

ISSN: 2358-727X

# TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ

Ano XXIV, n. 42, janeiro-abril/2020

Revista  
Terceira  
Margem  
42  
(online)

**Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Ano XXIV, n. 42, janeiro-abril/ 2020**

# Créditos da Edição

---

## **TERCEIRA MARGEM**

2020 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

**Homepage:** <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

**e-mail:** [revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com](mailto:revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com)

## **Todos os direitos reservados**

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

**Homepage:** [www.posciencialit.lettras.ufrj.br/index.php/pt/](http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/index.php/pt/)

**e-mail:** [posciencialit@letras.ufrj.br](mailto:posciencialit@letras.ufrj.br)

**Revisão:** Isadora Bonfim Nuto, Lucas Bastos Gomes, Marcela Menezes, Rafael Alverne

**Assistente Editorial:** Kelly Stenzel P. Souza

**3<sup>a</sup>m Cultural:** André Luiz Pinto da Rocha e Eduardo Guerreiro B. Losso

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,

Pós-graduação, Ano XXIV, n. 42, janeiro-abril/2020. 237 p.

1. Letras – Periódicos      I. Título      II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405      CDU: 8 (05)      ISSN: 2358-727x

# Sobre a revista

---

## **TERCEIRA MARGEM**

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, a Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

## **Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura**

**Coordenadora:** Priscila Matsunaga

**Vice-coordenador:** Marcelo Jacques de Moraes

## **Revista Terceira Margem**

**Editor Executivo:** Eduardo Guerreiro B. Losso

**Conselho Consultivo:** Alberto Pucheu, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

**Conselho Editorial:** Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Reitora:** Denise Pires de Carvalho

**Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa:** Denise Maria Guimarães Freire

**Centro de Letras e Artes**

**Decana:** Cristina Grafanassi Tranjan

**Faculdade de Letras**

**Diretora:** Sonia Cristina Reis

**Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa:** Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

# Sumário

---

## Artigos

### **De *Ramayana* a *Sagarana*: a “Bela Morte” em João Guimarães Rosa**

Marcelo Marinho

David Lopes da Silva p. 8-28

### **Marcas do sofrimento em *Resumo de Ana* e no projeto estético de Modesto Carone**

Everardo Borges Cantarino p. 29-50

### **A questão do modernismo no teatro brasileiro**

Carolina Montebelo Barcelos p. 51-62

### **Lima Barreto: a razão diligente no *Diário do hospício***

João Roberto Maia p. 63-81

### **Alma atlântica: uma leitura junguiana do romance *Que importa a fúria do mar***

Sergio Ricardo Perassoli Junior

Aparecido Donizete Rossi p. 82-93

### **A reconstrução da identidade brasileira por meio da carnavalização em *Concerto Amazônico***

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro p. 94-104

### **Crônica da casa assassinada: o sentido do trágico**

Gustavo Silveira Ribeiro p. 105-121

### **Boris Schnaiderman e os dilemas do Homem Histórico: uma análise sobre *Guerra em surdina* e *Caderno italiano***

Giuliana Teixeira de Almeida p. 122-130

### **Diálogos de Drummond: uma filosofia da composição em “A visita”**

Suellen Rubira p. 131-151

**A rua da lama: gênero, raça e violência no romance de 30**

Miriane da Costa Peregrino p. 152-172

**O malandro na sinuca: uma leitura de *Desabrigo*, de Antônio Fraga**

Valdemar Valente Junior p. 173-186

***Meu tio o Iauaretê: a besta, o soberano e o devir-animal***

André Monteiro

Sandra Elizabeth Silva de Barros p. 187-199

**3<sup>a</sup>m Cultural**

**Margem Poética**

**Apresentação**

André Luiz P. da Rocha e Eduardo G. B. Losso p. 201

**Poemas**

Adriane Garcia p. 203

Bruna Mitrano p. 207

Carlos Emílio Corrêa Lima p. 210

Fabiano Calixto p. 216

Francisco César Manhães Monteiro p. 218

Mariana Basílio p. 219

Nuno Rau p. 223

Sérgio Cohn p. 227

**Sobre as autoras e autores p. 230**

**Sobre as e os poetas p. 234**

**Nesta edição p. 237**

# Terceira Margem

---

Literatura brasileira: modernista e contemporânea

Artigos

# De *Ramayana* a *Sagarana*: a “Bela Morte” em

João Guimarães Rosa

---

**Marcelo Marinho**<sup>1</sup>

UNILA

biografia@gmail.com

**David Lopes da Silva**<sup>2</sup>

UFAL

david.ufal@palmeira.ufal.br

**Resumo:** Tal como na epopeia de Rama (herói de *Ramayana*), Augusto Matraga cumpre um período de banimento na mata, conduzido por um casal de “*sadhus*” (ascetas que se dedicam à vida espiritual) e um sacerdote. Em seu “*ashram*” (local ermo e selvático, destinado a práticas espirituais), Augusto aproxima-se dos desmunidos e dedica-se a meditação e preces, precisamente como Rama. Ao termo de sua ascese, Augusto confronta-se voluntariamente com seu duplo, Joãozinho Bem-Bem; ao final de uma coreografia marcial dedicada a Shiva, entrega-se à Bela Morte e alcança redenção e renome. O episódio espelha a missão para a qual Rama é predestinado pelos deuses: liquidar definitivamente Ravana, o demônio de dez cabeças. Em leitura contrastiva com textos de diversas origens, o conto “A hora e vez de Augusto Matraga” será percorrido em busca de eventuais pistas que permitam também perscrutar o sentido da morte de Guimarães Rosa, anunciada previamente em sua “autobiografia irracional” e amplamente inspirada no *topos* homérico da Bela Morte (καλὸς θάνατος).

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; *Sagarana*; *Ramayana*; “autobiografia irracional”; Bela Morte.

**Abstract:** As throughout the hindu epic poem *Ramayana*, performed by the hero Rama, Augusto Matraga accomplishes a period of banishment within the forest, guided by a couple of “*sadhus*” (ascetics practicing spiritual life), and a priest. In his “*ashram*” (a retired place in a woodland consecrated to spiritual practices), Augusto attaches himself to poor people, just like Rama, deeply engaged to meditation and prayers. As a result of his ascetic practices, Augusto voluntarily confronts himself to his own double, Joãozinho Bem-Bem; at the end of a martial choreography dedicated to Shiva, he surrenders himself to the Beauteous Death and achieves his final redemption. This fictional episode is related to the mission for which Rama was born on Earth, predestined by the gods: to definitively liquidate Ravana, the ten heads demon. Throughout a contrastive reading of texts from several origins, the tale “A hora e vez de Augusto Matraga” will be crisscrossed in order to search some clues regarding the meaning of Guimarães Rosa’s death, previously announced in his “irracional autobiography” and largely inspired on the homeric *topos* of the Beauteous Death (καλὸς θάνατος).

**Keywords:** João Guimarães Rosa; *Sagarana*; *Ramayana*; “irracional autobiography”; Beauteous Death.

*Recebido em 04/12/2019*

*Aceito em 20/01/20*

---

<sup>1</sup> Licenciado, Mestre e Doutor em Literatura Comparada pela Sorbonne Nouvelle (França). Lecionou como Professor Visitante na Universidade Eötvös Loránd de Budapeste (Hungria) e na Universidade do Quebec em Montreal (Canadá). Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Tradutor e biógrafo.

<sup>2</sup> Bacharel em Filosofia (UNICAMP), Mestre e Doutor em Teoria Literária (UFSC). Professor Adjunto da UFAL – Campus de Arapiraca. david.ufal@palmeira.ufal.br.

## 1 Introdução

Apresentado inicialmente em *Sezão* (1937) como “A oportunidade de Augusto Matraga” e publicado em *Sagarana* (1946), o conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, segundo o romancista mineiro, é “de certo modo síntese e chave de todas as outras [histórias (sic)]” da coletânea (ROSA, 2015, p. 24). *Sezão (contos)* é o título originalmente atribuído ao volume datiloscrito que Rosa inscreveu em concurso no ano de 1937, rebatizado posteriormente, para a publicação em 1946, como *Sagarana* – neologismo em cuja forma sincopada se lê “saga” ou “sagaz”, cujo sentido é expandido pelo sufixo tupi “-rana”, que porta o significado de “semelhante, parecido a, da feição de” (*Houaiss*). Desde já, a escolha do título inscreve-se na ambiguidade elusiva tão característica da escrita rosiana: por um lado, dirige o olhar do leitor à natureza enigmática de uma obra elaborada com inigualável sagacidade; pelo viés complementar, indica a composição intertextual de uma coletânea que se propõe, eventualmente, como glosa para uma possível saga.

Pois bem, uma vez que “saga” corresponde a uma narrativa com tema lendário ou heroico, caberia então perguntar-se: a que lenda ou herói remeteria *Sagarana*? Avancemos uma hipótese de trabalho: haveria, nas camadas palimpsésticas da obra, espaço para a emergência da saga *Ramayana*, em cuja trama o herói Rama prepara-se, mesmo antes de seu nascimento, para dar cabo ao temível Ravana, o poderoso demônio de dez cabeças, as quais representam dez pecados capitais, na cosmogonia hindu? Para além da similitude fônica e da coincidência rítmica e assonante que sugerem um forte reflexo especular (*Sagarana/Ramayana/Saga-Rama*), tomemos essa hipótese como ponto de partida. Acrescente-se que, na esteira aberta por Jean-Pierre Vernant, Lorena Costa assim analisa a incidência da “Bela Morte” (καλὸς θάνατος) da tradição homérica no encontro entre Matraga e Bem-Bem:

A bela morte, a morte do herói, que herda sua concepção da epopeia, mas que recebe esse nome [καλὸς θάνατος] das orações fúnebres da época clássica, revela o homem que aceita pagar com a vida por refutar abandonar o combate, e para ganhar fama eterna. Em Homero, é através do canto que o herói permanecerá vivo, o que explica sua disposição frente aos sacrifícios que acata (COSTA, 2018, p. 11).

Por esse viés, relembremos o último verso, por demais célebre, deixado por Rosa como epitáfio: “as pessoas não morrem, ficam encantadas”. Lançado ao final de seu

discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em meio a múltiplas referências à morte e ao ex-presidente Getúlio Vargas (cujo último verso é: “serenamente, dou o primeiro passo no caminho da eternidade...”), a lapidar sentença rosiana anuncia sua espantosa morte-ressurreição, que terminaria por ocorrer ao final do terceiro dia após a cerimônia, precisamente ao anoitecer de domingo, 19 de novembro de 1967, por decorrência de suposto infarto.

Assim, o presente estudo destina-se a analisar o referido conto em convergência com o verso-epitáfio rosiano, possíveis instrumentos de pervivência para muito além da morte do autor, enigmática e inexplicável, ainda que previamente anunciada em diferentes textos e declarações. Em Rosa, como veremos, a epígrafe fúnebre escreve-se sobriamente no ar, no denso murmúrio da oratura.

Pois bem, Luís Savassi Rocha traz à ribalta um fato primordial no tocante ao último verso deixado pelo romancista mineiro: abrindo o arco espiralado de um minucioso projeto biopoético, a máxima fora lançada pelo futuro romancista quando tinha apenas dezessete anos, em seu segundo ano do curso de Medicina, em 1926, no anfiteatro da Faculdade, “diante do ataúde de um estudante vitimado pela febre amarela” (ROCHA, 2002, p. 249-250). Resta a pergunta: por homologia e reiteração, teria esse verso a premeditada função necrológica de anunciar a morte de dois ex-estudantes da mesma faculdade de Medicina? E teria aquele jovem pacientemente guardado a frase consigo para pronunciá-la de novo apenas quarenta anos depois, na véspera de sua própria morte, vereda para o êxtase e para a terceira margem? Para buscarmos elementos de resposta, vejamos a natureza das relações que se estabelecem entre Matraga e Bem-Bem.

## **2 Augusto Matraga, Joãozinho Bem-Bem e desdobramentos especulares do Eu**

Pela vertente da leitura de uma escrita abertamente pluri-idiomática, caberia inicialmente especular sobre a possibilidade de que o nome “Joãozinho Bem-Bem” talvez pudesse ser lido como “Joãozinho Bang-Bang”, tal como sugerem Ana Luiza Andrade (1986, p. 141) e John Gledson (1996, p. 197). Todavia, para além da bem-humorada referência a um eventual faroeste sertanejo, “*bang bang*” traz uma forte e

promissora carga de possíveis significados, sobre os quais retornaremos adiante neste estudo.

Entrementes, caberia desde já lembrar que o advérbio ou substantivo “bem” corresponde a “εὖ” (“eu”), em grego: “εὖ” (“eu”), tal como em “eufonia” (εὐφωνία), “eucaristia” (εὐχαριστία), “eufemismo” (εὐφημισμός) e... “eutanasia” (εὐθανασία). Nessa perspectiva, talvez mais promissora, notaríamos que, na esteira aberta por personagens batizados como “Moimeichego”, “Mechéu”, “Riobaldo”, “Rosalina”, “Pedro Orósio”, “João Porém”, “João Maneco”, “Guirigó”, “Joãoquerque” (entre tantos outros), o nome desse jagunço sugere um novo desdobramento ficcional para a figura do autor: “Joãozinho [JGR]-Eu-Eu”.

Por esse viés, lembremos que Ana Luiza Costa demonstra que Joãozinho Bem-Bem agrega, em seu discurso fortemente marcado pela intertextualidade, segmentos frásicos que são traduções transculturadas de sentenças lançadas por Aquiles e Ulisses: “Guimarães Rosa traduz Homero numa linguagem do sertão, fazendo Joãozinho Bem-Bem incorporar a fala e os valores do herói épico” (COSTA, 1997/1998, p. 53). Assim, o romancista mineiro parece aqui recorrer a uma forma de pensamento pluri-idiomático, servindo-se de recursos linguísticos tais como a paronomásia, a homonímia, a paronímia ou a homofonia, para lançar o texto poético no complexo plano da plurissignificação trans-idiomática. Pode-se deduzir que Rosa escreve sob um estado psíquico análogo àquele em que atuam os que se dedicam à tradução simultânea, ou seja, articulando em concomitância dois ou mais idiomas.

No que tange aos aspectos biopoéticos, competiria ressaltar, com esteio em Wladimir Troubetzkoy (1995), que, ao fim e ao cabo de sua travessia poética, o autor corporificaria ulteriormente o duplo de seus personagens previamente concebidos, para muito além de biografismos que buscariam explicar a obra e os personagens por meio de pretensos fatos empíricos ocorridos previamente à construção do texto poético, os quais seriam os inegáveis portadores de uma qualquer verdade histórica.

Reiteremos, então, a hipótese de que o conjunto da obra de arte rosiana poderia trazer este grande e único título: “Eu”. Cada página de Rosa dedica-se a tentar traduzir esse Eu assombroso, que porta “o indecifrável e familiar segredo do monumento”, para aqui visitar uma imagem tomada em empréstimo a Michel de Certeau (1999, p. 76), ainda que a tradução ficcional preceda a materialização empírica desse mesmo Eu, num

infinito movimento dialético pendular. Assim, Heloísa Vilhena de Araújo sublinha a ideia de que “Guimarães Rosa é, ao que tudo indica, o personagem único de *Grande sertão: veredas*” (ARAÚJO, 1996, p. 121) – ou, talvez, do conjunto de sua obra?

Relembremos que Joãozinho Bem-Bem (“Eu-Eu”) escolhe o momento cênico e executa a cerimônia infanda de sua própria morte exemplar, enfrentando-se em preciso *pas-de-deux* e compartilhando seus instantes derradeiros com Augusto. Ao que emerge dos desvãos da escrita rosiana, a morte voluntária determina a trajetória exemplar dos personagens. Nessa perspectiva, conjecturemos que talvez “Matraga” pudesse ser lido como “má-traga”, sugestiva referência a uma eventual morte que se traga? Ou, em outros termos, à “Bela Morte”, extática e redentora, como se verá na sequência do presente artigo? Pois bem, se o protagonista é “Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas” (ROSA, 1993, p. 352), caberia ressaltar o fato de que a pindaíba é um fruto tropical (*Xylopia brasiliensis*) com elevada concentração de terpenos, alcalóides cuja ingestão pode induzir infartos. Qual seria a função das outras inúmeras referências fitoterápicas agregadas à narrativa do médico romancista, tais como “dona joana” (*Grande Sertão: Veredas*), “timbó” (*Sagarana*), “marroio” e “carqueja” (*No Urubuquaquá no Pinhém*), fontes naturais de letais terpenos? Má traga?

Entrementes, seria oportuno aqui lembrar que, em *Grande sertão: veredas*, trava-se um grande combate entre jagunços-poetas (R-io-bardo, Dos-Anjos, Drumão, Selorico “Odorico” Mendes, Dr. Meigo “Amoroso” de Lima, José “Joyce” Babel, entre outros) e o signo arbitrário (Hermógenes), em busca de resposta para o problema linguístico levantado por Platão em *Crátilo*: a motivação do signo (ver MARINHO, 2001, 2003, 2012; MARINHO; SILVA, 2019). Observe-se ainda que William Davis (1980) acrescenta ao rol de poetas-jagunços os nomes do persa Berósio “Berussos”, da Babilônia, e do armênio Elisiano “Elisaeus”, evidenciando a trama metapoética (e universalista) daquele romance de inspiração fáustica, em cujo enredo o poeta protagonista termina necessária e voluntariamente entregando sua alma (Diadorim), por ter sido amorosamente eleito como recipiendário de um almejado prêmio (Otacília). Note-se que Diadorim morre exatamente como Bem-Bem, por entalhe semelhante ao do hara-kiri...

Paralelamente, cabe ressaltar que, às margens do São Francisco, a estória sertaneja de Riobaldo inaugura-se com a figura do grifo (na página de rosto e nas orelhas do

romance), um protocolo de leitura que alerta o leitor sobre a necessidade de atentar-se para as múltiplas articulações intertextuais e logográficas do romance-rio. O cratiliano Rosa articula, com maestria, a energia expressiva de assonâncias, aliteraões, encontros vocálicos e consonantais, extensão silábica das palavras, trava-línguas, rimas ou sonoridades cacofônicas, posição silábica do acento tônico, formas articulatórias de produção de sons no aparelho fonador (p. ex., oral ou nasal, aberto ou fechado, plosivo, fricativo, africado, vibrante, retroflexo etc.), ilustrando as ideias que mais tarde viriam a ser desenvolvidas pelo próprio Saussure, publicadas postumamente em seu *Anagramas*, claro manifesto contra a arbitrariedade do signo (pelo menos no que se refere à linguagem poética), cujos manuscritos tornaram-se públicos apenas na década de 1960. Relembremos ainda que, para eliminar Hermógenes do universo das Letras, Riobaldo deverá justamente atravessar o deserto do Sussuarão (daquele Saussure do *Cours de linguistique générale*, infira-se)...

### **3 Rama e Ravana: augustas veredas do herói**

Pelo viés intertextual, retomemos Joãozinho “Bem-Bem”: em hindi, “*bhang*” ( \ 'bāṅ \ ) designa uma polpa vegetal, preparada com *cannabis sativa*, empregada em rituais extáticos consagrados ao deus Shiva, senhor dos remédios e dos venenos, uma vez que, para salvar o universo, Shiva ingere o poderoso veneno chamado “*halahala*” ou “*kalakuta*”, alcançando assim a epifânica redenção: pensemos desde já no timbó (planta letal que viceja em *Sagarana*) e na dona joana (que floresce em *Grande sertão: veredas*)... Shiva é também o senhor da Dança, aspecto que retomaremos adiante. Cabe lembrar que, oferecendo-se em sacrifício à humanidade, Shiva ingere o mais letal de todos os venenos; ora bem, nessa perspectiva, caberia ter em vista que Rosa declara-se “sempre impregnado de hinduísmo”, segundo registra Monique Balbuena (1994, p. 52). Retornando ao enredo que nos ocupa, lembremos que Augusto Matraga enfrenta Bem-Bem “gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos” (ROSA, 2015, p. 323), numa mais que evidente referência ao ritual hindu em torno do “*bhang*”, momento em que se celebra a supressão das dez cabeças do demônio Ravana, as quais representam os seguintes vícios: soberba, inveja, cobiça, luxúria, ódio, medo, ilusão, mesquinhez, inflexibilidade e... egolatria.

Sob forma de projeção performática simbólica decorrente de uma narrativa estruturante do hinduísmo, esse ritual sagrado é derivado do enredo de *Ramayana*, um dos textos fundadores da cultura indiana. Nessa narrativa veiculada originalmente sob forma de oratura, o herói Rama é designado por um conselho de deuses para nascer na terra, com a missão e o destino de aniquilar o invencível Ravana, por meio da supressão das dez simbólicas cabeças desse demônio. Rama é o sétimo avatar do deus hindu Vishnu, e sua encarnação terrestre resulta do imperativo de eliminar o malévolos rival, cujo cruel poderio estende-se sobre a população de um amplo domínio terráqueo. Ravana somente poderia ser morto por um humano, uma vez que, do alto de sua soberba, o demônio solicita e obtém de Shiva a invencibilidade diante apenas dos deuses e dos demônios da cosmogonia hindu. Tal é a razão pela qual Rama nasce na condição de humano, com a missão de enfrentar e vencer Ravana, o soberbo: essa é a sua vereda – “*yana*”.

Essa narrativa encontra evidentes reflexos especulares no embate entre Bem-Bem e Matraga, pois, exatamente como ocorre na saga de Rama (saga-rama?), após retirar-se em um “*ashram*” (local ermo e selvático, destinado a práticas espirituais), para um período de banimento junto a um casal de ascetas negros (eventual referência aos “*sadhus*” da tradição hindu) e a um sacerdote, Augusto termina por confrontar-se com Joãozinho, tal qual na sequência de episódios que levam Rama ao combate. À maneira de Rama, em seu retiro e ascese rumo à epifania e ao êxtase de sua própria morte, Augusto trava contato com a existência dos desmunidos. Ulteriormente, a morte voluntária, solidária e simultânea de ambos os personagens (Joãozinho e Augusto) espelha limpidamente o enfrentamento sem quartel entre Rama e Ravana, ainda que ambas as figuras se alojem de forma sincrônica na pessoa de Matraga – verdugo e vítima, matador e morto, divino e demoníaco, sagrado e profano, celestial e terrestre, pecador e redentor. Em outros termos, Matraga, humanamente investido com a missão e o destino de Rama, serve-se de Bem-Bem para definitivamente eliminar o pecaminoso Ravana de si próprio, de seu próprio ser.

Para melhor situar a convergência entre ambas as narrativas, relembremos ainda que “augusto” é o epíteto reservado a imperadores: ora, Rama destina-se a tornar-se “augusto”, pois é precisamente filho do Rei Dasharatha. Outra mera coincidência? Por outro lado, se o combate de Rama conta com a participação de macacos e ursos

(aparelhados de fala), em *Sagarana*, os jagunços saltam e miam como jaguatiricas, são chamados de “cabras” ou tem nomes como “Cangussu” ou “Sussuarana”, em mais uma evidente conformidade simbólica (e transculturada) entre ambos os textos.

Por um viés convergente, note-se ainda que o início do conto rosiano traz uma feira em que se leiloam mulheres (Sariema e Angélica): caberia ver nessa passagem uma alusão ao costume indiano de casamentos arranjados entre as famílias, por meio de compensação financeira entre as contrapartes? Pareceria uma bastante plausível forma de contextualização da saga de Rama, sobretudo se lançarmos um olhar atento à passagem em que Matraga se apropria de Sariema:

Caminharam para casa. Mas para a casa do Beco do Sem Ceroula, onde só há três prédios — cada um deles com gramofone tocando, de cornetão à janela e onde gente séria entra mas não passa. Nisso, porém, transpunham o adro, e Nhô Augusto parou, tirando o chapéu e fazendo o em-nome-do-padre, para saudar a porta da igreja (ROSA, 1993, p. 344).

Note-se, desde já, a figura desses “três prédios” solitários, com átrio e alto-falante (etimologicamente, “gramofone” significa “som das letras”), imagem desproporcionalmente inusitada para o vilarejo em que supostamente se desenrola a trama. Se Augusto saúda a “porta da igreja”, pode-se deduzir que os três prédios correspondem a três igrejas assentadas no jocoso “Beco do Sem Ceroula”. Pois bem, parece termos aqui uma chistosa alusão à época da formação das três principais igrejas monoteístas, uma vez que a “ceroula” não integra a indumentária de judeus, muçulmanos e cristãos, por aqueles tempos históricos. Aqui, parece surgir uma possibilidade de sentido para o radical “saga”, de *Sagarana*: o conjunto de contos teria como pano de fundo a saga da humanidade em busca de redenção por meio de suas diferentes adesões ao sagrado. Não por acaso, o início de “A hora e vez” traz esta referência a um conflito coletivo com evidentes marcas de religiosidade: “E a agitação partiu povos, porque a maioria tinha perdido a cena, apreciando, como estavam, uma falta-de-lugar, que se dera entre um velho — ‘Cai n’água, barbado!’ — e o sacristão, no quadrante noroeste da massa” (ROSA, 1993, p. 343-344).

Em língua espanhola, “cena” remeteria à “ceia” dos cristãos, enquanto o “velho barbado” que se joga n’água poderia talvez corresponder a Moisés na travessia do Mar Vermelho, na condução dos judeus em sua fuga do Egito. Ademais, note-se que “Sariema” traz, sob forma de *mot-valise*, o vocábulo “sari”, que é precisamente o nome

dado à principal peça do vestuário feminino indiano; “ema” poderia ser um anagrama para “mãe” – ou seja, caberia aí entrever uma possível “matriz indiana”? Não por acaso, Angélica (de “anjo”) e Sariema veem “em tudo um espírito enorme” (Rosa, 1993, p. 341), enquanto se apresentam respectivamente como “branca” e “preta”. Tal espectro cromático talvez remeta, por metonímia, a matrizes etno-geográficas de diferentes religiões, conforme se vê na passagem acima transcrita, em que se menciona a “agitação [que] partiu povos” no “quadrante noroeste da massa [terrestre?]” (ROSA, 1993, p. 344), eventual referência à porção boreal do hemisfério oriental.

Ora, se em “*Ramayana*” o sufixo “*yana-*” indica o caminho (“*tao*” ou “*vereda*”) de Rama, talvez coubesse ver que, no antropônimo neológico “*Matraga*”, sob forma de *mot-valise*, subjaz o vocábulo “*raga*” (em hindi) ou “*ragam*” (em tamil), uma referência à estrutura fundamental de uma forma melódica indiana destinada à improvisação, à contemplação, à iluminação e à libertação do espírito... O termo “*raga*” também provém do sânscrito e significa “dar cor” à imaginação e à alma. Cabe ainda sublinhar o fato de que, precisamente como ocorre nas manifestações da oratura, os ragas recusam submeter-se à escrita, devendo ser apenas memorizados e transmitidos oralmente entre os praticantes dessa modalidade musical.

Tomando como espelho essa imagem, talvez seja possível afirmar que a interpretação de “*A hora e vez*” e de *Sagarana*, assim como do conjunto da obra rosiana, seja destinada à transmissão e à difusão em suporte oral, seja destinada a tornar-se uma privilegiada manifestação da oratura (em sua dimensão poética e discursiva), haja vista, igualmente, a natureza hologramática do enredo da “autobiografia irracional” (*Grande sertão: veredas*), alheia aos ensaios interpretativos por meio de uma escrita linear e cartesiana. De forma complementar, seria útil notar que “*raga*” está presente também no título da coletânea, sob forma anagramática, assim como no nome do próprio herói – *Matraga*. Mera coincidência? Ou protocolo de leitura apontando para a ideia de que todo raga resulta de variações sobre frases melódicas previamente assentadas em obra anterior? Pois bem, ao empós de Rosa, Edoardo Bizzarri e Suzy Sperber, William Davis (1980) sublinha e ilustra as fontes indo-persas dos enredos transculturados pelo romancista mineiro no telúrico universo sertanejo.

Relembremos que, se Augusto morre à bala, a morte de Joãozinho Bem-Bem resulta precisamente de um entalhe homólogo ao do *hara-kiri*, protocolo gestual

nipônico que corresponde a uma forma redentora de auto-eutanásia. A “Bela Morte” também se inscreve na seguinte asserção (budista ou hinduísta) que se apresenta avulsa no conto, sob forma de discurso indireto livre, sem que se possa atribuí-la com certeza a qualquer dos personagens, inclusive ao narrador, ou mesmo ao leitor ou ao autor: “Ô gostosura de fim-de-mundo!...” (ROSA, 1993, p. 383). O entalhe deixa expostas as entranhas de Bem-Bem, como numa autópsia (contemplação epifânica). Ademais, ao morrer (e igualmente sacrificar Bem-Bem, seu duplo, com a precisa incisão do *hara-kiri*, no curso de uma dança que poderia remeter a Shiva), Augusto está pesado de “tanto chumbo *E* bala” (ROSA, 1993, p. 384, grifo nosso) – e não de chumbo *DE* bala...: seria tal chumbo aquele das fontes tipográficas ou mesmo o da tinta lançada sobre as páginas? Paralelamente, pensando em Shiva e seu sacrifício, caberia também lembrar que o chumbo é um dos elementos químicos mais letais para o ser humano. O *élan* poético rosiano prossegue além: “bala”, segundo o dicionário *Houaiss*, corresponde a “fardo de papel equivalente a dez resmas, ou 5.000 folhas”, ou, nas artes gráficas, “instrumento de madeira, em forma de funil invertido, com que, nos prelos manuais, era aplicada tinta nas letras”: a dimensão literária do personagem de Matraga parece aí se anunciar. Seja como for, Augusto morre em sua condição de personagem, entidade ficcional (discursiva) que emerge das balas de folhas impressas sob o peso do chumbo... Destarte, entre Augusto e Bem-Bem, sem que se saiba qual é o original e qual é o duplo, seria importante notar, com Wladimir Troubetzkoy (1995), que o duplo ontológico é solúvel precisamente na tinta das páginas impressas dos textos poéticos.

Por tal vertente, vale sublinhar que, segundo os dicionários de língua inglesa *Cambridge* e *Oxford*, o advérbio “*bang*” significa “precisamente, exatamente, diretamente, imediatamente, prontamente” e também “na mosca”, enquanto o verbo indica a ação de “golpear ou derrubar algo ou alguém com força e estrondo, com raiva ou como forma de chamar a atenção”, ou então “golpear uma parte do corpo contra algo”. Assim, Joãozinho Bem-Bem poderia então ser concebido como uma referência à acurácia do projeto biopoético de que trata Rosa, em carta a João Condé: “Um ideal: precisão, micro-milimétrica” (ROSA, 1993, p. 8). Essa precisa meta de exatidão seria aquela que definiria as margens (primeira, segunda e... terceira) de uma morte meticulosamente planejada, levada ao palco em forma de espetáculo – tal como orienta Sêneca (1986), ao tratar da morte voluntária, em *Cartas a Lucílio* (n. 77). “*Bang*”

poderia, portanto, remeter a uma impactante e extática revelação súbita: ora, a morte de Bem-Bem e Augusto é acompanhada por um jagunço de nome... “Epifânio”! Ademais, note-se que a referência ao duplo também se encontra nesta outra acepção de “*bang*”: “fazer ou causar algo a fazer súbito e rápido estrondo, especialmente ao chocar duas coisas conjuntamente” (*Cambridge Dictionary*). Por tal viés, vejamos então as implicações ontológicas da noção poética de “duplo”.

#### **4 Os duplos: veredas sertanejas de um tema ocidental**

Conforme relembra Wladimir Troubetzkoy (1995), a emergência do mito do Duplo na literatura remonta ao teatro de Plauto (Roma, c. 230 a.C.–180 a.C.), mas coube ao escritor romântico Jean-Paul Richter (Alemanha, 1763–1825) a invenção do termo “*Doppelgänger*”, “aquele que acompanha e que duplica” ou “companheiro de estrada” (estrada: *yana*, *tao*, vereda ou... “Beco do Sem Ceroula”! – coincidentemente, o acaso sempre recai sobre o mesmo ponto nodal). Por outro lado, acrescenta o crítico, antes de explicitamente se incorporar à prosa de ficção ao final do séc. XVIII, o duplo se inscreve nas célebres páginas autobiográficas intituladas *Confissões*, em cujas linhas Santo Agostinho (Numídia, 354–430) discorre sobre o drama ontológico de se perceber duplo, de servir duas vontades – as quais só saberiam convergir e se afinar no âmbito da graça e da redenção divinas. Pois bem, antes de sua conversão e ascese, Santo Agostinho levou uma juventude em muitos aspectos similar à de Augusto Esteves Matraga; tal convergência especular explicita-se textualmente na versão latina de seu nome: Aurelius Augustinus. Por outro lado, Mário Palmério (2009), o acadêmico que sucede Guimarães Rosa na cadeira nº 2 da ABL, informa que “Esteves” é o nome de um pároco franciscano de Cordisburgo, que teve larga presença na infância de JGR: por metonímia, nesse patronímico, pode-se ver representada a figura de Santo Agostinho, Padre Augusto ou “augusto pároco” no alto do exercício de suas funções episcopais em Hipona. Considerado um dos maiores teólogos do Cristianismo, sua obra propõe conciliar a fé e a razão, ao mesmo tempo em que defende o dogma da predestinação (presente nos títulos “a hora e vez...” ou “*chronos kai anagke*”, por exemplo, ou na saga de Rama).

No que se refere à existência solidária, coesa, especular e complementar dos protagonistas de “A hora e vez”, cabe sublinhar o fato de que, ao morrer, Augusto diz a Bem-Bem que ambos são “parentes” (análogos ou consanguíneos) e acrescenta que a morte é um momento “para a gente poder ir juntos” (ROSA, 1993, p. 384): não poderia ser diferente, pois ambos seriam os desdobramentos imaginários de uma só e única pessoa. Na primeira versão do conto, constante em *Sezão*, Matraga diz: “meu hóspede seu Joãozinho Bem-Bem” (ROSA *apud* COSTA, 2001/2002, p. 90), ou seja, sob forma de desdobramento, Augusto hospeda Bem-Bem em si próprio...<sup>3</sup> Ademais, “Joãozinho Bem-Bem *se sentia preso* a Nhô Augusto por uma *simpatia* poderosa” (ROSA, 1993, p. 383, grifos nossos). Pois bem, “simpatia” pode ser definida como “concordância entre duas ou mais pessoas relacionadas a certas afinidades, certos gostos ou julgamentos comuns; as relações assim criadas, a concordância, a fusão assim realizada” ou “imitação do comportamento dos outros”, segundo relembra o dicionário em linha *Lexilogos*.

A condição de superposição convergente entre ambos também é sugerida pelo emprego deste infinitivo pessoal flexionado no singular, ainda que remetesse, em princípio, a duas pessoas: “Deixa nós dois *brigar* sozinhos!” (ROSA, 1993, p. 384, grifo nosso). Note-se ainda que Bem-Bem acrescenta que Augusto é “homem mais maneiro de junta” (ROSA, 1993, p. 385), ou seja, ambos estão jungidos ou são contíguos. Em resumo, ambos são os desdobramentos de uma única e só figura, ambos inscrevem-se e

---

3 O *topos* poético, uma vez mais, vem da Grécia: Nicole Loraux (*apud* VERNANT, 1978, p. 47) relembra que “o mais valoroso adversário de Aquiles é aquele que, mais que um amigo, lhe é um duplo”, razão pela qual, segundo Vernant (1978, p. 60), Aquiles mata Heitor “como se fosse seu próprio outro”. Avançando por essa vereda biopoética, veremos que a retomada do nome de Joãozinho Bem-Bem em *Grande Sertão: Veredas*, dez anos depois da primeira edição de *Sagarana*, poderia confirmar a importância simbólica da Bela Morte no conjunto da obra – Riobaldo até mesmo “atesta que Bem-Bem, então já morto, conquistou fama de herói, renome” (COSTA, 2018, p. 22). Em conformidade com a tradição helênica, as condições para a Bela Morte e a pervivência de Bem-Bem são asseguradas pelo próprio Matraga, seu duplo, que ordena que o corpo de seu antagonista especular seja tratado com respeito e sepultado em chão sagrado. Veja-se que, pelo viés oposto, Riobaldo assim condena Ricardão à infâmia (privação de boa fama ou reputação): “Não enterrem esse homem!” (Cf. COSTA, 2018, p. 12). Esse teria sido igualmente o destino de Matraga, pois, em sua profana condição de Nhô Augusto Esteves, é abandonado para morrer solitário e permanecer insepulto ao pé da ribanceira da qual se joga, submetendo-se ao perigo de ter seu corpo inevitavelmente devorado pelos animais. Contudo, após ser resgatado por um casal de “*sadhus*”, opera sua conversão com auxílio de um sacerdote e perfaz sua ascense nos moldes da vereda (*yana*) de Rama, alcançando assim o direito à Bela Morte, jungido em perfeita unidade funérea com Bem-Bem. Cabe acrescentar que Sêneca é o filósofo romano coetâneo ao nascimento do Cristianismo que desenvolve a proposta de uma honrosa morte voluntária inspirada na “Bela Morte” da tradição helênica, levada a cabo em condições de cenário teatral, que será tomada como *leitmotiv* em *Grande Sertão: Veredas*, em sua condição de “autobiografia irracional” (ver MARINHO; SILVA, 2019).

se sobrepõem em um único e só personagem ficcional. Pois bem, Luciano de Souza (2011, p. 157) observa que, na estrutura discursiva do mito do duplo, aquele que se depara com seu “outro eu” logo alcançará sua própria morte. Pelo viés dos desdobramentos e convergências que retomam *Ramayana*, se Bem-Bem é apresentado como o “treme-terra”, a morte de Ravana acompanha-se precisamente de um abalo sísmico de dimensões ciclópicas.

No tangente à fatura poética, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, multiplicam-se os vocábulos que se desdobram e se duplicam no decurso do texto, sob forma de paronomásias, redundâncias, homofonias, neologismos, falsos cognatos, onomatopeias, anagramas, rimas internas, aliteraões, assonâncias etc.: “mal-e-mal” (ROSA, 1993, p. 344), “bem-bom” (p. 351), “não é não” (p. 363), “dar tiro atôa, atôa” (p. 366), “mundo velho de bambaruê e bambaruá!...” (p. 372), “foi bem bom” (p. 372), “grulhantes, gralhantes” (p. 374), “rrrl-rrril! rrrl-rrril!...” (p. 374), “tempo é tempo” (p. 375), “abundância e abandono” (p. 376), “p’ra lá e p’ra cá” (p. 379), “– Agora sim! Cantou p’ra mim, passarim!...” (p. 379), “bronco excessivamente bronco” (p. 383), “*Não me mata, não me mata*” (p. 385, grifo nosso), “E hein, hein João?!” (p. 386). Uma vez mais, pode-se tomar o conjunto desses recursos linguísticos como índice performativo de um protocolo de leitura metapoética que aponta simultaneamente para o conceito de duplo e para a motivação do signo.

Essas especulações abismais acompanham a ideia de “palimpsesto”, que é explicitamente mencionada em *Sagarana*, quase meio século antes que Gérard Genette propusesse tal conceito crítico (ver MARINHO; SILVA, 2019). Por tal viés, pode-se ler em Sêneca: “Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir, nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal, saber morrer nos exime de toda sujeição e coação” (*Cartas a Lucilio*, n. 26). A respeito de Rosa, Vilém Flusser acrescenta esta informação sobre o tema mais recorrente em suas últimas conversas com o escritor, as quais incidem sobre o espantoso desenredo ocorrido em 19 de novembro de 1967: “A misteriosa inter-relação entre morte e imortalidade é o motivo da vida” (FLUSSER, 1967, p. 92). Seja como for, veja-se o que diz o próprio Rosa sobre o infando assunto, apenas três dias antes de morrer: “De repente, morreu: que é quando um homem vem inteiro pronto de suas próprias profundezas. Morreu, com modéstia. Se passou para o

lado claro, fora e acima de suave ramerrão e terríveis balbúrdias. [...] A gente morre é para provar que viveu” (ROSA, 1968, p. 65).

Assim, o discurso de posse na ABL torna-se extremamente ilustrativo, caso o leitor se disponha a levar em consideração o que afirma o romancista, às vésperas de sua morte: “No que refiro, sub refiro-me” (ROSA, 1968, p. 59). Nesse discurso, pode-se sublinhar a emergência do desdobramento especular de um Eu cindido entre sujeito e objeto de si próprio, o Eu e o Mim (SILVA; VILAR, 2017, p. 79).

Em seu discurso de ascensão à imortalidade, Rosa denuncia a brevidade da vida empírica, nestes termos: “Esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos” (ROSA, 1968, p. 75). Com relação à pervivência na eterna reinterpretação da obra de arte, Rosa assim descreve seu projeto biopoético: “Tinha de pensar, igualmente, na palavra ‘arte’, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente” (ROSA, 1993, p. 21). Por outro lado, as orelhas de *GSV* trazem figuras ilustrativas que tendem a sugerir certos protocolos de leitura. Nesses desenhos elaborados por Poty Lazarotto, note-se a dupla presença de um cavaleiro que tem uma trajetória determinada rumo a uma cruz – tumba ou jazigo. Ainda no mesmo desenho, observa-se um inesperado anfiteatro formado por palmas em torno de uma cruz plantada no solo, outra possível representação para a sepultura ou mausoléu, tal como aquele sobre o qual Rosa faz pilhéria (ou nem tanto) quando pretensamente explica a Antonio Callado a importância atribuída à sempre adiada posse na ABL: “O enterro, meu querido, os funerais. Vocês, cariocas, são muito imprevidentes. A Academia tem mausoléu e quando a gente morre cuida de tudo” (ROSA *apud* CALLADO, 1992, p. 8). Má traga?

No tocante ao simbolismo ontológico dos personagens e dos enredos rosianos, seria possível dizer que o romancista elabora uma intrincada rede de múltiplos vasos intercomunicantes que fazem dos diferentes textos um edifício de apartamentos que compartilham entre si portas, janelas, corredores, elevadores, varandas, dutos de ventilação, cabos elétricos, tubos diversos e passagens secretas. Os moradores desses apartamentos circulam livremente e se materializam em novas figuras, que se enredam e desenredam numa trama hologramática de múltiplas combinações possíveis, como se vê na proposta do célebre poema “Um lance de dados”, de Stéphane Mallarmé. A

aparência do edifício transforma-se à medida que leitores e personagens encontram-se ou se desencontram nos múltiplos habitáculos que se intercambiam, ao ingressarem aqui num andar para adiante desembarcarem noutra totalmente distinto e improvável<sup>4</sup>. Rosa teria assim logrado perfazer, nos labirintos de sua obra biopoética, o projeto literário almejado, anunciado e jamais realizado por Mallarmé, aqui retomado por Gilberto Mendonça Teles:

Síntese de todas as artes e de todos os gêneros, o Livro deveria ter ao mesmo tempo algo de jornal – para a liberdade de sua colocação na página; de teatro e de dança – por serem atos destinados à execução diante de um público; e de música – pela sua estrutura polifônica, que leva à multiplicidade de significações. Diante de um auditório, o autor (o ‘operador’) devia ler e confrontar as folhas, mostrando através de cada combinação nova a identidade dos dois elementos reunidos. Vinte sessões e cinco anos teriam sido necessários para a interpretação de todo o livro. Há uma ruptura total entre essas condições de criação pura e nossos hábitos de ler, de escrever e pensar. Assim, mais que os traços indecifráveis de uma aventura espiritual, é permitido perguntar-se se não é preciso ver nesse Livro o anúncio de uma literatura que não existiria ainda (TELES, 1972, p. 46).

Por consequência, no plano dessa literatura que doravante existe por obra e fatura do romancista mineiro, caberia aqui reiterar a seguinte questão sobre a morte enigmática de Guimarães Rosa: seria tal acontecimento cênico parte integrante de um projeto biopoético, anunciado sob forma cifrada pelo autor nas paredes de diversos apartamentos de seu edifício poético, nas vozes de seus personagens, nas declarações lançadas ao sabor dos ventos do paratexto? Seria tal acontecimento cênico o desenredo de uma “autobiografia irracional”, cujo desfecho se inscreveria no derradeiro verso – “As pessoas não morrem, ficam encantadas”? Guardada pacientemente por quarenta anos, essa sentença definitiva, tal como uma “despedidosa dose”, seria lançada aos ventos da oratura na cerimônia de posse na ABL, acompanhada do vaticínio: “Só o epitáfio é fórmula lapidar”. Paradoxalmente, tal epitáfio inverte radicalmente o sentido do célebre adágio “*Verba volant, Scripta manent*”: em Rosa, o texto impresso petrifica-se, permanece imutável no silêncio da pedra, caso não seja libertado pela voz ativa do

---

4 Note-se, por exemplo, a forte convergência entre *Ramayana*, “A hora e vez...” e “Conversa de bois”: 1) o demônio é eliminado com o amparo de animais que falam (macacos e gorilas; jaguatiricas; bois...); 2) o Onho Angenor é decapitado por Tiãozinho, autopsiado a faca por Augusto Bem-Bem; 3) a morte do Onho Angenor é a caução para a pervivência decorrente da entrega de livros ao mítico freixo (para mais detalhes, ver MARINHO; SILVA, 2019). Assim, o último conto de *Sagarana* corresponde aos temas e à solução dos problemas propostos nos contos anteriores. Os personagens desdobram-se sob novas figuras nos diferentes palcos do grande anfiteatro em que se ensaiam os passos que levam à “Bela Morte” – em convergência com o simbolismo funéreo das ilustrações nas orelhas de *Grande Sertão: Veredas*.

leitor, do tradutor, do comentarista, do crítico – preferencialmente no âmbito próprio da oratura e de sua pura energia irrepresável, de seu fluxo contínuo de signos correições, de sua indecidibilidade de sentidos (ver MARINHO, 2012).

Tal projeto biopoético desenreda-se precisamente na esteira aberta por esta sentença de Plauto, dramaturgo romano que introduz a figura do Duplo na literatura ocidental: “Aquele que os deuses querem favorecer morre jovem, enquanto sua saúde for boa e seus sentidos e seu julgamento, ainda são” (*Quem di diligunt, adulescens moritur, dum valet, sentit, sapit* [PLAUTO, 1991, p. 190]). Sob o foco das luzes da ribalta e com as cortinas amplamente abertas sobre o público, Rosa deixa o palco aos 59 anos de idade, no auge de suas carreiras literária e diplomática, três dias após a posse na Academia Brasileira de Letras... Esse evento foi meticulosamente adiado durante quatro anos e sagazmente inscrito numa série de eventos milimetricamente planejados e concretizados, infirmando e reafirmando simultaneamente os célebres versos de Fernando pessoa: “navegar é preciso, viver não é preciso”.

## 5 Considerações finais e transitórias

Ao se transpor o ritual funéreo da trama ficcional de Matraga-Joãozinho-Rama-Ravana para o plano efetivamente humano, seria talvez possível afirmar que a morte tríplice dos personagens e de seus duplos corresponderia à ideia de que os seres humanos somente saberiam eliminar Ravana de suas vidas por meio de um auto sacrifício voluntário. Em outros termos, se Ravana é invencível diante de entidades celestes ou subterrâneas, infere-se que os pecados somente podem ser eliminados pelos próprios humanos que os abrigam, pois deuses e entidades demoníacas são incapazes de executarem tal tarefa. Aliás, assim define Riobaldo, logo nas páginas inaugurais de *Grande Sertão: Veredas*: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!” (ROSA, 1970, p. 3). Arrastadas em feixe para o plano da expressividade poética, tais questões explicitam-se nesta declaração de Rosa em entrevista a Ascendino Leite:

O que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte. O homem a ‘N’ dimensões ou então, representado a uma só dimensão: uma

linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo, o conto basta. Questão de economia (ROSA *apud* LIMA, 2000, p. 64).

Portanto, a questão da predestinação como uma das N dimensões da natureza humana seria, talvez, um dos aspectos centrais no enredo das histórias, e a imagem do “gráfico evolutivo” implica em ascensão, iluminação, epifania e êxtase, cuja culminância seria inevitavelmente a “Bela Morte”.

Pois bem, tomando o livre arbítrio como princípio pétreo de sua filosofia, Santo Agostinho defende a ideia de que um número reduzido de indivíduos está predestinado à redenção, sem que o mérito seja critério para tanto – outro dos insondáveis desígnios do deus cristão. Assim, Agostinho afirma que a vontade humana deve compor com a seguinte bifurcação de veredas: a necessária escolha entre uma existência temporal, movediça e perecível, ou uma vida em busca daquilo que é eterno, imutável e de impossível perda. Por outro lado, o nascimento de Rama é motivado precisamente por sua predestinação a suprimir o demônio Ravana do universo terrestre, alcançando sua própria redenção: esse é seu *tao*, seu *yana*, sua vereda. Com suas mortes voluntárias e exemplares, Augusto Matraga e seu duplo Joãozinho Bem-Bem acatam simultaneamente o livre-arbítrio e a predestinação, ao personificarem a convergência entre as ideias de Santo Agostinho e a cosmogonia que se manifesta na demonizada saga do príncipe Rama. Assim, em sua figura simbólica, Augusto Matraga sumariza Augustinus e o augusto Rama, ao mesmo tempo em que faz convergirem cristianismo e hinduísmo, discretamente contextualizados na cultura da Grécia Antiga e nas ideias propostas por Sêneca. Talvez venha daí o título originalmente atribuído ao conto, “A oportunidade de Augusto Matraga”: “oportunidade” deriva do latim “*opportunus*”, termo que qualifica o vento que leva a bom porto – no presente caso, à “Bela Morte”, à “epifania extática”, à “terceira margem”? Por outro lado, “a hora e vez” apresenta clara convergência homofônica com “ao revés”, ou seja, o título definitivo traz uma dupla alusão à fatalidade temporal (“*chronos kai anagke*”) que determina a existência de Augusto. Nesse contexto, permanece o *koan*, para bálsamo do leitor: qual é o indecível e oportuno sentido da morte previamente anunciada pelo augusto João Guimarães Rosa?

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, A. L. The carnivalization of the holy sinner; an intertextual dialogue between Thomas Mann and João Guimarães Rosa. *Jstor – Latin American Literary Review*, v. 14, n. 27, p. 136-144, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20119413?seq=1>. Acesso em 06 abr. 2019.
- ARAÚJO, H. V. de. *O roteiro de Deus - dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- BALBUENA, M. *Poe e Rosa à luz da Cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CALLADO, A. Versos de Guimarães Rosa aguardam resgate. *Folha de São Paulo*. Folha Ilustrada, São Paulo, p. 8, 25 jul. 1992. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=11765&anchor=4789290&pd=ca284f14cbe06c3774076113cd7bbba>. Acesso em 06 abr. 2019.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CORVACHO, S. O duplo em “Estória nº 3” de Guimarães Rosa. *Ângulo*, n. 115, p. 144-149, 2008. Disponível em: [www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/110/96](http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/110/96). Acesso em 06 abr. 2019.
- COSTA, A. L. M. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, n. 36, p. 46-73, dez. 1997 / fev. 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26983>. Acesso em 06 abr. 2019.
- COSTA, A. L. M. Homero no Grande Sertão. *Kléos*, n. 5/6, p. 79-124, 2001/2002. Disponível em: [www.pragma.ifcs.ufrj.br/uploads/K5-AnaLuizaMartinsCosta.pdf](http://www.pragma.ifcs.ufrj.br/uploads/K5-AnaLuizaMartinsCosta.pdf). Acesso em 06 abr. 2019.
- COSTA, L. L. da. Joãozinho Bem-Bem e *os antigos*: a história de um herói através de sua estória. *Territórios & fronteiras*, Cuiabá, vol. 11, n. 1, p. 6-24, jan.-jul. 2018. Disponível em: <http://www.ppphis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/780>. Acesso em 06 abr. 2019.
- COUTINHO, E. de F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna Crítica.
- DAVIS, W. M. Indo-Iranian Mythology in Grande Sertão: Veredas. *Luso-Brazilian Review*, n. 17, v. 1, p. 119-131, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i368521?refreqid=excelsior%3Aad40cbddf973b8886458d3890b7fc230>. Acesso em 06 abr. 2019.
- ESPINOSA. *Ética, demonstrada à maneira dos geômetras*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FIGUEROA, Ó. La visión de Lanka en el *Ramayana* de Valmiki: una poética de la vida secular. *Acta poética*, México, n. 38, v. 1, p. 51-66, jan.-jun. 2017. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/792>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- FLUSSER, V. Guimarães Rosa. Datiloscrito com anotações manuais. Novembro de 1967. In: BRAGA, M. F. *Poesia talhada em madeira: João Guimarães Rosa e Arlindo*

Daibert. Dissertação de Mestrado (Comunicação). Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2014, p. 91-92. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art24.html>.

GLEDSON, J. Brazilian Prose from 1940 to 1980. In: ECHEVARRÍA, R. G.; PUPO-WALKER, E. (orgs.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. V. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 189-206.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, S. M. V. D. Documentos da gênese de *Sagarana*. In: DUARTE, L. P. et al. (orgs.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 658-661.

LIMA, S. M. V. D. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.

LIMA, S. M. V. D. (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: EdUFPB, 2000.

MARINHO, M.. *Grande sertão: veredas – lectures critiques et approche stylistique*. Contribution à l'étude de la poétique de l'Enigme. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2001a.

MARINHO, M.. *GRND SRT~: vertigens de um enigma*. Campo Grande: UCDB/Letra Livre, 2001b.

MARINHO, M.. *João Guimarães Rosa*. Paris: L'Harmattan, 2003.

MARINHO, M.. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 186-193, abr.-jun. 2012. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11315>. Acesso em 12 mar. 2019.

MARINHO, M.. Raconter sa mort, puis la vivre : « autobiographie irrationnelle » chez João Guimarães Rosa. *Études littéraires*, Montréal, v. 48, n. 3, p. 117-132, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1061863ar>. Acesso em 12 set. 2019.

MARINHO, M.; SILVA, D.. Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: Vita brevis, Ars longa. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, 2019, p. 253-281. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/13411](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13411). Acesso em 12 mar. 2019.

MARINHO, M.; SILVA, D.. “Desenredo”, de João Guimarães Rosa. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, p. 799-829, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655681>. Acesso em 12 mar. 2020.

MELO, É. Cronologia. In: ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 22a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 515-543.

NODARI, A. A.. A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no Grande sertão: veredas. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 29-61, 2018. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/13513](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13513). Acesso em 06 abr. 2019.

PALMÉRIO, M. de A. Errância através do mundo roseano. In: PROENÇA, I. C. (org.). *Mário Palmério: seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: INL, 1973.

PALMÉRIO, M. de A. *Discursos Acadêmicos*. Tomo V (1966-1980). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

PLAUTO. *Théâtre complet I*. Trad. Pierre Grimal. Paris: Gallimard, 1991.

RÂMÂYANA. Conté selon la tradition orale. Compilado por Serge Demetrian. Paris: Albin Michel, 2006.

RAMAYANA. Recontado por Bulbul Sharma. Nova Delhi: Puffin, 2007.

RAMAYANA. Recontado por William Buck. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1988.

ROCHA, L. O. S. Guimarães Rosa e a medicina. *Scripta*, v. 5, n. 10, p. 249-256, 2002. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12403>. Acesso em 09 jul. 2019.

ROSA, J. G. Chronos kai anagke. In: ROSA, J. G. *Antes das Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

ROSA, J. G.. O Verbo e o Logos. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Pronunciado em 16 nov. 1967. In: ROSA, J. G. et al. *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 55-87.

ROSA, J. G. Os chapéus transeuntes. In: J. G. Rosa. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 34-65.

ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ROSA, J. G. et al. *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. O. Santos e A. A. de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SANTO AGOSTINHO. *O livre-arbítrio*. Trad., org., introd. e notas Nair de Assis Oliveira. Revisão Honório Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1995.

SÉNECA. *Epístolas morales a Lucilio I* (Libros I - IX. Epístolas 1 - 80). Trad. Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos, 1986.

SILVA, D. L; VILAR, F.. Guimarães Rosa “Ad immortalitatem”: la mort et la immortalité dans “Le verbe et le logos”. *Nonada*. Porto Alegre, v. 29, n. 2, p. 76-88, 2017. Disponível em: <https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=1588>. Acesso em 18 mar. 2020.

SOUZA, L. *Contraria sunt complementa*, ou apontamentos para uma exegese do ‘espírito que contraria’. In: ALVAREZ, A. G. R.; LOPONDO, L. (orgs.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Mackenzie, 2011, p. 149-162.

SPERBER, S. F. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TROUBETZKOY, W. (org.). *La figure du double*. Paris: Didier, 1995.

UTÉZA, F. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EdUSP, 1994.

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. Trad. Elisa Kossovitch e João Adolfo Hansen. *Discurso*, n. 9, p. 31-62, 1978. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846>. Acesso em 06 jun. 2019.

# Marcas do sofrimento em *Resumo de Ana* e no projeto estético de Modesto Carone

---

**Everardo Borges Cantarino<sup>1</sup>**

Colégio Pedro II

everardocantarino@yahoo.com.br

**Resumo:** A partir do estudo do romance intitulado *Resumo de Ana*, este artigo se propõe a examinar aspectos do projeto estético de Modesto Carone. Inserido no contexto da modernidade e da contemporaneidade, esse projeto foi concebido em face de uma tradição histórico-literária que pensa a linguagem e a relação entre a realidade original (o mundo físico e sensitivo) e a realidade representada (o mundo ficcional). Busca-se ainda evidenciar no projeto estético de Modesto Carone o seu viés político e ideológico que denuncia o *status quo*, sem se render a jargões e facilidades.

**Palavras-chave:** Modernidade e contemporaneidade; literatura e sociedade; realismo; memória; Modesto Carone.

**Abstract:** Departing from an analysis of the novel titled *Resumo de Ana*, this article aims to examine aspects of Modesto Carone's aesthetic project. Inserted in the context of modernity and contemporaneity, this project was conceived in the face of a historical-literary tradition that thinks the language and the relation between the original reality (the physical and sensory world) and the represented reality (the fictional world). It is also tried to show in the aesthetic project of Modesto Carone its political and ideological bias that denounces the *status quo*, without surrendering to jargons and ease.

**Keywords:** Modernity and contemporaneity; literature and society; realism; memory; Modesto Carone.

*Recebido em 15/01/2020*

*Aceito em 07/02/2020*

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pelo PPG em Ciência da Literatura da UFRJ (2019). Pesquisou no doutorado, como bolsista do CNPq, a obra de Modesto Carone sob orientação do Prof. Doutor André Luiz de Lima Bueno. É professor do Colégio Pedro II.

## Introdução

O romance de Modesto Carone intitulado *Resumo de Ana* (1998), composto pela reunião de duas novelas – “Resumo de Ana” e “Ciro” –, apresenta resumidamente as histórias ao mesmo tempo independentes e interligadas das vidas das personagens Ana Baldochi, nascida em 1887, e seu filho Ciro, nascido em 1925, ao redor das quais gravitam outras personagens. O narrador é neto de Ana e sobrinho de Ciro, e busca pela rememoração resgatar as experiências dessas vidas, destinadas ao esquecimento, e lhes dar sentido.

A novela “Resumo de Ana”, que corresponde à primeira parte do romance, foi publicada em 1989 na revista *Novos estudos CEBRAP*, n. 25, e “Ciro”, a segunda parte do romance, foi escrita ao longo dos oito anos seguintes após a publicação da primeira novela. Salta aos olhos do leitor, enquanto uma característica desse romance, o fato de sua narrativa fluir em um ritmo regular, sem os solavancos e a inclinação para o insólito dos contos caronianos. A diferença de estilo aparentemente bem marcante entre a trilogia de contos – os três primeiros livros ficcionais de Carone – e o romance fez surgir um questionamento, na época da publicação da novela “Resumo de Ana”, sobre uma ruptura no projeto ficcional de Modesto Carone, uma mudança drástica de rumo em sua produção literária.

Em 1997, Vilma Arêas publicou o ensaio “A ideia e a forma: a ficção de Modesto Carone”, no qual expressa a visão de que em “Resumo de Ana” há novos elementos contrastantes na literatura caroniana, se cotejados aos contos, mas que pertencem a um mesmo projeto e, portanto, não há uma ruptura drástica, porém uma continuidade do programa ficcional de Modesto Carone, sendo este, segundo suas palavras, “tanto mais coerente quanto mais aparentemente dissociado” (ARÊAS, 1997, p. 121). Assim, verificar o que aproxima as narrativas ficcionais de Modesto Carone é central para a compreensão de seu projeto ficcional, norteador por uma linguagem concisa e precisa e uma temática de fundo que tem como alvo o leitor contemporâneo e o sofrimento diante da alienação. Portanto, entendemos que os novos elementos literários, surgidos no romance, ou presentes no último e mais recente livro de contos de Carone, publicado em 2007, devem ser observados da perspectiva de serem desdobramentos do projeto estético do autor.

## 1

Constituída por dez blocos de texto postos em sequência, delimitados entre si por um espaçamento em branco, “Resumo de Ana” tem como enredo a vida de Ana, lembrada pelo narrador sob a mediação relutante de Lazineha, nascida em 1919, mãe do narrador e filha mais velha de Ana – “a filha predileta que nos anos finais se tornou arrimo e confidente da mãe” (CARONE, 1998, p. 35).

Há, nessa primeira parte do romance, uma dedicatória feita pelo autor “a dona Lazineha, filha de Ana”, estabelecendo assim uma possível relação entre o autor e o narrador, o que talvez possa gerar indefinições quanto ao gênero do texto que se sucede. Também no primeiro bloco de texto da novela “Resumo de Ana”, uma espécie de prólogo, narrado em primeira pessoa, nota-se essa possível dúvida de forma subliminar, se o leitor está diante de um relato de fatos acontecidos na família do autor ou de uma obra ficcional.

Porém essa questão pode ser superada com a observação dos sofisticados e discretos recursos estilísticos da narrativa, assim como pela leitura de uma pequena nota abaixo da ficha técnica do livro: “Esta é uma obra de ficção, a despeito de alguns fatos, pessoas, lugares e circunstâncias serem reais”. Parece, pois, tratar-se de uma obra literária, cuja linguagem se desenvolve arriscadamente numa linha tênue, na qual a força expressiva se caracteriza por apresentar um sentido de realidade muito preciso que evoca experiências da humanidade, mas que num pequeno deslize poderia se tornar apenas mais um relato familiar de caráter particular e privado.

Dentre os procedimentos artísticos empregados na composição de *Resumo de Ana*, observa-se que a nota abaixo da ficha técnica do livro, citada acima, torna explícito o procedimento de Modesto Carone de trazer para dentro do seu texto ficcional a compreensão da obra literária enquanto uma “redução estrutural”, na terminologia de Antonio Candido (2010, p. 9). Resumidamente, nesse conceito, temos que a realidade exibida no texto ficcional decorre de um recorte do mundo real, elaborado a partir de um processo de escolha em que o autor seleciona os materiais não literários que, ao serem manipulados com o propósito estético, tornam-se elementos constituintes do texto artístico, submetidos, portanto, às leis da ficção, mas garantindo à recepção a percepção de realidade.

Os elementos da realidade ausentes no texto ficcional, entretanto, reforçam os que estão presentes, e vice-versa. Por isso, mesmo que o texto literário seja o objeto principal de estudo, pois não se deve perder de vista que os elementos escolhidos do mundo extraliterário para constituir a narrativa passam a ter outro valor próprio da ficção, Candido não descarta em suas análises nem a estrutura da obra nem o contexto de referência, articulando-os, seja o texto ficcional uma representação que se organiza enquanto uma mimese ou uma transfiguração da realidade objetiva.

Nessa perspectiva, a nota abaixo da ficha técnica do livro *Resumo de Ana* integra-se ao romance enquanto enunciação que diz do processo de seleção do material para a composição do texto ficcional. Trata-se de um procedimento artístico empregado por Carone de incorporar ao discurso literário textos da apresentação do livro que a princípio não são próprios da narrativa, tais como epígrafes, dedicatórias, notas, títulos, etc. Dessa forma, confirma-se que os fatos, as pessoas, os lugares e as circunstâncias que estão no romance são reais, ou seja, existem ou existiram no mundo extraliterário, mas a seleção e a manipulação desse material é um procedimento da criação ficcional. No caso, essa seleção vem da memória, cuja matéria está circunscrita às lembranças do narrador e das personagens.

Próximo ao final da primeira parte do romance, num discurso sensível sem ser emocional, o narrador conta a morte de Ana, ocorrida em maio de 1933, pouco depois de ter completado quarenta e cinco anos, com o corpo exaurido pelas graves frustrações que a vida lhe impôs, pelo alcoolismo avançado e pela tuberculose intestinal. Terminada a primeira parte, passa-se à segunda parte do romance, à novela intitulada “Ciro”, na qual o narrador rememora em quatorze blocos de texto, delimitados entre si por um espaçamento em branco, a vida também difícil e oprimida de Giro, que faleceu no verão de 1990.

Assim, a narrativa cobre um tempo relativamente longo, de 1887 a 1990, abarcando os últimos anos do século XIX – aí inseridos a Abolição da Escravatura e os primeiros anos da República, fatos históricos que balizam o Brasil moderno e contemporâneo porque, em certo sentido, o país ainda não superou a mentalidade escravista e nem consolidou o espírito republicano – e quase todo o século XX. Incluem-se também na narrativa marcas dos tempos anteriores ao nascimento de Ana, de um passado rural, rústico, de técnicas primitivas, das casas pobres de taipa e trilhas

de burro, que se entrelaçam com aspectos modernizadores de Sorocaba, primeira cidade do interior paulista a se industrializar, ainda no século XIX, berço de fortunas como a do conde Matarazzo. Assim a convivência do arcaico e do moderno, um traço da primeira fase do modernismo artístico brasileiro, se incorpora à narrativa com naturalidade e sutileza para o exercício da crítica ao progresso e à mitologia da modernização que preponderou no Brasil do século XX e no mundo.

No entanto, a História não é o motivo principal do texto, abordada como de soslaio, apesar de decisiva para os destinos das personagens. Por isso, no resumo das vidas de Ana e Ciro, há também o resumo de um século da vida política, econômica e cultural de São Paulo. Diríamos que o resumo tem o sentido notável da concisão, no qual se evidencia a técnica da arte da supressão, recurso estilístico marcante do projeto estético de Modesto Carone. Na arte da supressão, o autor retira tudo o que pode ser um excesso no texto, radicalmente, como se todo o invólucro fosse descartado até se chegar ao osso da narrativa, à essência. Pela supressão a narrativa obtém mais ênfase, porque condensa o efeito estético e concentra a atitude crítica, exigindo do leitor uma postura ativa. Portanto, suprimir não é eliminar, mas concentrar, aguçar, porque consiste em escrever considerando o elemento suprimido presente no texto, mesmo que não visível. O resultado disso é uma linguagem concisa, precisa e poética – a linguagem literária do projeto ficcional de Carone – e um texto que diz mais do que parece dizer.

O fio que conduz essa lembrança é definido por vidas precárias e alienadas, assim caracterizadas por André Bueno: a “irrelevância das vidas diminuídas pela necessidade, pela dependência, pelo favor, pela lógica violenta do trabalho alienado” (2009, p. 68). Nessa perspectiva, narrado do ponto de vista de uma família pobre do interior do estado de São Paulo, que permaneceu pobre mesmo que tenha tido breves períodos de prosperidade que se configuraram como ilusórios, o romance *Resumo de Ana* contém uma crítica feita sob o ângulo da ponta frágil do sistema à hegemonia da burguesia, que tem nos mecanismos da alienação, que penetra a subjetividade das pessoas e da sociedade e forja uma “falsa consciência” – expressão que significa “a incapacidade de distinguir a realidade, devido à cegueira socialmente necessária induzida pela ideologia” (ROUANET, 1983, p. 73) –, um de seus pilares de sustentação no jogo do poder. Portanto, parece pertinente afirmar que o tema principal do romance

de Carone se alinha com a temática de fundo dos seus contos, o sofrimento humano advindo da alienação do ser humano em relação a si e à sociedade.

Corroborando o que dissemos, do romance contar uma história sobre pobres, apesar de o tempo da matéria narrada ser relativamente longo, o espaço onde a história se passa é restrito, tal como o dos trabalhadores pobres na realidade extraliterária, cuja mobilidade não ocorre ou é pontual, isto é, decorre de alguma necessidade imperativa. No romance, o espaço limita-se a uma área restrita do estado de São Paulo, concentrando-se principalmente em Sorocaba, cidade a noventa e cinco quilômetros da capital.

## 2

Predominantemente narrado em terceira pessoa, o romance de Modesto Carone inicia-se em primeira pessoa. O foco narrativo reaparece em primeira pessoa, de forma breve, nos terceiro, quinto, sétimo e nono blocos de texto da novela “Resumo de Ana”, e ainda de forma muito breve em seis passagens da novela “Ciro”, localizadas nos quarto, sexto, oitavo, décimo, décimo segundo e décimo quarto blocos de texto, como cortes na sequência da narrativa. Esses trechos narrados em primeira pessoa, na primeira parte do romance, funcionam também enquanto uma introdução ou preparação aos relatos sobre a vida de Ana que virão a seguir.

Por exemplo, no terceiro bloco de texto da primeira novela, o narrador observa atentamente Lazineha, que falava sem interrupção, como se indagasse a si mesma sobre o que teria levado Ana a se casar com Balila Baldochi. Ela parecia buscar respostas para além de um entendimento pragmático, de ter sido o casamento uma solução para a vida de Ana após a prisão de mister Ellis, que a deixou sem emprego. Isso porque a filha sabia do desfecho sofrido e solitário da vida de sua mãe. Buscava, pois, nas lembranças das confidências de Ana uma outra alternativa, uma chance para a sua mãe.

Então, Lazineha trouxe de suas memórias um pretendente, filho de um comerciante árabe, um rapaz muito bonito, de olhos verdes. A descrição em estilo indireto livre é de Ana, certamente, que, porém, logo se desinteressou pelo moço, sem que se saiba por quê. Como não é possível para Lazineha afirmar o que está fora de sua alçada, ela indaga como se pensasse em voz alta:

Certamente porque não gostava dele [o rapaz árabe]. E do noivo? O empenho que ele demonstrava não a tocava nem um pouco? Mesmo que para ela aquele casamento fosse de conveniência, é duvidoso que só contassem as razões objetivas. Além do mais que filho ou filha pode julgar com discernimento a vida afetiva dos pais? (CARONE, 1998, p. 29-30)

Assim, há uma preparação no terceiro bloco de texto para o relato, no quarto bloco, do casamento de Ana com Balila e de suas vidas nos anos seguintes ao casamento, até o nascimento de Lazineha, em 1919. Nesses primeiros anos de casados, os personagens Ana e Balila ganham formas em que prevalece o antagonismo entre os dois, em que são evidenciadas as diferenças de hábitos, desejos e sensibilidades que vêm à superfície do texto, demarcando as divergências entre a ilusão de Ana de se socializar com os de cima, o que sempre a fez buscar absorver a cultura dos ricos, e o jeito tosco e prático de Balila, arraigado à sua origem cultural.

Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado “O narrador”, observa que segundo a tradição “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 205). A novela “Resumo de Ana” inicia-se com a descrição das circunstâncias em que o narrador começou a ter acesso às informações sobre a vida de Ana. De fato, ele encontra-se fora da experiência narrada, por não ter convivido com Ana, apesar de a história lhe ser próxima. Por conseguinte, observa-se que a narrativa em primeira pessoa no primeiro bloco de texto de “Resumo de Ana” sugere a aproximação do narrador em relação a Lazineha, o que realça o sentido da mediação, que é estrutural para o texto.

Dito de outra maneira, na novela “Resumo de Ana”, o narrador conta, numa versão escrita, a história de sua avó, que lhe fora contada oralmente por sua mãe, que por sua vez ouviu-a de Ana como confidências. Assim, o texto escrito incorpora uma tradição oral na qual a experiência humana passa de uma pessoa a outra através dessas narrativas. Em “Resumo de Ana”, essas narrativas refletem uma visão prosaica do mundo, dos sentimentos de pessoas comuns e de acontecimentos de um cotidiano típico da classe pobre e remediada.

O neto de Ana tem a virtude de saber ouvir os relatos de sua mãe, o que é indispensável para um narrador, para que possa incorporar a história e depois passá-la adiante. E Lazineha era uma narradora experiente, pois “gostava de contar os casos de

família depois do jantar” (CARONE, 1998, p. 15). Porém costumava evitar a história de Ana. Justificava com habilidade – ou com a autoridade de narradora – que sobre esses fatos havia lacunas em sua memória, um tanto embaralhada pela grande distância temporal dos acontecimentos passados, ou desarrumada pelas dificuldades que, ainda menina e pouco experiente, teve de enfrentar no convívio com sua mãe seriamente debilitada, ou então simplesmente porque a “sua memória andava fraca ultimamente” (CARONE, 1998, p. 15). São justificativas do universo da oralidade.

No entanto, ao se aproximar de Lazineira na perspectiva de reconstruir a vida de Ana, o narrador mantém uma distância crítica, pois sabe que a narrativa de sua mãe repercute um ângulo da história. Por isso há algumas indagações implícitas que o narrador parece se fazer: será que Ana sabia bem quem ela era? Será que Lazineira sabia bem quem era a Ana que ela imaginava? Isso porque Ana não tem voz na narrativa, a não ser pelo discurso indireto.

Na segunda parte do romance, a novela “Ciro”, a posição do narrador é diferente, pois ele conheceu o protagonista em vida, e os deslocamentos do foco narrativo para a primeira pessoa ocorrem quando o sobrinho e o tio se encontram na condição de personagens, ou quando um elemento do mundo no tempo presente do narrador aciona a sua memória, como a visão de “um velho automóvel azul idêntico ao Opel de Ciro e Terezinha” estacionado junto à calçada de uma rua de Sorocaba (CARONE, 1998, p. 85).

Em suma, na novela “Resumo de Ana” o foco narrativo em primeira pessoa aproxima o narrador da mediadora da história, enquanto em “Ciro” a aproximação do narrador é com o próprio protagonista.

### 3

Quando se observa o conjunto dos dez blocos de texto da novela “Resumo de Ana”, nota-se que há uma sistemática em que a narrativa fica integralmente em terceira pessoa nos blocos pares, enquanto nos ímpares ela inicia-se invariavelmente em primeira pessoa, mas geralmente acaba por assumir um discurso indireto livre, no qual prevalece uma ambiguidade em que o leitor tende a ter dúvidas se é o narrador ou Lazineira quem fala.

Observa-se ainda, no início de todos os blocos de texto ímpares, a expressão “minha mãe”, que configura a narrativa em primeira pessoa, variando, entretanto, os verbos ou expressões verbais desse sujeito e seus complementos. Dessa maneira, mesmo que a narrativa tenha se deslocado para a primeira pessoa, num encontro entre o narrador e sua mãe, a ênfase da fala está em Lazineha, a personagem que conhece a história de Ana e a transmite ao filho.

Já nos trechos em que a narrativa está em terceira pessoa, o narrador se mantém distanciado do objeto e sua postura é de neutralidade, ou seja, não faz intrusões na narrativa. Vê-se que o relato não é uma construção livre, fruto da imaginação do narrador, pois as informações são de Lazineha, e o narrador deixa isso claro, como se vê neste exemplo do segundo bloco de texto: “Pelos depoimentos da filha, baseados nas confidências de Ana, que nos últimos anos viu aberta a possibilidade de contar a alguém a sua história [...]” (CARONE, 1998, p. 18). Contudo, conforme o texto progride, o narrador acaba por emitir algumas opiniões circunstanciais sobre Lazineha, como neste exemplo transcrito do final da primeira parte do romance:

Mas o convívio cotidiano com a ideia de morte diante da mãe desenganada produziu na menina uma consciência precoce de impotência e fragilidade, ao mesmo tempo que a preparava subjetivamente para o desenlace: é provável que tenha sido essa a base real do estoicismo com que daí para frente passou a encarar todas as dificuldades. (CARONE, 1998, p. 49)

Portanto, há um padrão na estrutura da novela “Resumo de Ana”, no qual o foco narrativo em primeira pessoa aparece sempre nos blocos de texto ímpares, enquanto preparação para o relato da história de Ana que será contada a seguir, nos blocos pares, que se organizam em períodos cronológicos: o segundo bloco de texto vai do nascimento de Ana, em 1887, passa por sua infância e juventude, a ida para São Paulo, até o seu desembarque em Sorocaba, retornando da capital paulista, em 1912, para se casar com Balila Baldochi; o quarto bloco cobre o casamento de Ana com Balila e os anos seguintes, até o nascimento da primeira filha que vingou, em 1919; o sexto aborda um período da infância de Lazineha, e transcorre até um pouco depois do nascimento de Ciro, em 1925; o oitavo contempla o período de 1925 até o momento em que o estado de saúde de Ana começa a ficar seriamente crítico, por volta de 1933; o décimo concentra-se em 1933, ano em que Ana faleceu. Na novela “Ciro”, nota-se que a

história principal ao ser contada também segue uma cronologia que, no entanto, não aparece datada tão explicitamente como na primeira parte do romance.

Há, contudo, outros relatos ligados de alguma forma à vida dos protagonistas, que rompem com esse tempo linear da narrativa, tanto num movimento para o futuro como para o passado em relação ao tempo da narrativa, porque, na constituição do texto, várias pequenas narrativas se entremeiam à história principal, misturando assim o passado e o presente. São breves histórias de desastres sociais que atingem outros personagens, formando um mosaico de diferentes representações daquilo que é central nas histórias de Ana e de Ciro.

Em suma, em “Resumo de Ana”, o narrador situa-se no tempo presente e fala de um passado que não viveu, mediado por sua mãe, Lazineha. Por conseguinte, ele tem dúvidas, não propriamente dos fatos em si, mas da visão que Lazineha tem de Ana. Provavelmente por isso, ao contar a história de sua avó, o narrador não se aprofunda na subjetividade da protagonista, ficando no lugar possível do plano objetivo de um relato mais direto, sem interferências. E dessa forma, através de suas ações, Ana surge diante do leitor como uma mulher vigorosa, de grande impulso, curiosa em relação às coisas e às pessoas, que quer a sociabilidade, que deseja interagir com a classe rica e lhe absorver a cultura, mas acaba tragada pela estrutura social.

A dinâmica das mudanças do foco narrativo tem um papel importante para o texto. O seu significado, além de assinalar a mediação de Lazineha, expressa um propósito de ajuste do posicionamento do narrador à história de sua avó, em que a ética é relevante. Isso porque “Resumo de Ana” é também a história de uma relação entre mãe e filha, de uma relação de dignidade entre duas mulheres num contexto de desintegração social.

Na novela “Ciro”, cuja narrativa é conduzida igualmente pela ética, o narrador é o responsável direto pelo resgate do personagem principal. Revela, já no primeiro bloco de texto da segunda parte do romance, que Ciro, apesar de nascer sadio, logo tem o corpo enrijecido por causa de doenças, ficando com o pescoço duro e o olho esquerdo lesado. Se Ana carrega consigo a ilusão de uma sociabilidade com os de cima, na estratificação social, na história de Ciro essa ilusão não existe. A novela “Ciro” é uma história do fracasso já irremediável, representação da derrota da classe pobre diante da evolução do capitalismo. Por isso desde o início da narrativa o protagonista é

apresentado como um derrotado pelo sistema, mas jamais é tratado indignamente pelo narrador.

A conduta ética do narrador no romance *Resumo de Ana*, como ocorre também nos contos caronianos, faz uma contraposição à mentalidade de caráter regressivo predominante nas produções da indústria cultural. Em outros termos, o romance *Resumo de Ana*, com sua linguagem que rejeita o sentimentalismo e o ilusionismo, tem grande força expressiva por escapar das armadilhas dos lugares comuns das emoções manipuladas, das fórmulas fáceis voltadas para o consumo e posterior descarte, sem que estas provoquem na recepção quase nenhuma reflexão. Carone evita, portanto, que se derrame pela narrativa de *Resumo de Ana* um sentimentalismo familiar, de cunho emocional e anti-iluminista.

#### 4

Modesto Carone sempre afirmou em seus estudos literários o caráter realista da obra de Franz Kafka, em oposição a um rótulo, que em certo momento teve muita força, de ser Kafka um escritor “surrealista ou fantástico”, o que esvaziava o sentido potente da deformação enquanto representação das deformidades da realidade do mundo e do ser humano no século XX. Relacionado a isso, transcrevemos a seguir um trecho do ensaio intitulado “Kafka e o processo verbal”, no qual Carone afirma a qualidade da ficção de Franz Kafka, e diz que o escritor tcheco se considerava um discípulo de Gustave Flaubert no século XX, sobretudo pelo uso da linguagem com discernimento:

Mas o que realmente importa nessa história é ressaltar que o prosador Franz Kafka, o mais enxuto, problemático e surpreendente discípulo confesso de Flaubert no século XX, tem muito de poeta, o que o termo alemão *Dichter* expressa com uma exatidão (e amplitude) que falta ao português. (CARONE, 2009, p. 80)

Em seus textos, Kafka escolhe cuidadosamente cada palavra, para que o sentimento da vida permaneça com igual intensidade no signo, no fundo o mesmo propósito de Flaubert. E ainda, se antes de Flaubert a reflexão do narrador tendia a uma tomada de posição contrária ou a favor da personagem, com ele passa-se a questionar o próprio narrador. Porém Kafka dá um passo à frente, ao encurtar drasticamente a distância do narrador em relação ao seu objeto, e não poupar aquele leitor habituado à placidez ilusória, acomodado em um assento de onde assiste às cenas da vida como

mero espectador alienado no interior da sociedade burguesa e de consumo. Arrancado de sua zona de conforto, esse leitor é arremessado para o centro da convulsão, provocado ao esforço de lucidez em razão da sua nova condição de coautor do texto, ao efetuar a leitura. Kafka, portanto, exige um outro leitor, diante da experiência do século XX. Esse parece ser o tom do realismo kafkiano, constituído por uma linguagem que absorveu o tom protocolar da língua administrativa do Império Austro-Húngaro. Kafka fez uso do protocolo como matéria da sua linguagem literária, uma sintaxe seca e objetiva, impessoal, bem calculada.

Se o tom protocolar da narrativa de Kafka foi retrabalhado por Modesto Carone em seus contos, agora a principal inspiração para a composição do romance passa por Gustave Flaubert. Vejamos, por exemplo, alguns procedimentos narrativos relacionando *Resumo de Ana* e *Madame Bovary*.

No romance de Flaubert, assim como no de Carone, o narrador em terceira pessoa apresenta-se distanciado do objeto da narrativa, de tal forma que a história parece se narrar a si mesma. Entretanto, em certos momentos, e isto ocorre tanto em Flaubert como em Carone, ambos recorrem ao estilo indireto livre, que propicia a alternância do ângulo de visão em certas cenas, que ora pode ser do narrador, ora de alguma personagem, o que proporciona ao leitor ver a história de diferentes pontos de vista. Por esse expediente Flaubert desvenda em *Madame Bovary* a pobreza de espírito e o ridículo da burguesia provinciana, numa perspectiva bem abrangente; assim como em Carone se ampliam as percepções do leitor a respeito da ponta pobre e frágil do sistema social.

Essas inspirações flaubertianas, no romance de Carone, também estão assinaladas nas descrições de personagens, lugares e situações capazes de produzir imagens alusivas aos contextos sociais e aos sentimentos em foco. Flaubert foi um mestre nesse procedimento, como registrado em *Madame Bovary*, por exemplo, na famosa cena do passeio de carruagem, em cujo interior estavam o jovem Léon Dupuis e Emma Bovary. O narrador se situa do lado de fora do carro e, sem ver o que se passa em seu interior, descreve o percurso da carruagem e os ritmos da marcha dos cavalos, oferecendo ao leitor imagens alusivas a um ato sexual do casal.

Modesto Carone parece buscar nessa fonte, retrabalhada à sua maneira, soluções para o seu romance. Por exemplo, na descrição do comportamento alheio e atordoado de

Ciro, após receber como um golpe o diagnóstico de que sua mulher, Terezinha, tinha tuberculose: “Sentou-se num banco do largo de São Bento olhando as paredes esburacadas do mosteiro e só se animou a levantar o corpo quando o sino da matriz desfez o choque” (CARONE, 1998, p. 78-79). A imagem das “paredes esburacadas do mosteiro” parece alusiva à doença, a mesma que vitimou a sua mãe. Também pode ser vista como uma imagem que diz do estado emocional do protagonista, que naquele momento, metaforicamente, nada enxergava além de buracos.

Há de se registrar a precisão das descrições caronianas, que mesmo concisas permitem ao leitor imaginar as personagens, os ambientes e as circunstâncias dos fatos. Vejamos outro exemplo, o trecho em que Balila Baldochi foi à casa de mister Ellis, onde Ana trabalhava como governanta, para pedi-la em casamento. A descrição do jovem Balila, observado por Ana – “desajeitado como um camponês de fatiota” –, contém elementos que de certa forma já prenunciam a oposição de valores entre os dois personagens e apontam motivos para a felicidade que ele encontraria, anos depois, na vida junto aos caboclos, trabalhando como caixeiro-viajante pelo sertão de Iguape, depois da sua falência irreversível. Além da descrição concisa e precisa, há de se notar que o narrador não avança pela subjetividade das personagens:

Ana não respondia às cartas porque não pensava em manter conversações sérias com o estrangeiro de fala arrevesada, corpo obeso e maneiras irremediavelmente toscas. Mas assim que ele se apresentou em Higienópolis debaixo da chuva, o chapéu de feltro na mão, ela teve um abalo e mandou a cozinheira levá-lo à antessala. Enquanto o pretendente subia a escada, desajeitado como um camponês de fatiota, Ana o observava por uma vidraça sem saber direito se o que estava sentindo naquele momento era lisonja, repulsa ou compaixão. Por fim concluiu que não estava sentindo nada e dispôs-se a recebê-lo com uma ponta de naturalidade. (CARONE, 1998, p. 25-26)

## 5

No início do romance *Resumo de Ana*, há uma cena em que o narrador descreve o gesto do dedo de Lazineira percorrendo, nos lugares onde ela costumava sentar-se para contar as histórias da família, um friso da toalha da mesa da copa ou um veio saliente do braço da poltrona de couro da sala, quando o assunto da conversa chegava à Ana. Parece ao narrador que esse gesto refletia um pensamento alheio ao que ela falava, isto é, às justificativas das quais ela se servia para evitar este assunto de família tão penoso. Daí o aviso do narrador ao leitor: “Os motivos alegados podiam ser reais, mas não era

verdade que sua memória estivesse fraca” (CARONE, 1998, p. 15). Até porque a tradição de contar histórias é contá-las de novo, e por isso a memória não pode estar fraca – “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994, p. 211, grifo do autor).

Assim, no movimento sutil do dedo de Lazineha, o narrador vê a verdade da cena. O gesto contido revelava a relutância de Lazineha em contar a história de Ana, preocupada em não ferir o decoro familiar. A atitude mais parece um ato de preservação, como se o silêncio fosse uma forma de resguardo. Por conseguinte, isso exige do narrador a postura de se colocar diante da vida da personagem com respeito e dignidade.

No trecho do romance comentado acima, a conduta ética que norteia a narrativa está demarcada pela observação da pequena escala, procedimento bastante comum nos contos caronianos. O autor costuma valorizar a pequena escala em sua obra na perspectiva de que nela está aquilo que não se mostra facilmente, mas que fica lá, com toda a sua potência, à espera de ser decifrado. No conto “Utopia do jardim-de-inverno”, que trata do mundo de uma estufa, metáfora da literatura feita por Modesto Carone, esse aspecto foi também abordado:

Obviamente ele [o mundo da estufa] não se abre ao primeiro que passa. Mas seu recato só é impenetrável para quem não sabe acompanhar os movimentos sutis de sua história. No caso, não se trata de evidências ou clarões, mas de sinais aparentemente insignificantes, como trocas discretas de posições, acréscimos e arranjos que a vista destreinada não distingue. (CARONE, 2007, p. 190)

Portanto, a descrição do gesto do dedo de Lazineha confirma o caráter sutil da literatura caroniana. Há um saber resguardado, é o que parece dizer esse minúsculo gesto: “A impressão que me dava, vendo-a passar o dedo em cima de um friso da toalha ou de um veio saliente no braço da poltrona, era a de alguém que no primeiro instante se recorda e no seguinte abafa compulsivamente as imagens evocadas” (CARONE, 1998, p. 15).

Dessa forma, desde o início do romance, o autor apresenta questões importantes para a composição do texto. São aspectos do seu projeto ficcional, presentes igualmente nos contos, ou que aparecem como novidade enquanto desdobramentos desse projeto, tal como um narrador inspirado em Flaubert, referência para escritores realistas, inclusive os do século XX.

## 6

São as aproximações da obra ficcional de Modesto Carone, de seus contos e romance, que abrem horizontes para se compreender o seu projeto estético. Nessa perspectiva, veremos a partir de agora o procedimento da repetição no romance. Nos contos, ele tende a ser empregado como um recurso estético vinculado ao processo de alienação; no romance, a repetição parece ter um caráter mais pragmático, em que situações e hábitos do passado reaparecem num tempo mais recente como marcas do conservadorismo da nossa sociedade.

Vejam algumas formas de inserção das personagens pobres e remediadas no mundo do trabalho, como exemplos de repetição. Ana ficou órfã de pai e mãe aos cinco anos de idade e foi adotada pela senhora Ernestina Pacheco. Na condição de filha de criação, a menina trabalhava duro, sem descanso, todos os dias da semana, em troca de teto, comida, roupa simples e instrução caseira. A filha de criação tornou-se um sofisma no Brasil após a abolição da escravatura, uma fórmula muito empregada por famílias de posse remediada que costumavam adotar meninas órfãs para fazer todo o trabalho de casa sem receber salário. Como não eram propriamente filhas, pois não era esse o propósito da adoção, trabalhavam em tempo integral para servir aos “pais patrões”.

Aos seis anos de idade já cuidava de trabalhos domésticos significativos: levantava-se de madrugada, acendia o fogão a lenha, preparava a mesa do café, varria o quintal, enxaguava a roupa numa tina de água, passava e engomava com ferro a carvão; para lavar a louça punha-se em pé sobre um caixote de madeira porque não tinha ainda altura suficiente para alcançar a pia. (CARONE, 1998, p. 16-17)

Um pouco mais adiante, depois de melhor adestrada, Ana passou também a cuidar de uma sobrinha doente de dona Ernestina e a prestar serviços para fora, como lavar e engomar as roupas de familiares de Júlio Prestes, sendo que “os rendimentos pelos serviços prestados iam para os bolsos de Ernestina” (CARONE, 1998, p. 17), tal como ocorria nos centros urbanos com os chamados “escravos de ganho”, no período da escravidão. São as marcas persistentes da exploração do trabalho que se repetem na vida, no contexto da sociedade brasileira conservadora e injusta, aqui representadas na ficção.

No último episódio da primeira parte do romance, após a morte de Ana, a sua filha mais velha, então com quatorze anos completos, se insere no mundo do trabalho como se repetisse da vida de Ana o sentido do trabalho, sempre como obra dos “fiéis servidores da nossa paisagem” – verso de Carlos Drummond de Andrade citado na epígrafe do romance:

Lazinha saiu da casa da avó ainda de madrugada e subiu a pé a rua dos Morros em meio a uma pequena multidão de moças e rapazes cujos rostos a escuridão ocultava, até chegarem juntos aos portões do prédio onde ela ficava de dez a catorze horas por dia costurando sacos de café: era a Fábrica Santa Maria, propriedade industrial da família de Paulo Emílio Salles Gomes, que àquela altura ensaiava em São Paulo os primeiros passos de sua carreira de escritor e militante de esquerda. (CARONE, 1998, p. 50)

Na narrativa, todas as vezes que as personagens pobres e remediadas se aproximam das famílias ricas e poderosas de São Paulo, e isso suscita naquelas uma sensação de ascensão social, logo adiante a ilusão é desfeita, pois os papéis das classes sociais já estão delineados e são bem diferentes. Portanto, não há engano, as personagens da ponta pobre, frágil e precária do sistema são “fiéis servidores da nossa paisagem”, pois essa é a lógica de um regime baseado na exploração do trabalho, é a lógica da modernização de São Paulo, e do Brasil.

Observa-se que o narrador, usando de um recurso sutil, incluiu os nomes de Júlio Prestes e Paulo Emílio Salles Gomes na narrativa, nas passagens mencionadas acima. Esse procedimento se repete no corpo do romance, com a inserção ao longo do texto de outros expoentes da cultura e da política da História brasileira, referências das famílias ricas e poderosas de São Paulo. É o caso também do nome de Oswald de Andrade, citado de forma breve como “parente por parte de pai” do médico famoso, poderoso e arrogante, proprietário da chácara onde foram trabalhar e morar Ciro e Anita (CARONE, 1998, p. 93).

Num primeiro momento, o casal sente-se confortável ali na chácara, e Anita engravida pela segunda vez. Mas como a aproximação das classes é sempre ilusória, o casal é despedido abruptamente após um conflito entre o patrão e a empregada, e a narrativa marca mais uma vez a distância entre as classes sociais, aspecto recorrente no romance.

Parece haver a certeza de que o destino daqueles que nasceram para ser “fiéis servidores da nossa paisagem” nunca muda, como foi explicitada na fórmula decorada e

repetida por Lazineira, então com seis anos de idade, com a qual Ana anunciou o nascimento de Ciro para as famílias ricas da sociedade sorocabana: “Tem um criadinho às ordens” (CARONE, 1998, p. 55). Talvez seja pessimista a visão de Modesto Carone, pode-se pensar, já que ao longo do texto não há perspectiva de mudanças para quem nasceu para servir.

Porém, na análise literária que Carone fez do conto “Na galeria”, de Franz Kafka, no ensaio intitulado “O realismo de Franz Kafka” (CARONE, 2009, p. 37-46), contrariando certa noção de que a obra do autor tcheco seria a expressão do pessimismo, o ensaísta percebeu na reação do espectador – que desvia o olhar do picadeiro, afunda a cabeça no parapeito da galeria e chora – um sujeito consciente que não se deixa manipular pelo entusiasmo do espetáculo, embora já não tenha forças para enfrentar o que sabe. Da mesma forma se pode pensar, em *Resumo de Ana*, sobre a abordagem da aproximação e afastamento das pontas pobre e rica do sistema, que não altera as desigualdades entre as classes sociais.

Assim diríamos que não há no romance de Carone um propósito pessimista, apesar de não haver perspectivas de mudanças para quem nasceu para servir, mas sim uma crítica às ilusões da ascensão social dos de baixo por um processo de conciliação de classes impossível de se realizar, em que a ponta frágil e precária geralmente perde. Este é um aspecto do caráter anti-ilusionista da literatura caroniana. A crítica não é espalhafatosa, mas é contundente e precisa, como bem sintetiza André Bueno:

Desse ângulo negativo, soa como um escárnio fazer do progresso um espetáculo, já que o mesmo processo, visto pelo ângulo do trabalho, da necessidade, da dependência e do favor, está sempre mais para fracasso e derrota. Sim, é o ângulo dos vencidos. (2009, p. 74)

Ainda sobre repetições, o destino de Ana de ascensão no mundo do trabalho foi inesperadamente interrompido, quando foi decretada “a prisão de Ellis por desfalque fraudulento na Light” (CARONE, 1998, p. 28). Nessa época, Ana já dominava o seu ofício de governanta na casa senhorial em Higienópolis, e gozava de prestígio junto à dona da casa, uma jovem senhora ilustrada de quem era uma espécie de dama de companhia. Com o declínio econômico da família, Ana retornou a Sorocaba para se casar com Balila. Também Ciro viu ruir o seu futuro estável como operário da Ferrovia Sorocabana, um emprego seguro e respeitável, assim que teve o seu nome incluído na

primeira lista de demissões da companhia, consequência da política governamental de substituição gradual do transporte ferroviário pelo rodoviário.

Podem ser vistas ainda como repetição as falências do armazém de secos e molhados de Balila e da gráfica de Ciro. Ambas foram precedidas por um período de crescimento nos negócios que encorajou pai e filho, cada um em seu tempo, a fazerem investimentos em melhorias nas suas instalações comerciais, os quais não puderam ser pagos devido às crises que se seguiram. A falência de Balila se consumou em 1931, após a quebra da bolsa de Nova York, 1929, e da crise do café brasileiro, 1930. A falência de Ciro se confirmou em 1964, com a retração dos pequenos negócios que se intensificou no país com a política recessiva do governo Castelo Branco.

Depois de falido, Balila tornou-se caixeiro-viajante pelo sertão de Iguape, indo de casa em casa para vender suas mercadorias aos caboclos. Atuou nessa atividade até o fim da vida. Ciro, após falir, foi trabalhar como caseiro na chácara do médico famoso, quando então começou a vender cachaça, indo de bar em bar na cidade de Sorocaba, para complementar a renda. Atuou nessa atividade de venda até o fim da vida.

No final da primeira e também da segunda parte do romance, o narrador conta respectivamente as mortes de Ana e de Ciro. São destinos que se realizam de forma semelhante. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 207), o sentido da morte não está na expiração da vida, mas na sua ressignificação, pois em toda morte há sempre uma reminiscência, matéria-prima das narrativas. Isso porque todo morto tem por trás de si uma história, embora nem sempre haja, entre os vivos em seu redor, um herdeiro que busque ali o sentido da vida.

Ana morreu em casa. O local da morte, de certo forma, representa uma derrota, por ela não ter ascendido socialmente, já que a morte de burgueses não costuma acontecer em suas casas. Ciro também morreu em casa, mas ele não teve ilusões de ascender socialmente. E quando ambos morreram em suas casas, a cidade lá fora seguiu o seu ritmo indiferentemente. Portanto, as mortes de Ana e Ciro são repetições que representam a indiferença social para com aqueles que estão na ponta pobre, frágil e precária da sociedade.

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar [...]. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. [...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora,

serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. (BENJAMIN, 1994, p. 207)

Há também uma série de repetições em pequena escala, como Ana, ainda criança, ter de cuidar de uma sobrinha doente de Ernestina Pacheco e depois, quando foi trabalhar em São Paulo, na casa de um professor, ter se dedicado por compaixão ao cuidado do filho mais velho do casal, que era tuberculoso. Ou ainda algumas características de Terezinha, mulher de Ciro, que se assemelham às de Ana, tais como serem cuidadoras e habilidosas no trato com a casa. E assim seguem as muitas repetições em *Resumo de Ana*, em larga e pequena escala, o que talvez mereça um estudo mais específico.

## 7

Por fim, observamos haver sempre elementos constitutivos dos textos que funcionam como uma espécie de amarração das obras que em seu conjunto formam o projeto ficcional de Modesto Carone. Em *Resumo de Ana*, por exemplo, o vínculo entre as duas novelas não se estabelece apenas por serem os protagonistas da mesma família, mãe e filho, mas sobretudo pela própria constituição das personagens.

Ana, apesar das condições reais adversas, fora uma criatura alegre e vivaz, com uma curiosidade autêntica pelas pessoas e pelas coisas. Sua vida fora impulsionada pelo desejo de viver, de se socializar, mas tinha por referência a cultura dos de cima. Perseguiu esse modo de vida até o ponto em que a realidade lhe botou de frente com a impossibilidade de realizá-lo, quando em seu pequeno espaço doméstico, em Sorocaba, o seu desejo foi encurralado e destruído implacavelmente, após ser violentamente surrada pelo marido. Depois desse acontecimento, veio a desilusão e Ana se tornou alcoólatra até seus últimos dias.

A surra aplicada por Balila, depois de João Franco lhe ter dito que Ana o assediava, é um divisor de águas, tanto para Ana como para Ciro. O menino nasceu sadio numa época em que a atividade comercial de Balila ia muito bem. Assim que Ciro começou a exigir menos atenção da mãe, Ana retomou a sua vida social, fazendo visitas e frequentando o teatro com a filha, com quem comentava as encenações, ensinando-lhe o que aprendera em São Paulo sobre o mundo do espetáculo. Foi nesse contexto, antes

do nascimento de Zilda, quando Ciro era ainda bem pequeno, que Ana foi surrada por Balila, e perdeu a vontade que a fazia mover-se na vida.

Sem o entusiasmo e a vivacidade que caracterizavam a personagem, Ana passou a beber e a ser desleixada com a casa e com os filhos. A surra, portanto, é um registro muito significativo das perdas. Também Ciro, de certo modo abandonado pela mãe, perdeu uma parte de si, que nunca mais encontraria na vida. Sofreu resignadamente com as mazelas da vida, sendo levado em seu fluxo, mesmo que fosse sensível e afetuoso para com as pessoas mais próximas. Numa análise sobre o entrelaçamento dos protagonistas das novelas que, juntas, constituem o romance *Resumo de Ana*, parece ser pertinente considerar o conceito freudiano de luto e melancolia.

### **Considerações finais**

Na apresentação do primeiro livro ficcional de Modesto Carone, Antonio Candido refere-se a “uma espécie de fusão” das capacidades literárias e críticas de Carone. São faces do homem das letras que têm por coerência o mesmo alicerce, uma concepção de literatura moderna muito coerente, concebida dentro de uma tradição que congrega autores e críticos como Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Kafka, Trakl, Celan, Beckett, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Adorno, Horkheimer, Antonio Candido, entre outros.

Aspectos significativos do conhecimento gerado por essa tradição estão presentes em sua obra ficcional, às vezes registrados como uma referência ou uma citação velada, outras como um procedimento da escrita literária reelaborado, como um pensamento da teoria crítica incorporado ao texto, dentre outras formas. São esses diálogos, submetidos à imaginação, fundamentais para o escritor criar a sua obra literária. Assim, para além do período em que os seus textos foram produzidos, o projeto estético caroniano se insere num contexto histórico-literário de longo percurso. Daí vem a firmeza e a coerência de seu trabalho, que se posiciona no campo da arte que faz uma vigorosa crítica aos rumos da sociedade moderna e contemporânea em direção à regressão.

Faz lembrar os avisos de alerta de Walter Benjamin para os riscos do abismo, destino para o qual se encaminha a locomotiva do progresso no mundo moderno e contemporâneo, caso não sejam acionados os seus freios. Em certo sentido, os textos

literários de Carone são avisos de alerta, que expressam a visão político-artística do autor, da qual ele não se afasta ao longo de sua trajetória, nem faz qualquer concessão.

Por fim, nas palavras de Theodor W. Adorno, em *Minima Moralia*, reconhecemos a obra ficcional completa de Modesto Carone:

Textos decentemente trabalhados são como teias de aranha: cerrados, concêntricos, transparentes, bem urdidos e firmes. Eles atraem para si tudo o que se aproxime. Metáforas em travessia fugaz são para eles presas nutritivas. Matérias aproximam-se em voo. A consistência de uma concepção pode ser julgada por ela trazer a si as citações. Onde o pensamento abriu uma célula da realidade ele deve penetrar a câmara seguinte sem ato de violência do sujeito. Ele mantém sua relação com o objeto tão logo outros objetos adiram a ele. Na luz que ele dirige ao seu objeto determinado outros começam a cintilar. (ADORNO, 2008, p. 83)

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ARÊAS, Vilma. A ideia da forma: a ficção de Modesto Carone. *Novos estudos CEBRAP: revista do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento*, São Paulo, n. 49, p. 119-139, nov. 1997. Disponível em: <novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/83/20080627\_a\_ideia\_e\_a\_forma.pdf>. Acesso em: 3 maio 2014.

BUENO, André. O mosaico da memória. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do futuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 67-93.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1).

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Dias melhores*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Aos pés de Matilde*. São Paulo: Summus, 1980.

\_\_\_\_\_. *As marcas do real*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. Paul Celan: a linguagem destruída. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1973. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2015.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. (Biblioteca Tempo Universitário, 66).

# A questão do modernismo no teatro brasileiro

---

**Carolina Montebelo Barcelos<sup>1</sup>**

PUC-Rio

carolinambarcelos@hotmail.com

**Resumo:** Da mesma forma que a Semana de Arte de 22 entrou para o cânone do modernismo brasileiro como um marco, atribui-se, com frequência, a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, pelo grupo teatral carioca Os Comediantes, ou o TBC, ao conceito de teatro moderno no Brasil. Desse modo, o assunto tem se mostrado como uma questão para a teoria e história do teatro brasileiro e esse artigo tem por objetivo refletir acerca dos diferentes parâmetros utilizados pelos teóricos do teatro brasileiro na constituição do que seria o modernismo no teatro do país, acenando, nas considerações finais, com novas possibilidades de pensarmos o teatro moderno no Brasil para além do cânone.

**Palavras-chave:** Literatura comparada; modernismo; marco; cânone; teatro brasileiro

**Abstract:** In the same way that the Modern Art Week of 1922 entered the Brazilian modernist canon as a landmark, the 1942 staging of Nelson Rodrigues' *The wedding dress* by the theatre group Os Comediantes from Rio de Janeiro, or TBC, are usually attributed to the concept of modern theatre in Brazil. Thus, the subject has been shown to be a question in the theory and history of Brazilian theatre and this article aims at reflecting upon the different parameters used by the theorists of Brazilian theatre in the constitution of what modernism in the country's theatre would be, pointing towards new possibilities of thinking about modern theatre in Brazil beyond the canon in the conclusion.

**Keywords:** Comparative literature; modernism; landmark; canon; Brazilian theatre

*Recebido em 13/01/2020*

*Aceito em 10/02/2020*

---

<sup>1</sup> Carolina Montebelo Barcelos é pesquisadora e professora de teatro. Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio. Autora dos capítulos “Todos os sonhos da carne e da alma: o Rio de Janeiro em Nelson Rodrigues”, em *Rio Circular: a cidade em pauta* (2016), e “Insetos: uma metáfora dos 30 anos da Cia. dos Atores”, em *Estudos de encenação e atuação* (v. 3, 2019).

## Introdução

Há alguns anos a crítica cultural vem abrindo caminho para reflexões acerca do modernismo no Brasil, considerando não apenas a Semana de 1922, como conhecemos canonicamente o movimento, como também, e principalmente, a forma pela qual o modernismo se expressou em outras cidades que não São Paulo, assim como as repercussões e a herança do pensamento modernista. Essa perspectiva crítica encontrou fortes ecos a partir de 2012, por época dos noventa anos da Semana de Arte Moderna, e certamente ganhará novas abordagens em 2022, por conta de seu centenário.

Essa crítica mais recente também procura lançar luz sobre outras renovações estéticas que, embora imbuídas de ideias modernistas, não se configuraram no cânone do movimento. Beatriz Resende, por exemplo, procura desviar o olhar do consagrado modernismo paulista em seu artigo “Rio de Janeiro e outros modernismos”<sup>2</sup> (2014). Luís Augusto Fischer, por seu turno, prefere contestar a própria visão unitarista do movimento paulista, e o próprio título de seu artigo para a revista *Piauí* indica isso: “Reféns da modernistolatria” (2013). Assim como Resende e Fischer, vários pesquisadores brasileiros têm se dedicado a pensar de forma não canônica sobre outros modernismos – parafraseando Beatriz Resende – em Minas Gerais, em Pernambuco, no Rio Grande do Sul, etc., percebendo estéticas e experimentações modernistas fora de São Paulo, ou até mesmo relativizando a importância daquele movimento.

Da mesma forma que a Semana de 22 entrou para o cânone do modernismo brasileiro como um marco, atribui-se, com frequência, a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, pelo grupo teatral carioca Os comediantes, ao conceito de teatro moderno no Brasil. Nesse sentido, o marco do modernismo no teatro seria a encenação da peça rodrigueana, pois, como assinala Sábado Magaldi, “[o] impacto provocado por *Vestido de noiva* e pelos Comediantes teve reflexo por toda parte” (MAGALDI, 2006, p. 59), estimulando o surgimento de diversos grupos de teatro no país e de novas práticas teatrais.

Entretanto, desde a década de 1980, duas vertentes, classificadas por Edécio Mostaço (2006, p. 185) como evolutiva e da ruptura, têm se confrontado. A primeira vertente “considera os procedimentos modernos dispersos ao longo do tempo, aos poucos

---

<sup>2</sup> No original, “Rio de Janeiro y otros modernismos” (RESENDE, 2014).

se sedimentando em caráter acumulativo, tanto no terreno dramaturgico quanto no da encenação, tornando difícil isolar marcos” (MOSTAÇO, 2006, p. 185). Dessa forma, a montagem de *Vestido de noiva* seria o resultado de uma série de textos teatrais e encenações que já apontavam para uma ideia de modernidade.

Já para a chamada vertente da ruptura, a encenação seria fator decisivo para a renovação teatral entre nós. Assim, a produção de *Vestido de noiva* “teria equacionado, pela primeira vez, a indispensável tríade autor/encenador/elenco” (MOSTAÇO, 2006, p. 185). A estabilização dessa modernidade caberia ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em São Paulo, em 1948, que conferiria uma estrutura mais empresarial ao teatro. Os defensores da ideia de ruptura, no entanto, divergem quanto à delimitação do que efetivamente estabeleceu a modernidade do teatro brasileiro. Para Sábado Magaldi, isso se deu com a encenação de *Vestido de noiva*, Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa defendem a atuação do TBC, em 1949, enquanto que, para Tânia Brandão, foi o Teatro Popular de Arte, de Sandro Polloni e Maria Della Costa, em 1948, que marcou a modernidade do nosso teatro. Alessandra Vannucci (2014), por sua vez, confere ao pensamento estético dos encenadores italianos do TBC o início da modernidade teatral brasileira, embora ela não se atenha à ideia de um marco, mas se disponha a analisar as maneiras pelas quais os cinco encenadores italianos que passaram pelo TBC, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Gianni Ratto contribuíram para todo um processo de modernização cênica que abarca as décadas de 1950 e 1960.

Dessa forma, o conceito de moderno e do que seria o modernismo no teatro tem se mostrado como uma questão para a teoria e história do teatro brasileiro e esse estudo tem por objetivo refletir acerca dos diferentes parâmetros utilizados pelos teóricos do teatro brasileiro na constituição do que seria o modernismo no teatro. Conquanto esses vários teóricos tenham exposto e defendido seus argumentos em artigos, teses e livros, e sido relidos ou criticados, parece ainda não haver um estudo que reúna e confronte essas diversas correntes e argumentações.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Salvo, a partir de levantamento bibliográfico que realizei para fins desse estudo, os verbetes “Modernismo (Teatro e)” e “Moderno (Teatro)”, escritos por Edécio Mostaço para o *Dicionário de Teatro Brasileiro* (MOSTAÇO, 2006, p. 182-186).

## A questão do modernismo no teatro brasileiro

O movimento modernista que tornou a Semana de 22 o marco da renovação estética no Brasil procurou, desde o início, centrar-se na literatura e nas artes plásticas. Embora alguns desses modernistas, como Mário de Andrade, tivessem feito a defesa do circo, o teatro não estava em pauta. Foi com Antônio de Alcântara Machado<sup>4</sup> e a fundação da revista *Terra Roxa e outras terras*, em 1926, que o teatro se tornou objeto de reflexões à luz da necessidade de uma renovação estética. Segundo Alcântara Machado, o teatro brasileiro se encontrava em situação de “miséria”, uma vez que buscava imitar o teatro francês e valorizava por demais o repertório estrangeiro e a presença aqui de companhias europeias. O intelectual propunha a antropofagização do teatro estrangeiro e a escrita de um texto teatral que valorizasse temas nacionais a fim de que um teatro verdadeiramente brasileiro pudesse se estabelecer.

As ideias de Alcântara Machado, no entanto, não se fizeram ecoar pelas companhias teatrais brasileiras. O chamado “velho teatro”<sup>5</sup> da comédia de costumes e do melodrama, além da burleta e do teatro de revista, faziam imenso sucesso entre o público e ainda não havia interesse, dentre o meio teatral, principalmente entre as companhias de então, em renovar a cena brasileira. A própria estrutura dessas companhias se afastava de uma ideia de modernidade: o primeiro ator acumulava a função de empresário, fazia-se uso do ponto para ajudá-lo no caso de esquecimento das falas, ao encenador cabia a função da distribuição e movimento dos atores no palco e todo o aparato técnico estava voltado para a primazia do primeiro ator. Esse era o panorama do teatro brasileiro quando as ideias modernistas na literatura e artes plásticas começaram a ser defendidas.

No entanto, há teóricos do teatro que veem, desde início da década de 1920, alguns elementos ou procedimentos encontrados em determinados textos dramáticos, movimentos e em algumas montagens, que acenariam com uma ideia de modernidade e que culminaram com a encenação de *Vestido de noiva*. Tais teóricos, mais notadamente Gustavo Dória, são aqueles considerados por Mostaço como defensores de uma tendência evolutiva.

---

<sup>4</sup> Cuja escrita já continha elementos modernistas, embora não tivesse participado da Semana de 22.

<sup>5</sup> Não há, aqui, qualquer cunho pejorativo. Como “velho”, entende-se o teatro praticado no Brasil desde fins do século XIX.

Embora Dória reconhecesse que o teatro profissional não estava interessado nas renovações teatrais que vinham ocorrendo no plano internacional, via nas experiências amadoras algumas tentativas de modernização. Dessa forma, Renato Vianna teria, através do movimento *Batalha da Quimera*,<sup>6</sup> de 1922, mostrado os valores dramáticos da aplicação da luz e do som, a importância dos planos cênicos e da figura do diretor.

Nenhuma experiência<sup>7</sup> de Renato Vianna, entretanto, teria sido exitosa a ponto de conseguir divulgar mais amplamente essas ideias (DÓRIA, 1975). O Teatro de Brinquedo, grupo amador dirigido por Álvaro Moreira em 1927, tentaria, segundo Dória, representar autores brasileiros novos e conhecer repertórios internacionais de vanguarda, mas já sua primeira tentativa de renovação com *Adão, Eva e outros membros da Família* havia fracassado. O mesmo teria ocorrido com o *Teatro de Experiência* de Flávio de Carvalho e sua montagem de *Bailado do Deus Morto*, em 1933, que, segundo Dória, possuía alguns traços do teatro surrealista, fazia uso de máscaras de alumínio, de um espaço cênico de poucos elementos e de uma iluminação que provocava efeitos de flashes, mas que após três apresentações foi proibido pela polícia.

*Amor*, de Oduvaldo Vianna, com montagens no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1933 e 1934 e seus múltiplos cenários, *O Rei da Vela*, escrito por Oswald de Andrade em 1937, e a montagem de *Romeu e Julieta*, ao contar com uma direção a convite de Paschoal Carlos Magno, a de Itália Fausta, em 1938, para o Teatro do Estudante do Brasil, seriam também experiências que já continham algumas ideias modernas, segundo os defensores da tendência evolutiva do teatro moderno no país, e que culminariam com a encenação de *Vestido de noiva*.

Enquanto os teóricos que veem um processo evolutivo na modernização do teatro brasileiro se afastam da ideia de um marco, os defensores da ruptura, por sua vez, “concordam que a encenação é o fator decisivo para a erupção da renovação cênica entre nós” (MOSTAÇO, 2006, p. 185). A encenação de *Vestido de noiva*, portanto, reuniria os elementos necessários para a modernização do teatro no Brasil: autor, texto, encenador e elenco.

Um dos maiores defensores da encenação da peça rodrigueana como marco inaugural do teatro moderno é Sábato Magaldi. Para sustentar sua argumentação, o teórico

---

<sup>6</sup> Movimento apontado por Dória como tendo sido influenciado pelo futurismo.

<sup>7</sup> A encenação de *A última encarnação de Fausto*, o grupo Colmeia, o projeto Caverna Mágica e o Teatro de Arte.

busca as origens do modernismo teatral internacional para compará-las com o caso brasileiro. Dessa forma, o teórico considera que “não se pode datar o teatro moderno a partir de um movimento ou uma escola que tenham definido as outras artes” (MAGALDI, 2006, p. 49). Magaldi argumenta que sendo o teatro uma arte autônoma, “não mera materialização cênica da arte literária” (MAGALDI, 2006, p. 49), foi a partir da figura do encenador, ao assumir a autoria do espetáculo, que podemos falar em início da modernidade no teatro.

O mesmo, de acordo com o crítico e teórico, teria se dado no Brasil, quando Os Comediantes viam a necessidade da visão unitária e artística de um encenador. Assim, com a direção de Ziembinski, que “renovou esteticamente o espetáculo brasileiro” (MAGALDI, 2006, p. 59), a também renovação do texto dramaturgic de Nelson Rodrigues e da cenografia de Santa Rosa, a montagem de *Vestido de noiva* em 1943 seria, para Magaldi, “a complementação teatral retardada, mas genial, da revolução modernista” (MAGALDI, 2006, p. 117). Nessa montagem, a figura do astro teria dado lugar a uma equipe harmonizada de atores, a iluminação fixa seria substituída por mais de uma centena de efeitos luminosos, o cenário, outrora feito por telões pintados, seria agora construído, valorizando a presença do ator. Também o texto dramaturgic que costumava se caracterizar por uma linearidade, com apresentação e desfecho de um conflito ganha, nas mãos de Nelson, três planos que mostram ações simultâneas em tempos diferentes (MAGALDI, 2006, p. 129-130). A estreia de *Vestido de noiva*, para Magaldi, fez desaparecer “o complexo de inferioridade do palco brasileiro” (MAGALDI, 2006, p. 131).

Décio de Almeida Prado, por seu turno, não defende a encenação de *Vestido de noiva* como marco do teatro moderno de modo tão veemente como Sábato Magaldi. Segundo o crítico, os diretores de Os Comediantes teriam trazido o teatro “para o centro das cogitações nacionais, num golpe de sorte ou de clarividência, através de uma só temporada, mais ainda, de um só incrivelmente bem-sucedido espetáculo” (PRADO, 2001, p. 39-40). De fato, Décio de Almeida Prado reconhece também as renovações presentes no texto dramaturgic “por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão da típica ficção moderna” (PRADO, 2001, p. 40) e na encenação de Ziembinski.

Prado, no entanto, localiza a montagem de *Vestido de noiva* como um dos empreendimentos amadores que contribuíram com a modernização do teatro, embora a encenação tenha grande importância não só por ter trazido o teatro “para o centro das cogitações nacionais”, como também por ter elevado o teatro “à dignidade dos outros gêneros literários” (PRADO, 2001, p. 40). Para o crítico, o “ciclo heróico do amorismo” (PRADO, 2001, p. 41) teria se encerrado em 1948, com a estreia de *Hamlet*, encenada pelo Teatro do Estudante do Brasil. A partir de então, Décio defende a ideia do profissionalismo, “traduzir em dados orçamentários as conquistas estéticas, evoluir das temporadas fortuitas para a continuidade das companhias permanentes” (PRADO, 2001, p. 41). Isso teria se concretizado, portanto, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948.

O TBC, através da estrutura administrativa levada a cabo pelo engenheiro Franco Zampari, em São Paulo, e de seu programa estético voltado para um número maior de encenadores estrangeiros e de atores, além de textos consagrados, desde clássicos universais a peças de apelo popular, fazia, segundo o crítico, o Brasil sair “de seu casulo” (PRADO, 2001, p. 44), atualizando-se e internacionalizando-se. A estabilidade do TBC pode ser verificada pelos seus quinze anos de existência, apesar de ter tido diferentes diretores, encenadores e atores: “nesse sentido foi [...] o denominador comum do palco brasileiro, ao mesmo tempo que seu mais alto padrão de qualidade” (PRADO, 2001, p. 45).

Tal como Décio de Almeida Prado, Iná Camargo Costa confere ao TBC o marco do teatro moderno no Brasil, devido ao seu profissionalismo, sua “maneira sistemática, ou organizada, ou ainda como programa economicamente viável” (COSTA, 1990, p. 98).<sup>8</sup> Alguns “sintomas” de modernidade que a teórica reconhece nos já comentados aqui Teatro de Brinquedo, peças de Oswald de Andrade, TEB, Os Comediantes, além dos paulistas GUT e GTE, teriam culminado na fundação do TBC.

Iná Camargo Costa, assim como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, procura pensar sobre o conceito do “moderno” a partir do modelo internacional para, então, examinar de que modo ele passou a ser produzido no Brasil. Em linhas gerais, enquanto os dois outros críticos viam no advento da figura do encenador as bases para a

---

<sup>8</sup> Esse longo artigo foi publicado posteriormente em livro, em 1998, pela editora Vozes, intitulado *Sinta o drama*. Essa edição mais recente, embora com publicação esgotada, é a mais consultada e utilizada em estudos.

modernização do teatro internacional, Iná Camargo Costa confere ao processo histórico desencadeado pela crise do drama e à produção do teatro épico que se seguiu, além do trabalho do encenador, o conceito de teatro moderno.

Tributária do pensamento de Antonio Candido<sup>9</sup> no que diz respeito a nossa suposta dependência cultural e nosso “vínculo placentário com as literaturas europeias” (CANDIDO *apud* COSTA, 1990, p. 109), a quem cita como epígrafe que abre o segundo capítulo do artigo, intitulado “Importação e produção do teatro moderno no Brasil” (COSTA, 1990, p. 109), a teórica comenta sobre o “mal-estar” que a expressão “teatro moderno” provoca, uma vez que durante muitos anos o teatro no Brasil “passou relativamente à margem de todo o processo que lhe deu origem” (COSTA, 1990, p. 110).

No entanto, para a teórica, enquanto a modernidade teatral europeia – assumindo uma perspectiva brechtiana – teve a experiência com o movimento operário, no Brasil ela foi consolidada pela criação do TBC, mas cuja fundação foi possível através da “proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (tanto financiando como consumindo) um teatro de padrão internacional” (COSTA, 1990, p. 110). Iná Camargo Costa argumenta que, como o TBC importara seus principais encenadores da Itália e buscara os textos mais apreciados da França e dos Estados Unidos,

[...] tratava-se mais uma vez do processo – já habitual e, por assim dizer, natural, como demonstraram em relação a outros aspectos da nossa literatura Antonio Candido e Roberto Schwarz – de modernização da cultura no Brasil: o da atualização das elites em relação ao padrão internacional [...]. (COSTA, 1990, p. 110)

Para a teórica, foi somente após a absorção do impacto que a importação do teatro moderno causou e as mudanças que o país vivia, que uma dramaturgia nacional e uma dramaturgia popular podem ser reivindicadas (COSTA, 1990, p. 113-114).

Ao passo que os teóricos examinados até aqui tenham se pautado no conceito de teatro moderno a partir do modelo europeu para refletir acerca da modernização do teatro no Brasil e seus possíveis marcos, Tânia Brandão apontará para um outro caminho a fim de pensarmos sobre a consolidação do teatro moderno no país.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A influência do pensamento de Antonio Candido também pode ser observada em muitos textos de Décio de Almeida Prado, nos quais o crítico do teatro se baseia no conceito de Sistema Literário proposto por Candido para pensar uma possível formação do teatro no Brasil.

<sup>10</sup> Em diversas ocasiões, Tânia Brandão já ressaltou que, embora seja quase impossível se falar de um teatro brasileiro, uma vez que historicamente o teatro seja o do eixo Rio-São Paulo, no Brasil, a figura do ator precedeu a do autor. O ator também esteve, durante décadas, no centro das montagens e dos grupos.

Ao considerar que a modernidade no teatro se deu através de um conjunto de transformações da cena – desejo de ruptura, supressão da figura do ator como astro e do ponto para auxiliá-lo, aparecimento de técnicas de interpretação, texto teatral que procura se libertar das regras dramáticas rígidas, uso multifacetado da luz e do som, liberdade de uso do espaço cênico e da cenografia e descoberta da teatralidade – que culminou com o surgimento da encenação, a teórica argumenta que não é possível, no caso brasileiro, realizar uma aproximação histórica com o processo europeu de modernização da cena (BRANDÃO, 2002, p. 16-19). Isso, contudo, não a faz pensar no caso brasileiro como atraso em relação ao processo de modernização do teatro internacional.

Tânia Brandão identifica, nas experiências de algumas manifestações teatrais das décadas de 20 e 30 já abordadas aqui, alguns “arroubos modernos”, mas acredita que o processo de modernização efetiva ocorreu com a ação de amadores, mais especificamente, com o TEB, o Grupo de Teatro Experimental, organizado por Alfredo Mesquita, o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, e o grupo Os Comediantes e a encenação de *Vestido de noiva*. Ainda segundo a pesquisadora, o Teatro Popular de Arte, criado por Sandro Polloni e Maria Della Costa em 1948, foi a primeira companhia teatral moderna brasileira estável e que lançou o modelo para a profissionalização do teatro moderno no país, recorrendo ao uso do diretor estrangeiro e alternando peças “de bilheteria” com “peças culturais”, posto que sua estreia antecedeu a carreira profissional do TBC. No entanto, Tânia Brandão confere ao TBC a institucionalização e difusão do teatro moderno.

### **Considerações finais**

Dentre os que defendem a perspectiva da ruptura para encontrar um marco do teatro moderno, apenas Sábato Magaldi vê, na encenação de *Vestido de noiva*, todos os elementos necessários à modernização da cena brasileira. Embora Décio de Almeida Prado, Iná Camargo Costa e Tânia Brandão reconheçam as enormes transformações provocadas por essa montagem, ao reunir novas propostas de uso de luz, cenografia, direção e texto dramático, eles consideram que foi a profissionalização do teatro que estabeleceu e marcou o teatro moderno. No entanto, enquanto Décio de Almeida Prado e

Iná Camargo Costa defendem o empreendedorismo e renovações artísticas do TBC,<sup>11</sup> Tânia Brandão recua em um ano esses fatores, atribuindo ao Teatro Popular de Arte a primazia na estreia de uma peça por uma companhia estável, embora concorde com eles em relação ao TBC como marco do teatro moderno brasileiro: “É curioso observar que a própria história do TBC, marcada por diferentes fases, traduz em si mesma a vitória, os limites e as possibilidades de nosso modernismo teatral” (BRANDÃO, 2002, p. 54).

Ademais, o pensamento de Tânia Brandão se difere desses outros teóricos no que diz respeito à importância da “importação” do teatro moderno internacional. Pode-se inferir que, a partir dos textos estudados aqui e escritos pela pesquisadora, a presença nesse país de encenadores estrangeiros e utilização mais tardia de elementos constitutivos do teatro moderno internacional não configuram um “atraso”, “incômodo” ou “sentimento de inferioridade”, como apontados por Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa. Os argumentos utilizados por Tânia Brandão não se pautam na oposição nacional e internacional, conforme pensamento de Antonio Candido que influenciou essa geração de teóricos da USP examinados aqui.

Ao passo que Beatriz Resende ressalta a importância de vermos uma pluralidade no movimento modernista para além daquele paulista, assinalando que “o que quero recordar é que [...] o movimento se fez hegemônico, o que minimizou ou eliminou do mapa cultural do Brasil outras manifestações literárias e artísticas”<sup>12</sup> (RESENDE, 2014, p. 77), realizando isso em seu artigo, onde, nas artes plásticas, “os outros” do modernismo no Rio seriam, por exemplo, a *art-déco* (RESENDE, 2014), Tânia Brandão irá examinar a presença modernista carioca através de estudo do Teatro dos Sete, fundado em 1959 por Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto e Ítalo Rossi. Utilizando a expressão cunhada por Resende, poderíamos dizer, portanto, que esse estudo da teórica teatral se trata “dos outros” do modernismo no teatro do Rio de Janeiro.

---

<sup>11</sup> J. Guinsburg e Armando Sérgio argumentam que, embora o TBC, além de outras companhias e encenações, tenham contribuído para a modernização do teatro no Brasil, havia também a necessidade da criação de uma escola de teatro e a Escola de Artes Dramáticas de São Paulo “foi sem dúvida a primeira resposta concreta e sistemática à necessidade de moldar um novo ator, capaz de dar conta do repertório culturalmente mais ambicioso recém-proposto e que voltado antes de tudo para um requintado cultivo artístico do palco, em detrimento do sucesso fácil e do proveito comercial apenas” (GUINSBURG; SILVA, 1992, p. 162). Os pesquisadores creditam à EAD a “busca de uma nova ética e estética da cena” (GUINSBURG; SILVA, 1992, p. 164) da qual as companhias teatrais, inclusive o TBC, se beneficiou.

<sup>12</sup> “Lo que quiero recordar es que de este modo el movimiento se hizo hegemónico, lo que minimizó o eliminó del mapa cultural del Brasil otras manifestaciones literarias y artísticas” (tradução nossa).

A partir da proposta de pesquisa de Beatriz Resende de associar as transformações artísticas às mudanças da própria cidade do Rio de Janeiro – examinar o modernismo carioca a partir de uma perspectiva local e de sua especificidade –, seria também possível repensarmos o modernismo no teatro brasileiro, em diferentes cidades, sem considerá-lo tributário do modelo modernista europeu.

Isso, no entanto, não resolveria o problema que a teoria, a crítica e a história do teatro enfrentam ao conceituarem “teatro moderno” e ao tentarem encontrar seus marcos. A proposta de pensarmos o modernismo no teatro brasileiro a partir de uma perspectiva e especificidade local, tal como sugere Beatriz Resende para o estudo do modernismo carioca no campo das artes visuais, afasta, inclusive, a possibilidade de apontarmos para um marco do teatro moderno brasileiro, acenando com a ideia de “modernismos” nas diversas cenas do país. Afinal, como Resende aponta: “não tem sentido falar do movimento modernista no Brasil sem uma proposta de revisão de valores, de questionamento de dogmas e, sobretudo, sem assumir uma atitude saudável de convivência com a pluralidade”<sup>13</sup> (RESENDE, 2014, p. 75).

### Referências bibliográficas

BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. *Discurso*, São Paulo, n. 18, p. 85-96, 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37941>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975.

GUINSBURG, J.; SILVA, Armando Sérgio da. A Escola de Arte Dramática de São Paulo e o Moderno Teatro Brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.

---

<sup>13</sup> “[...] no tiene sentido hablar del movimiento modernista en Brasil sin una propuesta de revisión de valores, de cuestionamiento de dogmas y, sobre todo, sin asumir una actitud saludable de convivencia con la pluralidade” (tradução nossa).

FISCHER, Luís Augusto. Reféns da modernistolatria. *Piauí*, São Paulo, ed. 80, maio 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/refens-da-modernistolatria/>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MAGALDI, Sábado. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOSTAÇO, Edécio. Modernismo (Teatro e). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RESENDE, Beatriz. Río de Janeiro y otros modernismos. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v. 18, n. 35, p. 73-85, 2014.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

## Lima Barreto: a razão diligente no *Diário do hospício*

---

**João Roberto Maia<sup>1</sup>**

Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (Fundação Oswaldo Cruz)  
maiadacruzj@gmail.com

**Resumo:** *Diário do hospício* constitui o testemunho da segunda internação de Afonso Henriques de Lima Barreto no Hospital Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, entre 1919 e 1920. A análise desse texto autobiográfico, que denuncia a opressão e a humilhação sofridas por seu autor, visa demonstrar a força e a atualidade da reflexão de Lima Barreto sobre a loucura, a ciência e as instituições manicomiais.

**Palavras-chave:** Lima Barreto; diário; loucura; manicômio

**Abstract:** *Diário do hospício* is the testimony of Lima Barreto's second hospitalization at the Hospital Nacional dos Alienados in Rio de Janeiro, between 1919 and 1920. The analysis of this autobiographical text, which denounces the oppression and humiliation suffered by its author, aims to demonstrate the strength and timeliness of Lima Barreto's reflection on madness, science and asylum institutions.

**Keywords:** Lima Barreto; diary; madness; asylum

*Recebido em 13/01/2020*

*Aceito em 13/02/2020*

---

<sup>1</sup> Mestre e doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor e pesquisador da Fiocruz e professor colaborador na pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no dia 13 de maio de 1881, exatos sete anos antes da abolição da escravatura, e morreu em 1922. Entre as amarguras do escritor, em sua vida breve e repleta de dificuldades, pesava a consideração de que não foi devidamente reconhecido o valor de sua obra literária, autodenominada “militante”, portanto combativa, com ânimo ativista, e “biográfica”, ou seja, “impregnada de seu autor”, no dizer de Lilia Moritz Schwarcz (SCHWARCZ, 2017, p. 12; 2010, p. 674). Essa impregnação abarca a obra como um todo, tornando proeminentes os problemas relativos à cor da pele e à exclusão social vividos pelo escritor carioca, mas talvez seja ainda mais evidente nos seus numerosos contos, entre os quais, em grande número, há os que tratam direta ou secundariamente do problema da cor e do preconceito. Diga-se, ainda, que a presença dos pobres, reiterada nas narrativas, assinala a enorme distância das posições sociais (Cf. SCHWARCZ, 2010, p. 15-53). Lima, como negro, sofreu na pele a discriminação – “o exílio na pele”, para usar a expressão de Alfredo Bosi a respeito de um personagem do escritor, Isaías Caminha, cuja experiência explicita a dureza de sentir-se como que exilado por não ser branco (BOSI, 1992, p. 266-272). Efetivamente, há nos livros de Lima Barreto presença forte e decisiva do preconceito racial, bem como da pobreza e da discriminação social; problemas submetidos a crivo que os articula. Para todos nós que conhecemos o Brasil de hoje, salta aos nossos olhos a atualidade do vínculo entre negritude, pobreza e preconceito. Com toda razão, Roberto Schwarz afirmou que a prosa de Lima Barreto, tal qual a de Machado de Assis e a de Joaquim Nabuco, “não sofreu a desqualificação da história” (SCHWARZ, 1997, p.115).

Os problemas referidos são suficientes para explicitar que o vinco autobiográfico e o caráter testemunhal dos escritos de Lima Barreto não fazem sua produção enveredar pelas trilhas do personalismo. É verdade que a relação vigorosa entre biografia e literatura foi ressaltada por vários estudiosos da obra barretiana não raro com reserva ou até com olhar crítico condenatório, como o de José Veríssimo. Outros críticos, contudo, souberam tratar a questão com o cuidado merecido. Embora faça restrições, ao vincular a presença robusta do testemunho na obra, entre outras tendências, ao desempenho irregular de Lima como ficcionista, Antonio Candido sublinhou, com precisão, a capacidade do escritor de fundir “problemas pessoais com problemas sociais”. Na formulação do crítico, o autor de *Clara dos Anjos* soube aprofundar “o autoconhecimento graças ao conhecimento do meio”; em sua arte “o sentimento pessoal

se torn[a] verdade para os outros”, ao passo que “a verdade dos outros” converte-se em “experiência pessoal”; na escrita barretiana há trânsito constante da “particularidade individual” para uma “espécie de concepção do homem e do mundo”; a “mágoa” do artista “rebelado” dá ensejo à intervenção inconformista, não ao “isolamento” (CANDIDO, 1989, p. 39-50). De fato, personalismo e isolamento individualista estão entre as atitudes menos conciliáveis com a obra de um escritor que visava fundamentalmente “a comunicabilidade direta com o maior público leitor” e buscava “expressar a mais rica polifonia de vozes urbanas e suburbanas” (SEVCENKO, 2010, p. 4).

Tais reflexões preliminares são importantes para o estudo dos escritos pessoais, os mais testemunhais do autor, como o *Diário do hospício*. Este constitui o relato da segunda internação de Lima Barreto no Hospital Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, entre o Natal de 1919 e fevereiro de 1920, e revela a necessidade de registro daquela experiência duríssima. No referido hospital e pelo mesmo motivo, delírios alcoólicos, o escritor enfrentou a internação precedente, entre agosto e outubro de 1914. Com base na experiência no manicômio ele escreveu ainda um romance que ficou inacabado e tem o título impactante de *Cemitério dos vivos*. Assim, da estadia no hospício resultaram um conjunto de anotações autobiográficas e uma obra de ficção, postumamente publicados. Há trechos do *Diário* e do romance que são absolutamente idênticos, possibilitando que o real e o imaginário se interpenetrem nos dois textos. Além disso, no *Diário* há questões importantes que reaparecem no romance com desenvolvimento próprio que interessa assinalar, como veremos.

Logo no início de *O diário do hospício*, o escritor revela que entrara lá “pelas mãos da polícia”. É desconcertante saber que, comparado à ação da polícia, o hospício é incômodo menor: “[...] o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida” (BARRETO, 2010, p. 43-44). Agente de tal modo pernicioso na vida de Lima Barreto, a polícia o incomoda bem mais do que o hospício, instituição que classifica e estigmatiza aqueles que nela estão encerrados: os loucos, os “anormais”, que têm de ser isolados. Porque, no fundo, tem consciência de que não é louco, mas que seus problemas derivam do álcool e de suas dificuldades de ordem material. Ele próprio descreveu seus delírios, relatando que via monstros pelas paredes e, quando isso ocorria, ficava agressivo com as pessoas que tentavam ajudá-lo, quebrava móveis. Por isso, sua família decidiu

interná-lo (Cf. SCHWARCZ, 2017, p. 275).<sup>2</sup> No *Diário do hospício*, admite: “de quando em quando dou sinais de loucura: deliro” (BARRETO, 2010, p. 44). Mas nem sempre a aparência de loucura significa loucura real, pois pode ser sintoma de problemas de outra ordem, que não devem ser negligenciados. Em outro registro do *Diário*, a ser analisado posteriormente, dirá que tem consciência de que o álcool, suposta causa das “crises de loucura”, não é o fator principal, sugerindo que a complexidade dos tormentos que o afligem não sanciona explicações simplistas. Portanto, é notável a lucidez do ponto de vista nesse propósito de identificar e compreender os problemas de sua vida, distinguindo-lhes o alcance, sem dissimulações. Diga-se, na verdade, que todo o *Diário do hospício* está comprometido com a postura lúcida ao tratar da experiência de confinamento no recinto dos chamados loucos. Para usar uma imagem, com certa liberdade de espírito, digamos que a razão diligente conduz o relato, cuja penetração crítica na consideração da loucura e de seu tratamento, colocando à prova agudamente o prestígio de certa ciência, constitui um dos pontos altos de sua qualificação e garantia de atualidade. De fato, impressiona, como anota Alfredo Bosi, “o efeito de serena lucidez” a sair de obra escrita “em um asilo de alienados” (BOSI, 2010, p. 11). Entretanto, diga-se de passagem, talvez não caiba o adjetivo “serena” para qualificar a lucidez em páginas também carregadas de tormentos e desespero.<sup>3</sup>

Entre as práticas vigentes no hospício, impostas aos internos, a primeira referida no *Diário* é a obrigação de trocar a roupa que trazem e vestir outra que se reduz ao mínimo, suficiente apenas para não ficarem nus – além disso, não recebem chinelos ou tamancos. Trata-se de procedimento que desapossa os internos de seu vestuário e, em certa medida, de suas individualidades, ao reduzi-los a condições equalizadoras. Despojados das roupas cotidianas, logo que chegam, eles têm de vestir outras totalmente inadequadas a seus corpos, a suas características físicas – prática cujo efeito é igualar a todos como internados e, em maior ou menor medida, alienados. À escassez da roupa somam-se o colchão e a manta ordinários referidos em seguida para explicitar todo um conjunto de condições materiais precárias. A destacar que uma das linhas de

---

<sup>2</sup> Em passagem do *Diário do hospício*, ao lamentar-se por ter de conviver com alienados, Lima não deixa de acusar a convergência de forças familiares e policiais por sua desdita: “[...] não posso deixar de censurar a simplicidade de meus parentes, que me atiraram aqui, e a ilegalidade da polícia que os ajudou” (BARRETO, 2010, p. 86).

<sup>3</sup> Devo a observação a Silvia Jardim em conversa sobre o presente artigo.

força do relato diz respeito ao vínculo problemático entre internação manicomial e pobreza brasileira. No hospício há o setor dos indigentes, a Seção Pinel, na qual “a imagem do que a Desgraça pode sobre a vida dos homens é mais formidável”. Não obstante a “proveniência mais diversa” em termos de nacionalidade, etnia ou profissão, os loucos originam-se em geral das camadas mais pobres “da nossa gente pobre”. Entre eles há imigrantes, negros, roceiros, cocheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais. O estigma da loucura e a pobreza nivelam quase todos. Se alguns se distinguem pela educação, nem por isso se livram das garras da penúria e das desgraças que o desamparo impõe: “No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social”<sup>4</sup> (BARRETO, 2010, p.48). São passagens nas quais o hospício aparece como lugar onde se recolhe gente pobre, a qual é apartada do convívio social. Digamos que, assim, para a sociedade da época, tratava-se de “resolver” dois problemas em regime único de exclusão: isolar o louco ou o suposto louco e, como geralmente o louco é pobre, afastar também o pobre da vida social.<sup>5</sup> Além disso, outro componente aparece em passagem do romance *Cemitério dos vivos*. Loucos e pobres ostentam também certa característica relativa à cor da pele: a maior parte dos internos na Seção Pinel é negra. No ambiente dos loucos, a associação de negritude e penúria como problema estrutural do país, portanto incontornável, impõe-se como imagem negra que se expande, domina, ofusca:

Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento (BARRETO, 2010, p. 211).

A desproteção social, marca do país, não poderia escapar ao olhar crítico do escritor encerrado no manicômio, já que, por experiência própria, conhecia bem carências materiais. Com efeito, em muitas passagens do *Diário do hospício*, a partir das agruras da internação, Lima Barreto desfia um rosário de problemas nacionais, entre os quais a pobreza, com a acuidade analítica que caracteriza sua crítica social. Assim, o

---

<sup>4</sup> Geena é lugar de suplício eterno pelo fogo; inferno. Trata-se da primeira associação entre hospício e inferno. Outro exemplo, com erudição literária, está no trecho em que o pátio do hospício é comparado a uma *bolgia* do inferno: referência à *Divina comédia*, nos cantos em que Dante descreve o oitavo círculo do Inferno, formado por 10 fossas (*bolgia*), onde habitam os danados (Cf. BARRETO, 2010, p. 51).

<sup>5</sup> Hoje, com a Lei da Reforma Psiquiátrica, fruto do movimento antimanicomial, o país avançou muito na luta contra o isolamento das pessoas com transtornos mentais. Entretanto, as ameaças de retrocesso são reais na atual conjuntura. Além disso, a política de isolar “indesejáveis” vai de vento em popa no Brasil, recentemente alçado à terceira posição mundial entre os países que mais encarceram.

país é confrontado em seu pouco apreço pela “[h]erança dos índios”, por “falta de iniciativa e autonomia intelectual”, pela ignorância dos doutores, pelo apego basbaque a ninharias como o “título universitário que aqui se transformou em título nobiliárquico”, entre outras desditas (BARRETO, 2010, p. 93-94). Se há amargura e ressentimento pessoais, inextricáveis das avaliações, nem por isso estas deixam de constituir, até certo ponto, depoimentos sustentáveis acerca do Brasil que Lima conheceu e no qual viveu.

A referência à primeira internação leva-o à certeza de que não haverá uma terceira vez; do contrário, a saída será para o cemitério, passagem em que o escritor explicita a desistência da vida e, pela primeira vez no relato, o hospício aparece associado à ideia de morte: “[...] saio dele [do manicômio] para o São João Batista que é próximo” (BARRETO, 2010, p. 44). A recusa de nova experiência de manicômio alimenta-se do sentimento de que se tornava um entrave, um peso para os outros.

Assim, além de inferno, o hospício figura como espaço da morte para o escritor, referido por ele como “catacumba”. Em reforço à comparação fúnebre, lembremos o título do romance inseparável do *Diário do hospício: Cemitério dos vivos*. Mas a morte não se insinua apenas no espaço manicomial, tal a potência do infortúnio em vidas como a de Lima Barreto: quando sair do manicômio, encontrará o escritor “a sala mortuária”, como ele próprio considera sua casa. Essa equivalência – “Tanto faz, lá ou aqui” – expõe a dificuldade insolúvel de uma vida, que se fecha à possibilidade de nova existência (BARRETO, 2010, p. 94). Mais adiante, outro trecho também finca pé no impasse. Se o hospício é intolerável, não pode ser senão imenso o desejo de sair dele, como desabafa Lima. No entanto, o risco de reincidir no vício da bebida, que leva ao delírio, suprime ou dificulta muito a crença de que a vida fora do hospício seja libertação. As palavras desvelam a infiltração do medo no sujeito: medo de que não consiga nunca se emancipar, de que seja sempre refém do círculo vicioso. A morte volta a ser referida, agora como o fim que tarda, no desabafo doloroso e agônico que testemunha a inanidade do manicômio, com seus procedimentos e saberes. A meditação desesperançada convida à reflexão sobre aquela experiência terapêutica, tão atroz quanto inócua, e não é preciso que esteja formulada para que certa indagação se imponha ao leitor do *Diário*: para que serve a condição de estar internado se ela não abre flanco algum de superação do problema que motivou a internação? Se não há saída e a condição de sem-lugar é intolerável, resta a explicitação patética da impotência: “E

eu não sei morrer” (BARRETO, 2010, p. 129). Diga-se, contudo, que o *Diário* registra oscilações do espírito atormentado a respeito da vida e da morte: em outra passagem, não obstante o reconhecimento do referido círculo vicioso, o memorialista afirma, grifando as palavras: “*Não quero morrer, não; quero outra vida*” (BARRETO, 2010, p. 58).

Apartado dos amigos, sente-se esquecido por eles. Em registro posterior, a perspectiva do completo abandono vai-se tornando nítida: se demorar mais tempo no hospício, sem visitas, ficará sem cigarros, sem roupa própria. Outra dificuldade, reiteradamente registrada, diz respeito à incongruência entre sua lucidez e o ambiente do hospício, onde não pode ter uma conversa que não resulte em “disparate”, como registra a certa altura (BARRETO, 2010, p. 58). Desabafa: diz-se cercado de delirantes, tendo de submeter-se a certa “incoerência verbal de manicômio” (BARRETO, 2010, p. 60). Essa incomunicabilidade ou, pelo menos, grande entrave comunicativo, dá a medida da solidão de alguém que nada tem de louco, mas está internado em hospício. Relativamente à solidão, ressalte-se sofrimento que ressuma de muitas páginas do *Diário*, ainda que o narrador não o expresse com todas as palavras: é certamente intolerável distinguir-se pela lucidez e, ainda assim, ali encerrado, não escapar à concepção de insanidade então vigente. Em contexto, o cerco a alguém como Lima Barreto era poderoso, legitimado por teorias amplamente aceitas. À época havia entendimento de que alcoolismo estava associado a estados de demência e moléstias mentais. Entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do XX, estudos consideravam a existência da loucura “alcoólica”, categorizada como “psicose tóxica”. Se, por um lado, não havia consenso quanto ao fato de o abuso de álcool ser causa ou consequência de problemas mentais,<sup>6</sup> por outro lado, afirmava-se sem divergência que o alcoolismo poderia produzir sintomas praticamente iguais aos manifestados pelos alienados mentais. Além disso, outra teoria era particularmente desfavorável para alguém como Lima Barreto, negro, cujo pai não escapou à loucura: teóricos, estudiosos do assunto, em número considerável, acreditavam na maior incidência de casos de alienação mental em país mestiçado. “Negros e mestiços” estariam, segundo essas teorias, mais propensos a ela. Contra a miscigenação tudo valia para aqueles que ansiavam pelo branqueamento do país e Lima certamente conhecia bem as teorias da

---

<sup>6</sup> Em anotação esparsa do *Diário do hospício*, lê-se: “Houve quem perguntasse: bebemos porque já somos loucos ou ficamos loucos porque bebemos?” (BARRETO, 2010, p.128).

degeneração, as quais tratavam de difundir seu arsenal de estigmas: indivíduos miscigenados eram especialmente viciosos, com “tara hereditária” pesada que os tornava mais vulneráveis a doenças mentais e outros males (cf. SCHWARCZ, 2017, p. 271-276). Registre-se que, em passagens de *O cemitério dos vivos*, o protagonista Vicente Mascarenhas enfrenta a “sinistra teoria da herança de defeitos e vícios”, assinalando sua insubsistência ao confrontá-la com uma série de questionamentos e indagações (BARRETO, 2010, p. 151-154; 243-244).

O pudor que sente em face da nudez imposta aos internos leva-o a lembrar-se de Dostoiévski e fazer a primeira referência à literatura no *Diário*. Sintomaticamente, a violência e a dor daquele momento fazem o escritor amargurado lembrar-se dos sofrimentos de outros escritores: além do grande autor russo na Sibéria, o sofrimento em Argel de outro gigante literário, Cervantes. O registro doloroso em campo literário não impede que a literatura possibilite ainda alguma expectativa favorável em relação ao futuro, não obstante a aniquilação como alternativa a que também se liga: “Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela” (BARRETO, 2010, p. 46). O leitor familiarizado com a biografia de Lima Barreto sabe que suas esperanças de êxito e suas amarguras na carreira literária são fundamentais para entender o sofrimento intenso decorrente do estado a que chegou naquele momento da vida. Em outro registro do *Diário*, a desolação é plena e anula quaisquer expectativas quanto ao “grande futuro” a que, por suas qualificações e retidão, ele aspirava: “[...] todas as posições falham e todas as precauções para um grande futuro são vãs”. Ao registrar humilhações que sofreu, ressalva que elas não valem por si. Importa a convicção doída da sina adversa, a certeza de que os esforços para a vida cobiçada são infrutíferos (BARRETO, 2010, p.82).

Muito interessante é a passagem do *Diário do hospício* em que Lima Barreto tece impressões sobre o médico Henrique Roxo e qualifica, de modo indireto e irônico, a ciência e o hospício de modo a desmontar toda a prosápia do médico. Tratava-se de alguém conhecido do escritor, que pôde assim compor um retrato pouco lisonjeiro de Roxo, apesar de reconhecer seus méritos. O teor depreciativo das observações sobre o psiquiatra tem alcance crítico que não se ajusta ao plano estritamente individual. Se Roxo parece-lhe “inteligente, estudioso, honesto” nem por isso conta com a simpatia de Lima por razões expostas a seguir. A crítica ao indivíduo serve também à caracterização negativa de parcela dos médicos brasileiros que, como Roxo, tem “ar de certeza de sua

arte”, desdenha outros saberes, outros esforços intelectuais diferentes do seu. Arrogância intelectual, pouca capacidade de “examinar o fato em si”, cultura excessivamente livresca. Tudo isso redundante, malgrado a autoavaliação do próprio médico certamente (e, por extensão, de parte dos médicos brasileiros da época), em espírito pouco investigativo, pouco científico propriamente. Nos termos de Lima Barreto, “pouco interessado em descobrir...”. O ponto alto dessa passagem é a crítica aguda que faz, na conversa com o médico, à ciência e a seu correlato institucional na ocasião, o hospício. Argutamente a declaração se faz por via indireta, como convicções do irmão. Na verdade, não cabe dúvida quanto ao questionamento de tais convicções e, haja vista os termos usados, à mordacidade do emissor da crítica. A onipotência e a credence, atribuídas respectivamente à ciência e ao hospício, são congruentes com as avaliações de Lima a respeito de Roxo, alguém que exala certezas. No fim das contas, com cajadada única, a crítica do escritor envolve responsabilidade familiar, certa concepção de ciência e crença sem fundamento nas práticas manicomiais para explicar os motivos de sua presença naquele lugar, diante do médico. Foi posto ali pelo irmão, alguém que “tinha fé na onipotência da ciência e a credence do hospício”. Portanto, a onipotência da ciência exige fé, o que aproxima o reconhecimento desta a uma espécie de crença religiosa. Quanto à instituição do hospício, esta é associada à palavra credence, cujo sentido pejorativo avulta devido ao intento mordaz. Inusitada, a associação entre manicômio e crença de cunho supersticioso tem coerência: dada a negatividade das avaliações sobre a instituição no *Diário*, apenas como credence pode ser concebida a aceitação de suas práticas. A ironia da declaração parece não ter escapado ao médico, que não gostou do que foi dito. As palavras confundem propositalmente os domínios da fé, da superstição e da ciência, apagando suas fronteiras, dando-lhes uma equivalência que questiona a ciência e sua legitimação como domínio do saber, da razão. Em termos mais concretos e em convergência com a força empírica do relato, trata-se de sugerir equívocos vigentes sobre a ciência e a prática científica em instituições manicomiais como a que se encontrava o escritor (BARRETO, 2010, p. 46-47).

Além das impressões a respeito de Henrique Roxo, os médicos são objeto de exame do paciente Lima Barreto em vários trechos do *Diário* (uma curiosa inversão de papéis), compondo galeria de personagens cujos procedimentos desvelam algumas das

práticas vigentes na medicina mental da época. Ainda no plano das relações com os médicos, o tratamento que recebe destes faz aflorar em Lima sentimentos diversos e contrastantes, os quais têm interesse.

Certo doutor Airosa o interroga. Ele não lhe parece “mau rapaz”, apesar de talvez sugerir que Lima devesse ficar ali mesmo, na seção de indigentes, ou não reconhecer seus “méritos literários”, os quais “nada valiam” (BARRETO, 2010, p.48-49). A avaliação de Airosa, ao sugerir a condição de interno como infensa a distinções meritórias, deveria ser particularmente dura ao escritor em crise extrema, cuja situação contraria seus ideais a ponto de considerá-los, ao lembrar-se deles às vezes, inalcançáveis. Entretanto, em contraste com outras passagens do texto, nas quais as aspirações do literato entram dolorosamente na pauta, a explicação dada a seguir minimiza a atitude do doutor. A hipótese acerca do não reconhecimento de seu trabalho literário e a conclusão a respeito da nulidade de seus méritos como escritor naquele momento, apesar de o obrigarem a confrontar uma das dificuldades mais duras à sua sensibilidade em tais circunstâncias, não fazem Lima Barreto encarar suas frustrações. Inopinadamente, ele não se sente diminuído, atribuindo tal postura do médico à juventude, com condescendência.

Outros contatos com médicos recebem avaliação favorável do escritor. Entre todos, Lima talvez encareça mais o tratamento que lhe dispensa o doutor Juliano Moreira. Recebe deste “grande ternura”, atenção, verifica que o famoso psiquiatra não o admoesta, além de tentar diminuir o distanciamento imposto pelas posições assimétricas (BARRETO, 2010, p. 51). Também reconhece ter recebido de certo médico, conhecido do escritor de tempos estudantis, tratamento atencioso: “Ele me tratou muito bem, auscultou-me, disse-lhe tudo o que sabia das consequências do meu alcoolismo [...]”. O *Diário* registra a polidez do mesmo médico e seu interesse em exortar Lima a reagir ao vício da bebida: “[...] deu-me conselhos para reagir contra o meu vício” (BARRETO, 2010, p. 57). Já o encontro com o alienista na Seção Pinel, o pernambucano Antônio Austregésilo, tem consequência adversa: “me fez arrepiar de medo”. Poderia haver uma aproximação entre ambos, pois frequentaram escolas de nível superior. Se a escolaridade talvez favorecesse certa proximidade, naquele momento em que se encontram há um abismo entre eles: um é o médico, o outro, o paciente; um trata dos loucos, o outro, se não é louco, é um pobre ali recolhido como tantos outros pobres.

Contrastando com a ocasião referida em que não se sente diminuído diante do médico, agora a consciência da assimetria de posições lhe é extremamente dolorosa. Em reforço a diferenças tão ostensivas, o médico não faz qualquer menção ao conhecimento prévio que travaram. Naquele momento aflora em Lima seu “estado de humilhação”, o que o impede de sequer recordar ao doutor que se conheciam dos tempos de estudante (BARRETO, 2010, p. 55).

São oscilações que dão a medida das dificuldades colossais de Lima Barreto, as quais resultam do choque entre as ambições de maior reconhecimento de seu valor como artista e intelectual, e o presente humilhante: preso ao vício do álcool, internado em hospício, sentindo-se rebaixado. Além disso, a respeito do mesmo doutor Austregésilo, há outro comentário que, apesar de sumário, como se não fosse lembrança a exigir realce, encerra crítica vigorosa: aquele médico era capaz de reduzir o paciente a objeto de experiências, submetendo-o a procedimentos sem a devida reflexão. Lima vê o doente como alguém entregue, em situação de impotência, ao poder e à ação de quem supostamente detém os conhecimentos especializados. No caso, trata-se de um médico amante “do *vient de paraître*” em sua área de especialidade, disposto a empregar “qualquer novidade de cirurgia aplicada à psiquiatria”, provavelmente mal assimilada, “sem nenhuma reflexão preliminar”, usando os pacientes em experimentos. O gosto novidadeiro e pouco refletido do cientista motiva prática psiquiátrica que desqualifica o paciente submetido ao poder médico: o experimento aplica-se a um “doente qualquer” (BARRETO, 2010, p. 56). Ao colocar o foco em tais problemas, a crítica de Lima Barreto, não obstante sua brevidade, tem afinidade com reflexões posteriores que se tornaram incontornáveis. Décadas depois, Michel Foucault, no seu livro *Microfísica do poder*, apontou que, “implicado nas relações de poder” está “o direito absoluto da não loucura sobre a loucura”. Trata-se de:

[...] triplo poder que constituía a loucura como objeto de conhecimento possível para uma ciência médica, que a constituía como doença, no exato momento em que o ‘sujeito’ que dela sofre encontrava-se desqualificado como louco, ou seja, despojado de todo poder e todo saber quanto à sua doença (FOUCAULT, 2014, p. 211).

Creio que não seja forçado aproximar a reflexão de Foucault à crítica que Lima faz ao alienista brasileiro na referida passagem, pois esta incide sobre certo poder médico capaz de reduzir o paciente a tão pouco, a objeto de experiências, a “doente qualquer”, a louco qualquer.

Ao olhar esquadrihador de Lima Barreto sobre o hospício não escapam aspectos materiais como a edificação. Seu propósito é avaliar a adequação desta a suas finalidades. Assinalo a sobriedade do ponto de vista, capaz de reconhecer positivities malgrado o sofrimento e a desesperança que sente por estar encerrado no asilo dos loucos. É significativa a parte que cabe ao julgamento favorável: o edifício é bem construído, há cuidados higiênicos garantidos, quartos amplos, bom arejamento. Em acréscimo, a natureza em torno favorece: a enseada de Botafogo “linda”, com “sua imarcescível beleza”. Entretanto, a observação seguinte, desacorde com aquelas positivities, torna o trecho dos mais contundentes do *Diário* acerca do hospício, instituição que, não obstante cuidados a ela associados e até a beleza eventual do entorno, veta a capacidade de sonhar. Coerentemente com a desesperança que emerge das palavras do *Diário* de modo reiterado, o manicômio aparece, da perspectiva de alguém nele encerrado, como incompatível com o sonho. Em relação ao cenário natural próximo, o verbo utilizado é sintomático, pois a bela paisagem serve para “consolar”, aliviar o peso de observá-la atrás de grades. Não obstante o consolo da beleza, a experiência de estar preso no asilo dos loucos faz desaprender a sonhar: “[...] o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola [...], quando a olhamos levemente enrugada pelo terral, através das grades do manicômio, quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais...”<sup>7</sup> (BARRETO, 2010, p. 50). A lembrança dolorosa do memorialista finca pé no intolerável e reforça a inaceitabilidade da reclusão manicomial. Diga-se que, associado à ideia de condenação (inferno), à de morte (catacumba), à de encarceramento, o hospício não pode ser senão um espaço de supressões, no qual a impossibilidade do desejo, ou seja, a experiência de extinção dos sonhos dos que já não sabem sonhar, impõe uma espécie de vida mutilada.

Do terceiro capítulo para o quarto, o memorialista salta de sua experiência pessoal de internação e de cogitações sobre sua suposta loucura, no caso inseparável do alcoolismo, para uma interrogação sobre a loucura dos homens, mormente observando a insânia daqueles entre os quais se encontra. O movimento assinalado, da introspecção à

---

<sup>7</sup> Em um dos principais romances de Machado de Assis, o personagem principal, Quincas Borba, novo rico devido a uma inesperada herança, sonha acordado com a propriedade de tudo e aparentemente contempla a paisagem, que é a mesma enseada de Botafogo. Entretanto, se para Lima a bela paisagem apenas consola, já que a vê do manicômio, onde o sonho é uma impossibilidade, para o “capitalista” recente, muito bem instalado em sua grande casa, a visão da enseada faz que, ela também, entre “na mesma sensação de propriedade” (Cf ASSIS, 2008, p. 761).

percepção da exterioridade ou, mais propriamente, ao esforço para tentar compreender os outros homens ali internados e com os quais tem de conviver, expressa-se nos respectivos títulos dos referidos capítulos: “A minha bebedeira e a minha loucura” e “Alguns doentes”. Além da disposição interrogativa comum ao final de um e início do seguinte, uma conexão forte entre os capítulos sustenta-se: em ambos há questionamento mordaz da onipotência científica, que infla certezas, a qual é submetida, com ânimo desmistificador, aos limites do saber e das explicações então disponíveis. Diga-se que a crítica à ciência ou a práticas e concepções que elevaram a ciência “à condição de grande mito da *Belle Époque*” foi preocupação constante de Lima Barreto e está presente não apenas no *Diário do hospício* e no *Cemitério dos vivos*, mas também nas “narrativas do *Isaiás Caminha*, do *Gonzaga de Sá*, da *Clara dos Anjos*”. Seu alvo era “uma ciência desencaminhada”, cujas conclusões, “tornadas em dogmas [...] geravam situações atroz e de intensa opressão” (SEVCENKO, 1999, p. 174-175).

No capítulo III o espanto diante do que não se deixa apreender em sua própria vida, nas próprias alucinações – suas “alanceantes dúvidas”; ele, alguém, “[c]heio de mistério e cercado de mistério” –, faz Lima sorrir das “prosápias sabichonas”, das “sentenças formais dos materialistas” e de outros acerca das “certezas da ciência” (BARRETO, 2010, p. 64). Portanto, “o tom de perplexidade cognitiva”, a que se refere Alfredo Bosi, manifesta-se quando “o narrador sai de si mesmo” (BOSI, 2010, p. 22), como assinala o crítico, mas também, acrescento, nas suas tentativas de introspecção, nos esforços para captar e conhecer o que resiste como enigma não apenas fora de si, mas nele próprio, e está para além de “qualquer fator ao alcance da mão” – esforços que, como não podem resultar na elucidação desejada, esbarram na palavra “mistério”, não por acaso repetida em passagem que não corrobora elos superficiais de causa e efeito. No capítulo, súplica de suas desgraças materiais e de seus desalentos quanto à carreira das letras, o memorialista desautoriza o vício da bebida, entre outros fatores, como explicação reducionista, ou seja, não sanciona qualquer indicação simplista das origens de seus desequilíbrios, de suas alucinações. E, perplexo, encerra o capítulo com três interrogações para as quais não encontra as devidas respostas: “O que há em mim, meu Deus? Loucura? Quem sabe lá?” (BARRETO, 2010, p. 64-65).

Outra indagação sobre a loucura dá início ao capítulo IV, como que inspirada pelas anteriores, embora a resposta, que a partir de então ensaia, ultrapasse os limites do

eu. A observação dos outros ali internados faz que o narrador se volte para as particularidades, as manias individuais dos loucos, os quais são delirantes, megalômanos, paranoicos etc. Em vez de uma “impressão geral” da loucura, a partir da qual se pudesse chegar a uma explicação que reduzisse sua variedade a entendimento único, com a devida chancela científica, o narrador afirma a diferenciação, a singularidade. Bem considerados, os traços individuais daqueles tidos como loucos desautorizam classificações arbitrárias: “Não há espécies de loucos, não há raças de loucos; há loucos só” (BARRETO, 2010, p. 67). Ao ajuizar autonomamente, com lucidez notável, o problema da loucura – a razão sempre diligente! –, Lima Barreto não apenas ultrapassava o paradigma psiquiátrico tradicional em vigor na Primeira República brasileira, ao objetá-lo implicitamente, como se opunha à compreensão determinista da ciência mental da época, e não apenas no Brasil, com seus esquemas classificatórios insuficientes (Cf ROSENBAUM, 2010, p. 7; e BOSI, 2010, p. 22).

Não faltam nomenclatura, terminologia, ânimo de observar e descrever, mas tais recursos e procedimentos, diz-nos o narrador, não tornam “explicável” a loucura. Em passagem de capítulo posterior, reforçam-se a existência de diferentes formas da desrazão e da disparidade de suas manifestações, reafirmando-se o mistério que ela porta. A tarefa de decifrá-lo pode “estar acima das forças humanas”, arrisca (BARRETO, 2010, p. 90). Coerente com sua visão da loucura como enigma, a permanecer além da possibilidade de elucidação plena pelos homens, o memorialista especula sobre a esterilidade da terapêutica, incapaz de curar a insânia, mesmo suas “mais simples formas” (BARRETO, 2010, p. 68). Trata-se de questionamento antípoda à postura de médicos ciosos de sua autoridade científica a ponto de se tornarem avessos à dúvida, que seguem à risca os tratados de patologia mental, não têm inquietação, livrescos como o já referido doutor Roxo. Não se deve subestimar a gravidade de tal postura, pois a presunção de saber conduz ao oposto das intenções pretensamente esclarecidas: a cegueira quanto à validade dos procedimentos. Por isso, o narrador sentencia com dureza, com foco na tirania sempiterna do manicômio em pleno século XX, mais uma vez ajuizado em termos fúnebres: “[...] o nosso sistema de tratamento ainda é o da Idade Média: o sequestro. [...] Aqui, no hospício, com suas divisões de classes, de vestuário, etc. eu só vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa” (BARRETO, 2010, p. 90).

A “questão do álcool” retorna no capítulo IV e dá ensejo à ponderação sobre causas da loucura. O exercício reflexivo prescinde de respostas, apostando na força das indagações para colocar na pauta problemas que o narrador julga alheios aos esquemas interpretativos da psiquiatria determinista. Quanto ao alcoolismo, Lima não o nega e atribui, “como toda a gente”, suas “crises de loucura a ele”. Mas ressalva, desviando-se da opinião convencional: ele bem sabe que o vício da bebida “não é o fator principal”. A reflexão ensaiada a seguir extrapola a seara individual: as causas são variadas, tantos problemas podem ser fontes de sofrimento psíquico, medita o memorialista. Entretanto, as três hipóteses acerca de forças desencadeadoras da insanidade, aventadas por ele, podem ser relacionadas também, em maior ou menor medida, a agruras do indivíduo Lima Barreto. Ele foi um solitário e, entre “os fatos que lhe traziam ‘vazio n’alma””, contava “sua impossibilidade de conquistar as mulheres que desejava” (SCHWARCZ, 2017, p. 269-270). Sintomaticamente o primeiro fator apontado diz respeito ao amor. O amor, desde o “mais carnal”, até aquele que diviniza o “objeto amado”, constitui objeto da indagação do memorialista, como possível fator desestabilizador, capaz de desencadear transtornos psíquicos. Os outros dois são a riqueza e as posições de prestígio na sociedade, as quais são referidas como imposições da existência social, inculcadas desde tenra idade, cultivadas na formação recebida: “[...] a riqueza, base da nossa atividade, coisa que, desde menino, nos dizem ser o objeto da vida [...];[...] as posições, os títulos, coisas também que o ensino quase tem por meritório obter [...]” (BARRETO, 2010, p. 68). Não é concebível levar em conta o peso de tais exigências na identificação de causas da loucura? Com efeito, diga-se também que as experiências “falhadas”, sem riqueza e posição favorável, ou seja, as frustrações de base social e material, implícitas nas indagações e presentes na vida do escritor carioca, têm de ser consideradas nessas hipóteses sobre a loucura. São hipóteses que atam indivíduos tidos como loucos e sociedade, transtornos mentais e malogros sempre presentes, cujo fundamento é, em parte significativa, social. Trata-se de especulação sobre a loucura que não sanciona estigmas e preconceitos sobre o louco, os quais, mesmo hoje, ainda não foram superados.

Para além das classificações da patologia mental, o narrador reitera, ali, no asilo dos loucos, dispondo-se a observar os homens internados, a diversidade das “formas de loucura”. De modo contraintuitivo, ele afirma que algumas destas são indistinguíveis às

vezes do seu contrário: a inteligibilidade, a clareza mental. Em certa anotação do *Diário*, ainda no capítulo IV, suas palavras são as seguintes: “há muitas formas de loucura e algumas permitem aos doentes momentos de verdadeira e completa lucidez”. Em seguida, dá exemplos que dizem respeito a momentos nos quais “o delírio ou a loucura cessava”. Portanto, afirma que a “loucura dá intervalos” (BARRETO, 2010, p. 73). Mas note-se que Lima Barreto talvez não se refira apenas a intervalos de sanidade entre períodos de confusão mental que prevalecem. Sua formulação sugere que a clareza periódica das percepções decorre da loucura em algumas de suas manifestações ou formas e – em alguma medida – são estas que “permitem” períodos de “verdadeira e completa lucidez”. Talvez valha a pena fazer pequena digressão para sugerir a afinidade entre essa passagem do *Diário do hospício* e certo tratamento da loucura em textos de outro grande escritor brasileiro, Machado de Assis, com quem Lima Barreto fez questão de sustentar suas diferenças, diga-se de passagem. Na verdade, há na literatura terreno dos mais férteis para questionar os limites, nem sempre nítidos, entre razão e desrazão. Mas, como não tenho pretensão de demonstração exaustiva, citarei apenas Machado de Assis.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, logo após o famoso “O delírio”, há um capítulo intitulado “Razão contra sandice”. Nele a razão retorna a sua casa, ou seja, ao cérebro de Brás após a ação da sandice que o levava ao estado delirante. Ambas discordam: uma quer que a adventícia saia, mas esta pretende ficar, pelo menos mais dez minutos. Por fim, a razão prevalece e expulsa à força a intrusa. À primeira vista temos apenas o confronto, razão contra sandice, no qual prevalece uma das partes. Não obstante o ato de expulsão que é narrado, se o leitor atentar para certa réplica da razão, perceberá que não se trata de oposição sem mais. Ora, ao pedido da sandice de ficar apenas num “cantinho do sótão”, a razão replica que está “cansada de lhe ceder sótãos, cansada e experimentada, o que você quer é passar mansamente do sótão à sala de jantar, daí à de visitas e ao resto”. Como a própria admite, é a razão quem cede espaço à ação da sandice. Apenas por intermédio daquela, esta pode dominar ou, para manter a metáfora machadiana, se expandir por todos os cômodos da casa. Para que não fique dúvida quanto à recorrência de suas ações combinadas e os resultados conhecidos, a razão, realmente experimentada, retruca ao desejo da sandice de ter mais alguns minutos

para desvendar os mistérios “da vida e da morte”: “ – Hás de ser sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa...” (ASSIS, 2008, p. 636).

Certa crônica machadiana sobre a “fuga dos doidos” do Hospício Nacional de Alienados tem ainda maior afinidade com a afirmação de Lima Barreto, acima citada, sobre formas de loucura e lucidez. O cronista informa que a fuga foi preparada com esmero: “O cálculo, o raciocínio, a arte com que procederam os conspiradores da fuga, foram de tal ordem, que diminuiu em grande parte a vantagem de ter juízo”. No mundo dos que têm juízo ou assim se supõem, ele afirma: “tenho lido, ouvido e suportado coisas muito menos lúcidas”. Jocosamente mostra-se preocupado com a fuga dos doidos, a partir de então entre os “normais”: “onde acharei método para distinguir um louco de um homem de juízo?”. Pois há momentos na vida dos loucos nos quais ligam-se “as pontas da demência às da razão”, as quais se tornam indiscerníveis (ASSIS, 2010, p. 312-313).

Em parte de seu livro fundamental, Michel Foucault trata da experiência da loucura segundo autores clássicos como Erasmo e Pascal, dois pensadores muito lidos por Machado de Assis. Vale a pena citar alguns termos de Foucault: “A loucura torna-se uma forma relativa à razão”; “loucura e razão entram numa relação eternamente reversível”; “nesse movimento de referência recíproca, elas se recusam, mas uma fundamenta a outra”; a loucura como uma das “forças secretas” da razão, pois “só tem sentido e valor no próprio campo da razão”; “descoberta de uma loucura imanente à razão” (FOUCAULT, 2013, p. 30-36). E em outro livro sobre a loucura, ao recuperar estudos psiquiátricos do início do século XX sobre uma espécie de loucura – “loucura silenciosa” – em que, não obstante ocasionais distúrbios do pensamento, “todas as faculdades do sujeito psicótico permaneciam intactas” e mantinha-se “sua linguagem clara, precisa e lógica”, o psicanalista britânico Darian Leader reafirma a atualidade da argumentação dos autores clássicos estudados por Foucault, Erasmo e Pascal: não há oposição simples entre loucura e razão, mas associação perturbadora (LEADER, 2013, p. 20, 26-27). Como vimos, Machado de Assis e Lima Barreto têm contribuições a esse respeito.

Para encerrar, escolho uma passagem do *Cemitério dos vivos* que, como tantas outras, concentra algumas questões importantes do *Diário do hospício* – passagem marcada, e este é o motivo da escolha, pela expressão extremada da dor, do desencanto.

Já no hospício, após a descrição da faina de limpeza do quarto-forte, da varanda e do banheiro, de que toma parte, o narrador-protagonista do romance, Vicente Mascarenhas, *alter ego* de Lima Barreto, faz observações sobre o guarda e como este vê os que estão ali internados. O guarda é considerado um homem bom, que não maltrata nem despreza ninguém, mas não vê diferenças naquela gente, naquela “maluqueira toda, uniformemente vestida”. Como ficou dito, no início do *Diário*, o memorialista informa sobre a vestimenta de hospício, a qual substitui a que usavam ao chegar e os iguala como internados. Para o guarda, cogita o narrador, todos ali são iguais, não há distinção nenhuma entre eles, o que é um modo de ver que se contrapõe ao de Mascarenhas no romance. Também no *Diário do hospício*, vimos a importância da individualidade dos loucos para o memorialista.

Sem nenhuma maldade ou intento depreciativo, para aquele homem, o guarda, todos ali são pobres como ele e, conseqüentemente, não deviam ficar constrangidos ao executar tarefas humildes. Trata-se de problema de que se ocupa o memorialista, pois no *Diário* ressaltam-se a pobreza dos internados e as sujeições que, como se fossem naturais, lhes cabem.

Outra questão é a do “Destino”, grafado com letra maiúscula, que nivelara Mascarenhas a todos os outros ali, não obstante sua instrução. No *Diário* reitera-se o reconhecimento amargo da existência falhada, que faz descer da vida, pois nela a retidão e as qualificações de alguém tão instruído valem pouco diante da má fortuna. No romance, porém, note-se que o espírito generoso, que não comunga em presunções de superioridade, manifesta-se naquele momento adverso: o narrador afirma que teve de esquecer sua instrução, sua educação, para não se insubordinar inutilmente, o que poderia ser uma injúria a seus “companheiros de Desgraça” e uma postura de quem se julga superior. Mas o desespero por fim vence, o abismo entre o presente e a ambição de grandeza leva-o a pensamentos extremos. E para expor a contundência dessa passagem, reproduzo a confissão dolorosa de Vicente Mascarenhas/Lima Barreto:

Veio-me, repentinamente, um horror à sociedade e à vida; uma vontade de absoluto aniquilamento, mais do que aquele que a morte traz; um desejo de perecimento total de minha memória na terra; um desespero por ter sonhado e terem me acenado tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra, sem ter perdido de fato a minha situação, cair tão baixo, que quase me pus a chorar que nem uma criança (BARRETO, 2010, p. 183-184).

Desabafo agônico, um dos mais comoventes da literatura brasileira que conheço. Ápice de angústia, expressão incisiva de desespero.

### Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. A Semana. In: BARRETO, Lima. *Diário do hospício; Cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 311-316.

\_\_\_\_\_. *Obra completa em quatro volumes*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BARRETO, Lima. *Diário do hospício; Cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOSI, Alfredo. O cemitério dos vivos: testemunho e ficção. In: BARRETO, Lima. *Diário do hospício; Cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 11-39.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 39-50.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

LEADER, Darian. *O que é loucura?: delírio e sanidade na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ROSENBAUM, Yudith. Triste fim de Lima Barreto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 set. de 2010, ilustríssima, p. 6-7.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*. Organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, p.15-53, 2010.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. A fênix republicana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, caderno *ilustríssima*, 05 de setembro de 2010, ilustríssima, p. 4-5.

# Alma atlântica: uma leitura junguiana do romance *Que importa a fúria do mar*

---

**Sergio Ricardo Perassoli Junior<sup>1</sup>**

UFSCar

perassolisr@gmail.com

**Aparecido Donizete Rossi<sup>2</sup>**

UNESP - FCL-CAR

adrossi@fclar.unesp.br

**Resumo:** Por meio da análise da obra *Que importa a fúria do mar* (2013), romance de estreia da jornalista Ana Margarida de Carvalho, intenta-se realizar alguns apontamentos a respeito da figura da *anima*, arquétipo junguiano que evidencia o lado feminino e a completude psíquica do homem. Recorrendo a uma reflexão sobre a personagem Joaquim e seu amor por Luísa, o presente estudo pretende compreender a manifestação do simbolismo da *anima* ao longo dos principais acontecimentos do romance.

**Palavras-chave:** literatura portuguesa; arquétipos; Ana Margarida de Carvalho

**Abstract:** Through the analysis of the book *Que importa a fúria do mar* (2013), the debut novel by Ana Margarida de Carvalho, this paper aims to analyze the figure of the *anima*, the Jungian archetype that highlights the feminine side and the psychic completeness of man. Reflecting on the character Joaquim and his love for Luisa, my purpose is to understand the manifestation of the *anima* throughout the main events of the novel.

**Keywords:** portuguese literature; archetypes; Ana Margarida de Carvalho

*Recebido em 17/12/2019*

*Aceito em 16/02/2020*

---

<sup>1</sup> Graduado em Psicologia pela Universidade Paulista (2013), mestre em Estudos Literários pela UNESP - Faculdade de Ciências e Letras/Campus de Araraquara (2017), doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (2018).

<sup>2</sup> Graduado em Letras (Português/Inglês), mestre e doutor em Estudos Literários pela UNESP - Araraquara/SP. Atua no curso de Letras da UNESP - Araraquara, no qual é professor de Literatura Inglesa; no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da mesma instituição, no qual é professor permanente; e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da UFSCar - São Carlos/SP, no qual é professor colaborador.

Publicado em 2013, *Que importa a fúria do mar* é o romance de estreia da jornalista Ana Margarida de Carvalho. Em seu texto sobre a inovação e a tradição na narrativa portuguesa contemporânea, Isabel Cristina Rodrigues afirma que a obra em questão é “um dos mais belos e inteligentes romances publicados nos últimos anos em Portugal” (2014, p. 111). Por meio de uma narrativa madura tramada pela multiplicidade de vozes típica dos romances portugueses pós-1960, *Que importa a fúria do mar* conta a história de Joaquim, um rapaz que foi capturado pelas forças de Salazar e enviado à colônia penal de Tarrafal, em Cabo Verde. Sem apresentar nenhum enquadramento ideológico, a personagem acabou sendo apanhada junto aos rebeldes de Marinha Grande e separada de sua amada Luísa. Contudo, antes de partir para o continente africano, Joaquim lançou um maço de cartas endereçadas à menina Luísa com o intuito de reafirmar seu amor. Toda a história que segue o exílio em Tarrafal foi narrada por Joaquim em seus encontros com a jornalista Eugénia, que resolveu fazer uma reportagem sobre a triste narrativa de seu conterrâneo. A escrita hábil de Ana Margarida de Carvalho dilui as vozes de Joaquim, Eugénia e outras personagens para compor um livro admirável, que, por meio de uma elaborada composição metaficcional, é capaz de refletir sobre a literatura e a forma do romance.

Para contar os horrores do campo de concentração de Cabo Verde, bem como a história de amor entre Luísa e Joaquim, Ana Margarida dialoga intertextualmente com autores como Homero, Sófocles, Camões, Machado de Assis e Fernando Pessoa, por exemplo. A evocação de escritores consagrados pela tradição literária ocidental faz com que o romance *Que importa a fúria do mar* apresente inúmeros arquétipos literários. Segundo Northrop Frye, um arquétipo é um “símbolo, geralmente uma imagem, que é suficientemente recorrente na literatura para ser reconhecível como um elemento da experiência literária como um todo” (2014, p. 521).

Na história de Joaquim, o arquétipo mais evidente é aquele que Carl Jung chamou de *anima*, “a personificação da natureza feminina do inconsciente do homem” (JUNG, 2015, p. 400). Tal personificação revela que “[n]ão há homem tão exclusivamente masculino que não possua em si algo de feminino” (JUNG, 2012a, p. 79). A *anima* também é compreendida como o depósito inconsciente “de todas as experiências que o homem já teve da mulher” (JUNG, 2012b, p. 46). Por conseguinte, existe no psiquismo feminino um substrato inconsciente masculino chamado de *animus*, que pode ser

definido como um repositório de todas as experiências que a mulher já teve em relação ao homem. Para evitar certos preconceitos e estereótipos típicos do tempo no qual as diversas vertentes da psicanálise foram desenvolvidas, o presente trabalho definirá a *anima* e o *animus* como arquétipos que evidenciam a essência andrógina do ser humano. Quando um homem deixa de manifestar seu lado afetivo porque os padrões sociais determinam que afetos e sentimentos são características de uma mulher, é possível evidenciar uma *anima* que atua como um receptáculo dessas funções consideradas femininas. Ao analisar a psique em sua totalidade, considerando também sua porção inconsciente, um analista junguiano identificará, nesse homem hipotético que acabamos de criar, uma confluência de traços socialmente definidos como masculinos e outros que são caracterizados como femininos, mas que estão entesourados na parte inconsciente do psiquismo. Considerando esse caráter andrógino do ser humano, “os psicólogos da profundidade foram levados a falar da dialética de *animus* e de *anima*, dialética que permite estudos psicológicos mais matizados do que a estrita oposição macho/fêmea” (BACHELARD, 2009, p. 62-63).

No âmbito da literatura, é possível evidenciar a androginia da alma no poema *Eros e Psique*, de Fernando Pessoa. Os versos de Pessoa contam a história de um infante que caminha em direção a uma princesa adormecida. Trilhando a senda do destino e vencendo obstáculos, o infante encontra a princesa, e, por fim, descobre que ele mesmo era a donzela que dormia com uma grinalda de hera (cf. PESSOA, 1999, p. 181). A reviravolta do enredo da poesia ilustra a transformação no modo em que a psicologia encarava a psique a partir das teorias junguianas. “De todas as escolas da psicanálise contemporânea, a de C. G. Jung é a que mais claramente demonstrou ser o psiquismo humano, na sua primitividade, andrógino” (BACHELARD, 2009, p. 55).

Vale lembrar que a principal função da psicoterapia junguiana é estimular o contato com o inconsciente por meio da “reflexão sobre si mesmo, da concentração daquilo que se acha disperso e cujas partes nunca foram colocadas adequadamente numa relação de reciprocidade, de um confronto consigo mesmo, visando à plena conscientização” (JUNG, 2012c, p. 81). Portanto, a assimilação da *anima* e do *animus* é uma etapa fundamental no processo de amadurecimento e crescimento psicológico. No romance de Ana Margarida de Carvalho, pode-se encontrar uma série de representações simbólicas que evidenciam a compreensão íntima do arquétipo da *anima*,

principalmente na história de Joaquim, personagem que foi encarcerada na colônia penal de Tarrafal. Joaquim nutria uma profunda paixão por Luísa, porém nota-se que não há motivos concretos para um amor verdadeiro entre as duas personagens. Não houve intimidade, nem mesmo um diálogo significativo ou uma identificação arrebatadora capaz de tecer aquele inelutável fio que cose dois corações apaixonados. “Essa mulher deu-te a volta ao juízo, Joaquim. Tu mal a conheces” (CARVALHO, 2013, p. 74), são as palavras que a autora coloca na boca da personagem Francisco, como que questionando a veracidade de um amor tão obsessivo. Também não é possível afirmar que o desejo de Joaquim tenha sido estimulado por uma beleza rara, afinal Luísa era uma

[...] criatura tremente, de olhos inquietos de roedor aflito, com os nós dos dedos salientes a arrepanharem o xaile, e madeixas escorridas, fininhas e molhadas, farripas de pêlo de rato, a desalinharem-lhe o penteado. Toda a sua postura desilude, a forma enviesada de olhar, de não fitar ninguém de frente, os traços indistintos da sua face, podia ser aquela como podia ser trezentas, uma mulher em diminutivo, de timidez arrediça, ombros descaídos e peito tímido como dois borbotos na camisola escura. Eugénia ainda tentou encontrar em Luísa algo que justificasse o arrebatamento de Joaquim. Sabe-se lá se, na intimidade, alguma sedução menos óbvia, machadiana talvez, uns olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada, nada disso, conclui. (CARVALHO, 2013, p. 163-164)

Assim como Eugénia, o leitor de Ana Margarida de Carvalho pode questionar o arrebatamento e o desejo por Luísa, personagem desprovida de beleza e dos encantos de Capitu. Um crítico de abordagem arquetípica, não obstante, observará que Joaquim apaixonou-se por sua própria *anima* projetada em Luísa. Joaquim não tinha uma mulher acolhedora e amável em sua vida desde que sua mãe o deixara com uma avó desalmada cujos beijos se assemelhavam a bicadas de corvo. Sem nenhuma figura feminina relevante para acalantar sua alma e sua percepção do feminino, Joaquim cresceu com uma *anima* tímida e indistinta, isto é, uma *anima* em diminutivo. Portanto, pode-se dizer que o rapaz viu em Luísa sua própria feminilidade inconsciente e anódina. No momento em que Joaquim contemplou uma mulher fragilizada, seu lado feminino espelhou-se na superfície daqueles olhos aflitos, e, como Narciso arrebatado por seu reflexo no lago espelhado, a personagem apaixonou-se pelo próprio ser. Assim como o Infante do poema de Pessoa, Joaquim descobriu a si mesmo quando contemplou a outra. Mas, se o leitor não encontra em Luísa a volúpia dos olhos machadianos, encontrará na ressaca do mar o desenrolar do romance.

O ponto fulcral da narrativa envolve a ida de Joaquim à colônia penal de Tarrafal. Após ser capturada pelos oficiais do governo, a personagem foi colocada em um barco em direção à prisão de Cabo Verde. E mais uma vez um português partiu pelo oceano, singrando por mares nunca antes navegados. Se “[n]ão nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre” (BACHELARD, 2013, p. 6-7), um português também não navega duas vezes no mesmo mar. Assim como a alma, o oceano flui constantemente, mergulha e desmorona para emergir renovado pelas tempestades e pelas precipitações. “O mar sem fim é português” (PESSOA, 2018, p.47) e jamais pode ser plenamente navegado. Essa constante transitoriedade do mar também é exposta pela hábil narrativa de José Saramago:

As águas, estas águas são outras, assim a vida se transforma, mudamos e não demos por isso, estávamos quietos e julgávamos que não tínhamos mudado, ilusão, puro engano, íamos com a vida. O mar batia com força contra o paredão da estrada, não é para admirar, estas ondas também são outras. (SARAMAGO, 2017, p. 123)

Se a água empresta sua impermanência à vida, então a viagem de Joaquim pode ser analisada como uma jornada de descobrimento e (auto)conhecimento. O oceano insondável, uma das imagens mais poderosas do imaginário português, também representa a *anima* inconsciente. Para Ana Margarida de Carvalho, o mar “tem os abismos do subconsciente, a metamorfose contínua da superfície” (2013, p. 137). Dos quatro elementos fundamentais, a água certamente é o mais feminino. “O mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos” (BONAPARTE *apud* BACHELARD, 2013, p. 120). A mãe, por sua vez, é a primeira figura feminina na vida de qualquer indivíduo e tem uma importância fundamental no psiquismo do ser humano, colocando-se como parte essencial do arquétipo da *anima*. Poucos escritores captaram a essência feminina do mar como Jorge Amado, que descreve com vívidos detalhes o mar mitológico de Iemanjá, que é mãe e esposa, “é sereia, é a mãe-d’água, a dona do mar [...]. Ela domina esses mares, ela adora a lua, que vem ver nas noites sem nuvens” (AMADO, 2019, p. 73). Segundo Carl Jung, as águas e o oceano também representam o inconsciente. “O aspecto materno da água coincide com a natureza do inconsciente no que este (sobretudo no homem) pode ser apontado como a mãe do consciente. O inconsciente [...] também tem significado materno, como a água” (JUNG, 2012d, p. 260). A viagem de Joaquim pelo oceano representa, por

consequente, a busca pelo princípio feminino inconsciente da psique, aquela *anima* em diminutivo que encontrou em Luísa sua morada. O mar sem fim é português e feminino.

Mas o simbolismo do oceano também flui em outra direção, espelhando o “reino de existência abaixo da vida humana, o estado de caos e dissolução que se segue à morte comum, ou a redução ao inorgânico. Assim, a alma frequentemente atravessa a água ou afunda nela na hora da morte” (FRYE, 2014, p. 276). Na mitologia e na literatura, os rios e o mar são frequentemente associados à morte ou ao reino dos mortos. Para o inconsciente bachelardiano, as águas profundas sempre despencam em um espaço inferior, escorrendo por entre as margens da vida e da existência numa queda vertiginosa rumo às correntes do Estige. O mar é o destino dos rios e, segundo Bachelard, “[t]odos os rios desembocam no Rio dos mortos” (2013, p. 77). Nota-se a relação entre as águas, o mar e a morte na narrativa composta por Ana Margarida de Carvalho:

Gosta desta ideia a jornalista, do rio como um caminho. É a metáfora perfeita para a vida, acha ela. Nasce e corre para a morte. Para a dissolução na salinidade, da indiferenciação e do esquecimento. Do pó ao pó. Da água às águas. Os rios nunca voltam para trás. «Sôbolos rios que vão». Gosta de pensar que num pingão de água da chuva pode estar diluído, na mais ínfima proporção, um resíduo de Niágara ou da Foz do Iguaçu. (CARVALHO, 2013, p. 55)

Após a viagem pela salinidade do mar dos mortos em um barco que poderia muito bem ser governado por Caronte, Joaquim chegou à colônia penal de Tarrafal. A personagem havia deixado para trás um óbolo, as cartas endereçadas a Luísa, como que para pagar tributo pela viagem até o inferno de Cabo Verde. Nas histórias arquetípicas, é comum que o herói da narrativa passe um período no submundo, no reino dos mortos ou em um território estéril e demoníaco que Northrop Frye relaciona a uma “sociedade mantida unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao líder que diminui o indivíduo [...]. Tal sociedade é uma fonte sem fim de dilemas trágicos, como os de Hamlet e Antígona” (2014, p. 278). Eis uma descrição precisa da ditadura de Salazar e dos horrores da prisão de Tarrafal. Ademais, Ana Margarida de Carvalho caracteriza a viagem de Joaquim em direção à colônia penal como “seu percurso de catábase, de regresso sobre os seus próprios passos, com todas as cautelas, para não pisar em nenhuma mina no caminho” (CARVALHO, 2013, p. 47). Amiúde presente na literatura e nas manifestações do inconsciente, como observado pela

psicologia junguiana, a *katabasis* é “a descida de um ser vivo ao mundo dos mortos” (ROSSI, 2014, p. 17). Portanto, o trajeto até Cabo Verde e a estadia de Joaquim na prisão africana podem ser entendidos como uma morte simbólica, uma jornada dantesca até o inferno.

É justamente nesse território demoníaco que a personagem foi fustigada e despedaçada, como Orfeu, que também desceu aos Infernos munido de lembranças da amada. A fome, a sede e as constantes torturas partiram o corpo e a mente da personagem encarcerada em Tarrafal, “onde nem uma semente de trigo almeja sonhar a luz do dia ou a indulgência de uma gota” (CARVALHO, 2013, p. 169). As torturas aplicadas ao corpo de Joaquim estão relacionadas ao “que é tecnicamente conhecido como *sparagmos*, ou destrinçamento do corpo sacrificial, uma imagem encontrada nos mitos de Osíris, Orfeu e Penteu” (FRYE, 2014, p. 279). Em uma narrativa anterior ao romance de Ana Margarida de Carvalho, como é o caso de *O senhor dos anéis*, o tema arquetípico da fragmentação do herói é observado na história de Aragorn, um rei em exílio cuja espada estilhaçada é reforjada como um símbolo de sua força e realeza. Após a reconstrução da espada e o retorno de Aragorn ao seu reino, ocorre o vicejar de uma árvore que remete aos tempos míticos da ficção tolkieniana, simbolizando o típico renascer primaveril da natureza fértil nos mitos heroicos e nos cultos da Antiguidade (cf. MELETÍNSKI, 2015, p. 73). Sendo assim, o processo de fragmentação desemboca na recomposição, ou seja, Joaquim será “reforjado” e experimentará um renascimento simbólico a partir de sua estadia em Tarrafal. A recomposição da personagem constantemente torturada na colônia penal deve ser associada ao arquétipo da *anima*, que acompanhou Joaquim desde o desembarque. Ao fim da viagem até Cabo Verde,

Rui envia um desenho a Joaquim. Uma aquarela pintada sabe-se lá com que tintas e com que engenhos. Um rosto de mulher, de olhos em forma de peixe, cabelos de algas flutuantes, lábios de um porto que se estende e acolhe. Linda. Tão linda. Excepcionalmente linda. Invulgarmente linda. Anormalmente linda. Joaquim, que não é homem de brotar lágrima, até se comove. (CARVALHO, 2013, p. 169)

O desenho de uma Luísa excepcionalmente linda contradiz a descrição dos capítulos anteriores. Sendo assim, pode-se dizer que a personagem configura-se como um Dorian Gray ao contrário, linda no retrato e corporalmente maculada pelas intempéries da vida, o que evidencia uma idealização capaz de exceder a própria Luísa para criar uma imagem simbólica da *anima* de Joaquim. A aquarela apresenta uma série

de elementos marítimos (olhos em forma de peixe, cabelos de algas e lábios como um porto acolhedor) que evidenciam o simbolismo aquático da *anima*.

No romance de Ana Margarida de Carvalho, a gravura de Luísa também tornou-se um amuleto ou talismã que acompanhou o prisioneiro de Tarrafal até o fim da narrativa. Quando a *anima* de Joaquim desembocou no retrato, seu inconsciente fez surgir uma espécie de Iemanjá, que, segundo Jorge Amado, é a mãe protetora e a esposa dos que quebram o mar. Para aguentar os tormentos e as torturas daquele inferno boiador, Joaquim retirou do próprio âmago uma Eva que ocupou o lugar de sua mãe desertora e de sua amada ausente. Tomando a imagem de Luísa, essa figura feminina protetora passou a acompanhar o rapaz “durante aquela reclusão encafuada, [...] só graças a ela conseguiu aguentar” (CARVALHO, 2013, p. 219).

Como já dito alhures, a simbologia da *anima* conduziu o processo de recomposição e renascimento do herói da narrativa. Joaquim foi colocado em um instrumento de tortura chamado de frigideira, uma “caixa de cimento, de forma rectangular, com total exposição solar, cinco a seis metros de comprimento por três de largura, um tecto de betão e uma parede a dividir duas celas” (CARVALHO, 2013, p. 209). Nas tramas arquetípicas e nos mitos solares, é comum que o herói mergulhe no ventre da morte para renascer, ciclicamente, após seu dilaceramento. De modo análogo, Joaquim passou um período de gestação no útero simbólico da frigideira, assim como Jonas no ventre da baleia. “A caixa ou arca é um símbolo feminino [...], isto é, o ventre materno [...]. A caixa, a pipa ou a cesta com o precioso conteúdo muitas vezes é imaginada como flutuando sobre a água, o que constitui uma analogia à trajetória do sol” (JUNG, 2012d, p. 249). Sendo uma caixa de cimento na colônia penal de Cabo Verde, a frigideira também reconstrói a supracitada analogia solar, ou seja, Joaquim passou por um renascimento a partir do momento em que deixou o útero localizado naquele inferno boiador, do mesmo modo que o sol reaparece anunciando o novo dia após a “transposição” e o “mergulho” nas profundezas do mar materno. Finalmente, Joaquim emergiu daquela arca de tortura como um animal que acabara de nascer, “liquefeito, a atravessar o campo, chão de plasticina, [...], aos tombos, com os braços a escorrerem pelas ilhargas, com náusea do espaço aberto, sem muros nem paredes no horizonte” (CARVALHO, 2013, p. 218).

Como consequência da *katabasis* supracitada, o renascimento simbólico de Joaquim também pode ser compreendido como o início de processo de *anabasis*, o retorno ao mundo dos vivos. Após a frigideira, a personagem fugiu daquele inferno boiador, mandando “a legalidade de uma ditadura às urtigas” (CARVALHO, 2013, p. 229). Deixando os terríveis campos de concentração, que foram tantas vezes relacionados ao mundo dos mortos, Joaquim finalmente retornou à terra natal. Contudo, a descida ao Hades simbólico não foi uma queda “sem sentido e puramente destrutiva, mas uma *katabasis* [...] cheia de sentido, uma descida à caverna da iniciação e do conhecimento secreto” (JUNG, 2012e, p. 143), algo que remete à trama da Eneida. Na obra em questão, “Enéias anseia descer ao Submundo para conversar uma última vez com Anquises, seu pai, que, como Tirésias, também representa a sabedoria” (ROSSI, 2014, p. 21). A sabedoria adquirida por Joaquim no estéril campo de concentração é entendida no último capítulo da narrativa, quando ocorre o derradeiro encontro com Luísa:

A mulher enfezada chamou-o. Afinal não era muda, só estúpida. E Joaquim vinha tão contrariado com a ineficiência e a tacanhez daqueles compatriotas que nem achou estranho ela tê-lo chamado pelo nome. Trazia um pacote na mão embrulhado numa serapilheira suja e oleosa. Vinha devolver-lhe as cartas de amor. Luísa. Casara-se havia dez anos com o homem que as encontrara no campo numa manhã amargosa. [...] De repente, tudo parecia fazer sentido. Desceu a ladeira a correr, sentiu o vento fresco na cara. Talvez fosse ver o mar. (CARVALHO, 2013, p. 238)

No final da trama, o sentido da terrível estadia em Tarrafal saltou aos olhos de Joaquim. Além de ser caracterizada como estúpida, Luísa estava casada e a maior parte das cartas nem sequer foi lida. Luísa nunca esteve na colônia penal e era equivocada a sensação que surgia em Joaquim durante as torturas, a “certeza íntima e inconfessada de que Luísa adejava por ali na sua órbita” (CARVALHO, 2013, p. 221). Por consequência, o sentido que surgiu após o último encontro com Luísa torna-se claro: Joaquim foi dono de sua salvação, foi um Ulisses que regressou livre após dez anos de uma Odisseia interior. A figura feminina que sustentou a personagem durante toda a estadia em Tarrafal, velando um corpo fustigado e uma mente estilhaçada, foi sua *anima*, o princípio materno e inconsciente que tomou conta do próprio ser. Ao recuperar o óbolo representado pelo maço de cartas, o sobrevivente de Tarrafal retomou o fio de uma vida ameaçada e interrompida pelas Moiras da opressão, da dor e do sofrimento. Joaquim da

Cruz – momento oportuno para resgatar seu nome completo – foi o único responsável pela mentalidade crística que surgiu após seu mergulho no submundo:

Dir-se-ia que sabia para onde caminhava, mas calcava as pedras e a terra batida com precaução, para nada tirar do seu devido lugar. Até uma pedra entendia indecoroso pontapear [...]. Parecia-lhe prepotente amachucar uma erva que fosse. Não suportava a ideia de sentir a casca de um caracol a quebrar-se sob os pés na terra embebida de chuva da véspera. (CARVALHO, 2013, p. 234)

No trecho destacado, a personagem demonstra a compaixão celebrada pelas principais religiões do mundo, o que evidencia o amadurecimento espiritual vivenciando por Joaquim após a descoberta da própria completude. Assim, o antigo prisioneiro de Cabo Verde jamais precisará encontrar em outro indivíduo a paz de espírito e o equilíbrio psíquico.

Na presente análise do romance *Que importa a fúria do mar*, pode-se evidenciar o que Jung chamou de assimilação da *anima*, o movimento de autoconhecimento que pressupõe a formação de um espírito livre e autossuficiente. Ao trilhar seu árduo destino, como um peregrino de Santiago de Compostela – argumento de cunho arquetípico utilizado para tornar a presente análise mais “ibérica” – Joaquim experimentou a comunhão com seu lado inconsciente e feminino. Foi o vicejar da *anima* que garantiu a sobrevivência da personagem, que, dentro do lúgubre campo de concentração, cuidou maternalmente do próprio destino e das chagas dos outros prisioneiros. “Cada um vai buscar a força a qualquer parte. Não sei aonde vais buscar a tua, Joaquim, mas é muita, é tanta” (CARVALHO, 2013, p. 75), talvez brote sob o signo da *anima*, termo latino que encontra em Fernando Pessoa uma transcrição apropriada; alma atlântica (cf. PESSOA, 2018, p. 54), uma alma que flui livre e impermanente para dissolver a rocha do cárcere.

O leitor do romance pode declarar que a narrativa não acabou de maneira tão satisfatória e argumentar que Joaquim ainda vivia arrebatado por Luísa, afinal a trama contada pelo sobrevivente de Tarrafal sempre desaguava na figura da amada. A análise arquetípica da obra de Ana Margarida de Carvalho, não obstante, encontra vestígios que levam a uma outra interpretação. A narrativa de Joaquim não foi uma declaração de amor destinado a um terceiro, mas sim uma “autobiografia” de amor-próprio que por muito tempo foi projetado em outra pessoa. A necessidade de recontar os principais fatos de sua vida pode ser compreendida como a necessidade que os idosos têm de discorrer sobre o passado, de inspecionar fotos para resgatar pessoas olvidadas e reviver

emoções antigas. Joaquim desejou rememorar a época na qual singrou para conquistar um novo mundo, quando navegou sobre as ondas e passou além da dor, além das camadas mais profundas de sua alma atlântica. Tornou-se um Argonauta do ser e do existir, atravessou tormentas e quis “[q]ue o mar unisse, já não separasse” (PESSOA, 2018, p. 45). Por fim, atingiu a orla espumada, despiu o elmo e a couraça, venceu o monstro que está no fim do mar e abraçou aquela índia emplumada que Jung chamou de *anima*, “o feminino como o verdadeiro suporte da totalidade almejada” (JUNG, 2012f, p. 134).

### Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Que importa a fúria do mar?* Alfragide: Teorema, 2013.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.
- JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Estudos alquímicos*. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012b.
- \_\_\_\_\_. *O símbolo da transformação na missa*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2012c.
- \_\_\_\_\_. *Símbolos da transformação*. Trad. Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 2012d.
- \_\_\_\_\_. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2012e.
- \_\_\_\_\_. *Mysterium Coniunctionis: Rex e Regina; Adão e Eva*. Trad. Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 2012f.

\_\_\_\_\_. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Barueri: Novo Século, 2018.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. *Guavira Letras: revista do Programa de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas*, v. 19, n. 18, p. 106-123, jan.-jul. 2014.

ROSSI, Aparecido Donizete. Antes de *Otranto*: apontamentos para uma pré-história do gótico na literatura. *Revista Soletras*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 11-31, 2014.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

# A reconstrução da identidade brasileira por meio da carnavalização em Concerto Amazônico

---

**Luiz Eduardo Rodrigues Amaro<sup>1</sup>**

UFRR

eduardoamaro@globo.com

**Resumo:** *Concerto Amazônico* (2008), romance de Álvaro Cardoso Gomes, trabalha questões pós-modernas, que vão desde a problemática do tempo na causalidade histórica, assim como o dialogismo, a sátira e a ironia. O recorte deste estudo é a carnavalização, construindo a identidade brasileira em uma história ambientada em Cabralia. Apontamos as subversões, ironias e sátiras, que o texto literário nos apresenta por esta narração carnavalizada, decodificando-as e mostrando como elas se relacionam para a formação de uma identidade fragmentada. A perspectiva do outro, representada no indígena Angaturama, do povo Wajãpi; e de tantos outros, incluindo o próprio narrador-personagem, Caminha, estabelecem uma relação de espelhamento, que revelam a pluralidade existente dentro da identidade do nosso próprio povo.

**Palavras-chave:** Concerto Amazônico; Identidade; Carnavalização; Alteridade.

**Abstract:** The book *Amazonian Concert* (2008), written by Álvaro Cardoso Gomes, deals with postmodern issues, ranging from the problematic of time in historical causality, as well as dialogism, satire and irony. The objective of study is analyze the carnivalization, building the Brazilian identity in a history set in Cabralia City. We consider the subversions, ironies and satires that the literary text presentes, through this carnivalized narration, decoding them and showing how they relate to the formation of a fragmented identity. The other's perspective, represented in the indigenous Angaturama, of the Wajãpi people; and many others, including the narrator-character, Caminha, establish a mirroring relationship that reveals the plurality within the identity of our own people.

**Keywords:** Amazonian Concert; Identity; Carnivalization; Otherness.

*Recebido em 23/11/2019*

*Aceito em 20/01/2020*

---

<sup>1</sup> Luiz Eduardo Rodrigues Amaro é escritor e professor adjunto da UFRR. Atua na área de Língua Latina, Filologia e Literatura Portuguesa. Especialista em História da Ópera pela Universidade “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, campus de Assis), Doutor pela mesma universidade e Pós-Doutor pela Universidade Federal de Roraima. Camonista, mitólogo, latinista e crítico literário, estuda a construção do ethos por meio da Literatura, sob a égide da teoria bakhtiniana, junguiana e sociológica.

*Concerto Amazônico* (2008) é uma obra escrita pelo professor Álvaro Cardoso Gomes, cujo sentido tem dupla orientação, segundo consta em nota da edição: por um lado, “concerto” refere-se a uma peça musical; por outro, significa “congregação”. Em ambos os casos, as ideias estão acertadamente relacionadas a este romance: há, dentro da narração, modulações temáticas e de linguagem que a aproximam da música, assim como existe uma congregação de personagens, estilo (predominantemente barroco), lugares e tempos diversos dentro do mesmo objeto artístico.

Na confluência do Rio Branco com o Rio Negro, em pleno coração da Amazônia, Pedro Álvares Cabral resolveu promover um concerto épico com o intuito de celebrar a concretização de um sonho epifânico: a construção de Cabrália. Para que tal empreitada fosse realizada com sucesso, ele confiou a Pero Vaz de Caminha a missão de reunir todas as pessoas que tornariam o seu evento realidade. A partir de então, Caminha partiu nessa aventura insólita a fim de reunir D. Sebastião, Eiffel, B. Phil Tucker, Callas, Carlos Gomes, Swedenborg, Getúlio Vargas e Bento Teixeira Pinto.

Para um encontro inusitado como esse acontecer de forma verossímil, houve a necessidade do rompimento com o movimento cronológico dos ponteiros do relógio, para instaurar, em seu lugar, um não-tempo circular, uma espécie de atemporalidade, na qual todos pudessem coabitar. Artisticamente, o autor explicitou esse astuto artifício na epígrafe da sua obra:

Pero aterra em sy he de mujtos boos aares asy frios e etenperados coma as dantre doiro e mjnho por q neste tempo dagora asy os achauamos como os dela. // Agoas sam mujtas jmfindas. E em tal maneira he graciosa que querendoa apoueitar darsea neela tudo per bem das agoas que tem.

Carta de Pero Vaz de Caminha

Só a ciência das Correspondências pode nos ensinar o que são os prazeres espirituais e revelar algo de sua qualidade. O que ela ensina, grosso modo, é que o mundo material está em correspondência com o mundo espiritual.

Emanuel Swedenborg, *De Coelo et de Inferno*

Se os destinos de Edgar Allan Poe, dos vikings, de Judas Iscariotes e do meu leitor são o mesmo destino – o único destino possível –, a história universal é a de um único homem.

Borges, “O Tempo Circular”, *História da Eternidade*  
(GOMES, 2008, p. 7)

É muito nítida a mistura realizada aqui, tanto pelo aspecto da linguagem (da Carta de Caminha para os dizeres de Swedenborg e Borges) quanto pela supressão da distância

temporal, explicitada no tempo circular. Tantas vozes, oriundas de vários lugares e tempos, convivendo em *Concerto Amazônico* (2008).

Essa receita é perfeita para o autor realizar uma subversão dos fatos históricos a seu bel prazer, utilizando uma veia satírica que, em muitos casos, como no encontro de Caminha com o pajé Angaturama (GOMES, 2008, p. 160-162), revela uma realidade histórica trágica, que se atualiza naquela passagem. Nesse contexto, o carnaval entra para fazer uma função dupla: satirizar e mostrar a polivalência da nossa identidade cultural.

O conceito bakhtiniano de carnavalização passa pela questão da subversão para a libertação dos indivíduos em relação ao poder dominante, em que as relações hierárquicas são contestadas, alteradas ou apagadas, rompendo regras, tabus e privilégios. O futuro, nessa perspectiva, torna-se incerto e livre.

Para entender corretamente o problema da carnavalização, deve-se deixar de lado a interpretação simplista do carnaval segundo o espírito da mascarada dos tempos modernos e ainda mais a concepção boêmia banal do fenômeno. O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social (BAKHTIN, 2013, p. 184).

O discurso de autoridade é estilhaçado perante o carnaval dessacralizador. Esse fenômeno literário permite que a narração exponha interessantes facetas, deveras jocosas, às vezes, como observamos em um trecho sobre D. Sebastião:

De volta ao hotel, enviei um fax a Cabral, comunicando-lhe a notícia. E, afinal, dormi meu primeiro sono reparador, desde que deixara o Brasil. Sonhei que D. Sebastião chegava às margens do Negro, a bordo de uma gaiola, montando num corcel branco, vestido de rosa *shocking*, levando à cabeça uma coroa de papelão dourado, enfeitada de rubis e esmeraldas de vidro. À sua frente, dançava um grupo de baianas *drags*, em roupagem de odaliscas. Uma porta-bandeira-*drag* e um mestre-sala-*drag*, vestidos à moda árabe, ensaiavam os passos, ao ritmo dos compassos do samba, entoado por um puxador-*drag*:

Alaô, Alaô  
Deixou D. Sebastião  
Seu Império de ilusão.  
Da antiga Lusitânia,  
Veio pra Amazônia,  
Embalado por um sonho...  
Alaô, Alaô  
(GOMES, 2008, p. 30).

Essa construção é propícia para ilustrarmos o conceito. Observe como o narrador constrói uma saborosa duplicidade: a linguagem é carnavalizada, enquanto a estrutura do carnaval real se personifica nas *drags*, baianas, odaliscas, porta-bandeira, mestre-sala e puxador. A nobreza do rei é destroçada pela vulgarização, pelo mundano, pelo exagero da roupagem e da cor. Ademais, um pequeno samba, para fechar com chave de ouro o sonho de Caminha.

O professor Fiorin nos ensina que

A carnavalização é a transposição para a arte do espírito carnavalesco. Bakhtin delinea esse conceito no capítulo IV de *A poética de Dostoiévski*, mas é em *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* que ele é refinado e desenvolvido (principalmente a introdução). A obra de Rabelais, para Bakhtin, só poderia ser entendida se se compreendessem seus laços profundos com a cultura popular, com o carnaval (FIORIN, 2016, p. 97).

O professor acrescenta que “outro ato carnavalesco importante é o travestismo, que põe em causa a separação nítida dos papéis sexuais. A linguagem carnavalesca é familiar, repleta de sarcasmos e insultos” (FIORIN, 2016, p. 102). Não obstante, o sonho de Cabral lembra o filme *The Birdcase* (1978), conhecido no Brasil como *A Gaiola das Loucas* (em Portugal, *Casa das Doidas* e, no original franco-italiano, *Le Cage aux Folles*), que narra a volta de Val Goldman para a casa de seus pais, que são homossexuais: Albert, a atração principal da boate *drag* de Miami, e Armand, dono da boate. A película é repleta de música, dançarinas, cores vibrantes (como o rosa *shocking* da passagem de Gomes), palavrões, sarcasmos e problematizações sexuais pelo viés satírico, além de muita alegria. Temos aqui, para além da relação carnavalesca, a dialógica: o carnaval é ambivalente e jocoso.

[...] Para ser carnavalesca, é preciso que uma obra seja marcada pelo riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Nela aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegoria). Por isso, ela opera muito com os duplos, os dois polos: o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo. Essas imagens geminadas constroem-se pela lei dos contrastes (por exemplo, o gordo e o magro) ou pela das semelhanças (os gêmeos, os duplos) (FIORIN, 2016, p. 104-105).

Bakhtin (2013) elenca três peculiaridades fundamentais e comuns aos gêneros sério-cômicos, em que acontece a carnavalização. A primeira é “o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é mais

importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade” (BAKHTIN, 2013, p. 122-123). A segunda é que os gêneros se baseiam conscientemente na experiência e na fantasia livre: “na maioria dos casos, seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2013, p. 123). A terceira peculiaridade é a pluralidade de estilos e a variedade de vozes.

[...] Elas renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela função do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces do autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge, nesse caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso como matéria literária (BAKHTIN, 2013, p. 123).

Com base nos ensinamentos do linguista russo, nós percebemos que a carnavalização, na passagem anteriormente citada, serve para desmascarar, sob a ótica brasileira, o próprio sonho de D. Sebastião, levado a sério pelos portugueses e base do *ethos* daquele povo, aqui relido pela desconstrução, produzindo o absurdo de ambos os sonhos: o do rei e o do narrador.

Dentro da estrutura do texto narrativo, há outros gêneros, como a carta (GOMES, 2008, p. 188) e a poesia (GOMES, 2018, p. 138), além da letra de música do trecho referenciado anteriormente. Observe outro exemplo:

À noite, no silêncio da ilha, recolhido ao quarto, para meu deleite, li uns versos de Dioscórides, Anacreonte, Safo e aprendi umas tantas licenciosidades que não ousaria dizer a uma senhora, sob a pena de lhe provocar a ira. Guardei para mim as lições de *Ars Amatoria*, que me ensinaram, em grego, o vocabulário da corte amorosa e recolhi-me aos braços dum então voluptuoso Morfeu. E à noite, como não poderia deixar de ser, tive um sonho que, para vergonha minha, terminou em poluição, prova de que o corpo, em forçada castidade, sob o céu coalhado de estrelas da Grécia, intimava-me à ação. Sonhei que cortejava uma divina Dóris, a quem dirigia versos desse teor:

Estendida sobre o leito, Dóris, a de róseas nádegas,  
me fez mortal na sua carne em flor.

Tendo-me preso entre as pernas magníficas, completou  
com firmeza o longo percurso de Chipre,  
e olhar-me com olhos langorosos: eles tremiam  
e cintilavam como folhas ao vento,  
até que, vertida a branca seiva de nós dois, os membros  
de Dóris por sua vez elanguesceram (GOMES, 2008, p. 69).

O romance do professor também traz as várias vozes mencionadas no texto de Bakhtin, algumas históricas, como as de Pero Vaz de Caminha e Callas, outras ficcionalizadas, porém, de forma arquetípica, representantes de personagens existentes na realidade, como as do pajé Angaturama e do Anjo. Todas elas convivem no mesmo tempo e, em muitos casos, no mesmo espaço.

Essa literatura carnavalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não exalta a tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas etc.). Nela a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclando-se dialetos, jargões, vozes, estilos... (FIORIN, 2016, p. 98).

Gomes trabalha, no livro, com as relações de espelhamento e dualidade, a começar pelos protagonistas, ambos oriundos do mesmo tempo histórico: Pedro Álvares Cabral e Pero Vaz de Caminha. Pedro e Pero, Cabral e Caminha, os fonemas naturalmente os aproximam. Quando acontece o diálogo, nós percebemos que, a exemplo dos personagens de Dostoiévski, há uma cumplicidade entre eles, fazendo com que um entre no pensamento do outro, antecipando-o ou vendo por dentro do outro.

Sentei-me resignado, embora por dentro estivesse em ebulição, aterrorizado com a perspectiva de cortar novamente o Atlântico, de penar com o desconforto a bordo e, sobretudo, de chegar ao Velho Continente e procurar aquela gente, para convencê-la a participar de uma utopia em plena selva. Por que Cabral não me deixava em paz, cuidando da escrituração dos armazéns, desenhando cifras na coluna do “haver” e do “dever”, ao invés de cutucar-me com a vara da aventura? Ele surpreendeu-me o olhar desolado e, como se compreendesse minha aflição, deu a volta à mesa e pôs-me afetuosamente a mão sobre o ombro [...]

— Não chamaria isso de temores, Caminha. Uns homens têm resoluções súbitas, movidos pelo foro íntimo, outros, não, mas isso não impede tais que ouvem, que seguem uma luz que não é a própria. Mas que diferença isso faz? No fundo você não vem, de uma forma ou de outra, sendo o responsável por tudo que realizei? (GOMES, 2008, p. 34)

É fácil perceber como Cabral vai além da mera observação com Caminha: após o narrador em primeira pessoa relatar o que acontece em seu íntimo, achando que são temores internos, Pedro Álvares Cabral o corrige, mostrando que os caminhos de Caminha são servir os caminhos de outrem, no caso, os dele. Existe uma relação tão estreita entre os dois, que é como se eles coabitassem a mesma consciência de forma dialógica, porém independentes entre si.

Essa construção se repete em outros episódios do livro. Observe como o narrador constrói a imagem dialética do bem e do mal, usando a dicotomia masculino e feminino, Céu e Inferno, no trecho que segue:

Conjecturei que talvez a parte masculina desejasse a Terra e a feminina o Céu, mas, depois, achei que a minha conjectura era por demais simplista e, por isso mesmo, nada disse a ele com o temor de que pudesse melindrá-lo, ainda mais se fosse exatamente o contrário do que julgara: por que a parte feminina não podia apegar-se às coisas terrestres, e a masculina, às celestes? // Para a minha surpresa, a criatura leu-me o pensamento e disse: — Se quer saber, a coisa não é tão simples assim. Essa divisão que faz de minha pessoa é resultado de sua consciência cindida. Vocês, humanos, vivem a experiência do isto e do aquilo e, por isso mesmo, são incapazes de ver que isto é ou pode ser aquilo. A parte de mim que sonha com o Céu tanto pode ser a de meu eu masculino quanto de meu eu feminino. Ambos sonham, desejam, indiferentemente, uma hora, o Céu, outra, a Terra (GOMES, 2008, p. 78).

Esse é um processo de consciência atual, inclusive: a divisão simplista entre dois opostos serve para convencer as pessoas por meio de discursos políticos e religiosos, o que é, na verdade, justamente o contrário, pois temos dentro de nós a dicotomia, “a parte de mim que sonha com o Céu tanto pode ser a de meu eu masculino quanto de meu eu feminino”.

O espelhamento acontece até mesmo em personagens secundárias, como é o caso de Álvares de Azevedo.

A um canto, parecendo alheio a isso tudo, Álvares de Azevedo, tendo ao ombro a capa de estudante e sentado a uma mesa de pinho, suja de manchas, escrevia. Sentei-me perto dele, pedi vinho e, enquanto bebericava, fiquei a observá-lo. A testa vincada, os beiços contraídos, os olhos apertados, os dedos enclavinados em torno da pena, compunha um texto de forma apressada, febril, como se procurasse obedecer tão só ao comando da inspiração. Como ao redor o ruído fosse ensurdecador, pois a malta continuava a cantar e a gritar, não me contive e perguntei-lhe:

— Consegue concentrar-se mesmo assim?

Assustado, ele ergueu a cabeça.

— Ahn? O que o senhor disse?

— Desculpe-me, mas não consigo entender como pode escrever com esta algazarra.

Ele girou a cabeça e, deparando os notívagos que se divertiam a seu redor, cantando e gritando, sorriu e disse com ironia:

— Algazarra? Mas isto é música para meus ouvidos. Ao concerto dessas vozes, descobro as mais finas e puras melodias.

Contudo, o sorriso logo desapareceu de sua face, que era muito pálida. Não bastasse isso, suave a mais não poder, como se estivesse com febre.

— Não há lugar no mundo para as almas eleitas – disse tristemente. – Por isso, nada melhor que afogar o tédio, entregando-me aos braços da Musa, mesmo que seja na companhia dessa gente.

— Posso ver o que escreveu?

— Claro que pode – ele disse com entusiasmo, passando-me o texto que acabara de compor.

Encavalei os óculos na ponta do nariz e li um conto, escrito ao gosto das veleidades byronianas. Era uma narrativa que se passava na Itália, de cunho misterioso, lembrando as ficções de um Poe ou de um Hoffmann, devido ao teor macabro. Chamou-me a atenção a linguagem arrebatada, cheia de adjetivos e pontos de exclamação, como requeria o figurino da literatura romântica então em voga. Terminando de ler, devolvi-lhe as páginas, e ele perguntou-me de um modo ansioso, como se temesse por meu juízo crítico:

— Como é, gostou?

— Muitíssimo. Quer-me parecer que o senhor se filia à escola satânica...

— Sim. Satã me inspira as mais belas visões, Satã me ajuda a fugir do tedioso tremedal desse mundo inumano, disse ele com orgulho na voz (GOMES, 2008, p. 118).

Seria possível fazermos uma leitura pontual, interpretando a questão da aproximação do fazer estético de Byron e Hoffmann com o de Álvares de Azevedo, o que é notório. No entanto, esse pequeno excerto na narrativa não foi gratuito: a conexão se dá pelo Satanismo, pois ele espelha Swendeborg em *De Caelo et de Inferno* (GOMES, 2008, p. 62).

Há, ainda, um contraste, oposições identitárias históricas na representação de Caminha, o português, em relação a Angaturama, o indígena; o intruso e o nativo. A voz histórica da colonização aparece ironizada e interiorizada no outro, trata-se de uma combinação aprofundada e amalgamada dessas vozes. Em resumo: uma construção que se alimenta de Dostoiévski.

Quando Bakhtin escreve filosoficamente sobre a problemática do texto, ele nos ensina:

Expressar a si mesmo significa fazer de si mesmo objeto para o outro e para si mesmo (a “realidade da consciência”). Este é o primeiro grau da objetivação. Mas também é possível expressar minha relação comigo enquanto objeto (o segundo grau da objetivação). Neste caso, a minha própria palavra se torna objetificada e recebe a segunda voz – a minha própria. Mas essa segunda voz já não lança (de si mesma) sombra, porquanto exprime uma relação pura, e toda a carne objetivadora, materializadora da palavra foi cedida à primeira voz (VOLOCHÍNOV; BAKHTIN, 2011, p. 315).

A estrutura pensada por Gomes para o seu herói aponta para a construção do sócia, em um espelhamento artístico *à la* Dostoiévski. Essa ideia é reforçada ao verificarmos as iniciais de Caminha e Cabral, ligados pela letra “C” e pela questão da viagem. Pautados em personagens históricos, podemos afirmar que ambos tiveram a mesma vivência ao “descobrirem” o Brasil, porém a função de emitir cartas ao rei era essencialmente de Caminha. No livro, há uma inversão de papéis, como em um carnaval, em que as máscaras são trocadas: Cabral não viaja, e sim Caminha, que recebe cartas de Cabral, durante tal empreitada, apesar de ele não se eximir de sua função (histórica) de enviar

correspondências, como um *fax* (GOMES, 2008, p. 50). Dentro do diálogo existente entre os dois, inclusive nas missivas, há uma aproximação da estrutura confessional, pelo fato de que a expressão individual se manifesta no conhecimento do outro e de si mesmo, que se torna objeto da enunciação. Isso acontece, inclusive, em cartas de outros personagens a Caminha, como é o caso de Swedenborg, cuja missiva expressa seu estado de espírito, sua visão de mundo sobre a realidade dos índios, metonimicamente representada em Angaturama e em sua própria obra.

Comprove no trecho a seguir:

Prezado Sr. Caminha:

É com tristeza e com muita dor que comunico a V. S. que minha busca chegou a seu termo, pois que o Senhor me concedeu a graça de visitar o Inferno, para que pudesse relatar as coisas que lá vi e, desse modo, corrigir as parcas e pobres visões do Inferno que registrei em *De Coelo et de Inferno*. Em companhia de Angaturama que, na altura em que V. S. receber esta carta, com certeza terá falecido, vítima dos males que o homem, em sua ganância, criou, vi que o Inferno não são, como ilusoriamente acreditava, as grandes cavernas escuras, onde se escondem os demônios: mais que isso, são altas torres vomitando negra fumaça, largas pontes onde se deslocam bólidos de ferro, falsos templos, onde se adora o Deus do Metal e uma gente de vícios estranhados que a levam a desconhecer as palavras que o senhor ditou no passado aos Antigos. E essa gente, posso dizer com toda certeza, perdeu de vez a Ciência das Correspondências, e a linguagem que fala só tem um sentido e, por isso, não tem Correspondência com coisa alguma [...] (GOMES, 2008, p. 188).

São palavras de Bakhtin:

Esse princípio de combinação de vozes é mantido em toda a obra posterior de Dostoiévski, porém em forma complexificada e aprofundada. É a ele que o romancista deve a excepcional expressividade de seus diálogos. Dostoiévski sempre introduz dois heróis de maneira que cada um deles esteja intimamente ligado à voz interior do outro, embora ele nunca mais venha a ser personificação direta dela (à exceção do diabo de Ivan Karamázov). Por isso, no diálogo entre eles, as réplicas de um atingem e chegam inclusive a coincidir parcialmente com as réplicas do diálogo interior do outro. A ligação profunda e essencial ou a coincidência parcial entre as palavras do outro em um herói e o discurso interior e secreto do outro herói são momentos obrigatórios em todos os diálogos importantes de Dostoiévski; os diálogos fundamentais baseiam-se diretamente nesse momento (BAKHTIN, 2013, p. 295-296).

É dessa forma que o diálogo é construído entre as protagonistas de *Concerto Amazônico* (2008), como evidenciamos anteriormente no exemplo de Angaturama. Observe como a fala do pajé coincide com a de Swedenborg:

Perguntei-lhe então como a doença surgira entre os *waiãpi*.

— Doença veio com os *peró*, *peró* veio numa grande igara, e, junto com ele, os homens de preto que trouxeram a cruz do falso deus, e os homens brancos queriam a maldição do ouro,

e nossa gente ganhou doença de branco, porque Tupã castigou a gente *waiãpi* que adorou o falso deus de *Yezu*. E o povo *waiãpi* começou a morrer de febre, de tosse, cuspiendo sangue. (GOMES, 2008, p. 161)

Vale ressaltar que a passagem acima também valida a argumentação do espelhamento inerente às personagens, pois, segundo o *Dicionário de Tupi Antigo* (2013), de Eduardo de Almeida Navarro, *peró* foi o nome que os índios deram aos portugueses, porque muitos deles, inclusive o próprio Caminha, chamavam-se Pero (Pedro). Isso significa que, ao utilizar o termo dentro da conversação, o narrador aponta, ao mesmo tempo, para o histórico (os portugueses que colonizaram o Brasil) e para o seu interlocutor (Caminha), o português da enunciação. Vista desse prisma, a voz de Angaturama é refratada para Caminha.

Como vimos, Swedenborg também foi refratado em Álvares de Azevedo, indicando-nos, dessa forma, que se trata de um espelhamento esteticamente construído, a fim produzir um efeito estilístico no texto, que representa uma identidade multifacetada.

Todos esses personagens, históricos ou arquetípicos, compuseram a nacionalidade brasileira, de forma direta ou mesmo por meio da influência em personalidades locais. O romance de Gomes nos brinda com uma convivência insólita, porém verossímil dentro do tempo circular, que nos faz perceber as conexões e inferir uma consciência múltipla, interligada, como é a consciência coletiva de um povo miscigenado, construído à base da mistura de vários outros povos, religiões, linguagens, literaturas.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. do russo por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética*. 7 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016.

GOMES, A. C. *Concerto Amazônico*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

NAVARRO, E. *Dicionário de Tupi Antigo*. São Paulo: Global Editora, 2013.

PONZIO, A. *A Revolução Bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2016.

VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

## *Crônica da casa assassinada: o sentido do trágico*

---

**Gustavo Silveira Ribeiro<sup>1</sup>**

UFMG

gutosr1@hotmail.com

**Resumo:** Estudo do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lucio Cardoso, a partir da questão do trágico, seus limites e desdobramentos na Modernidade e no contexto da decadência do patriarcado rural brasileiro. Em perspectiva comparatista, o texto procura aproximar criticamente o romance de um poema de Carlos Drummond de Andrade e dos trabalhos do artista plástico Farnese de Andrade, todos eles voltados para a história e a ruína das famílias – e das casas – tradicionais do interior de Minas Gerais.

**Palavras-chave:** *Crônica da casa assassinada*; Lucio Cardoso; trágico; ruína; patriarcalismo.

**Abstract:** The present survey of Lucio Cardoso's novel, *Crônica da casa assassinada*, seeks to analyze the issue of the tragic, its limits and unfolding in the period of Modernism. The context of Brazilian rural patriarchy decay is also investigated. In comparative perspective, the essay attempts to approach, critically, the Cardoso's novel of one of Carlos Drummond de Andrade poems and the works of a Brazilian visual artist, Farnese de Andrade. All of the works here investigated have in common the theme of family history and their ruin, in the country side of Minas Gerais. It is also observed the context of "house decay", a reflex of the family decay.

**Keywords:** *Crônica da casa assassinada*; Lucio Cardoso; tragedy; ruin; patriarchy.

*Recebido em 07/01/2020*

*Aceito em 19/01/2020*

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira da UFMG.

## 1. *Tragos, ruína: corpo e casa*

A incompletude e a falta marcam o romance imenso de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada* (1959), de modo incontornável e paradoxal. Composto por inúmeros fragmentos de textos, retalhos de narrativas, confissões, trechos de cartas e diários íntimos, experimentações com todos os gêneros e seus limites<sup>2</sup>, repleto mesmo de anotações à margem e sobrescritos, o livro é, em mais de um sentido, lacunar – mesmo com a sua disposição ampla de narrativa total, parte de um projeto nunca terminado e ainda mais ambicioso, voltado para o conhecimento da vida interiorana e insuportável da província mineira. As muitas partes que constituem a *Crônica da casa assassinada* nunca se completam, interrompidas ou sucessivamente prolongadas em novas passagens, novas peças de uma totalidade impossível, para a qual sempre resta alguma coisa a dizer ou a preencher. O emaranhado de versões que o romance instaura, verdadeira Babel de vozes e pontos de vista dispostos de modo não-cronológico, produz, em meio ao esplendor luxuriante do estilo – sibilante, melífluo, encantatório –, a ruína do edifício narrativo tradicional, cuja matriz está assentada no romance europeu do século XIX. A confecção de um texto sem centro, cujas camadas vão sucedendo-se umas às outras, entrelaçando-se numa trama forte, mas que encobre, ainda assim, uma ausência – que será também no romance um interdito, algo que escapa ao pensamento e à representação, algo que, presente na matéria densa da linguagem como dado sublime, feito de elevação e assombro, no entanto não se revela na sua superfície e vai se desfazendo diante dos olhos do leitor, sem que haja chance de o contemplar por inteiro.

Nesse sentido, a repetição tem papel decisivo na composição do livro: a cada nova volta do parafuso, isto é, a cada novo texto que se acumula e oferece uma fresta

---

<sup>2</sup> A reflexão sobre a questão dos gêneros parece fazer parte, de modo incontornável, da *Crônica da casa assassinada*: desde a passagem sutil entre a prosa realista (de forte inclinação ao gosto de fins do século XIX) e a prosa poética que estrutura o romance; a profusão de modos narrativos que o atravessam (a narrativa epistolar, a exposição de diários íntimos, as muitas formas da escrita de si: confissão, memória, delírio), bem como a discussão sobre gênero, corpo e sexualidade que se dá nas suas páginas, especialmente no tocante ao personagem Timóteo e às lembranças que evoca de uma antepassada, mulher que se rebela contra as imposições patriarcais e quer reinventar a si e às formas de inserção social e vivência do feminino – tudo ou quase tudo no romance parece questionar a normatividade e a regulação implícita na questão dos gêneros, fazendo da superfície textual palco para a crítica que se dá pela exploração exaustiva, inquieta, das múltiplas possibilidades e identidades e também por um tipo de performance que virtualiza a instabilidade da lei e faz visível a sua crise e a sua falência. Para uma análise mais completa do problema, da relação mais complexa entre as muitas acepções do termo ‘gênero’ e o mundo das normas e do poder – mas também das hipóteses sempre possíveis de transgressão, ver Jacques Derrida: “La loi du genre” (1986).

diferente do universo ficcional proposto pelo autor, menos o mistério se aclara: aquilo que parece bloqueado ou de difícil acesso no livro, que foge mesmo à medida que avança a escrita, menos se compreende quanto mais se acumulam as passagens do romance e as informações que elas apresentam. Um dos efeitos desse processo, segundo Ruth Silviano Brandão, é a impossibilidade da instauração de uma verdade qualquer no romance: versões e contraditórios, falas sobre falas que inviabilizam a veracidade e acentuam a aposta do autor num tipo de ficcionalidade absoluta (cf. BRANDÃO LOPES, 1998), de escrita que se desdobra em si mesma, atenta antes às suas demandas internas do que ao dado exterior; de outro modo, essa proliferação de palavras dá conta de um silêncio estruturante, que age como fator de condicional: dizer mais, continuar a falar ou escrever denuncia, por subtração, aquilo que não consegue ser encoberto e informado pelas palavras, antes resistindo a elas. Diante das palavras, o centro do labirinto: o vazio.

Os pedaços soltos, as peças deslocadas que restam ao leitor expõem uma variedade grande de personagens, conflitos e situações dramáticas que, no seu conjunto e em sua interação sempre problemática, só podem oferecer uma certeza negativa: é de morte que se trata no romance, de uma vida ou de um conjunto de vidas destruídas e irrecuperáveis; de um lugar, de elementos culturais específicos e convencionais, de formas no espaço, objetos que também declinam. Tudo está em movimento nessa *Crônica*: tudo apodrece e corrói e se desfaz, tudo (pessoas, relações, coisas) se desloca para o seu fim, deixando buracos atrás de si como um rastro lento, curiosamente indelével. A destruição como legado, como aquilo que permanece. A fortuna familiar que se consome, o prestígio de um nome e o peso aristocrático do passado; o casamento, os laços de sangue, o amor (mas não o desejo<sup>3</sup>) definham e se rompem; a casa imponente e os móveis outrora luxuosos que a povoam, por sua vez, vão eles mesmos declinando, virando pó; o mundo inteiro, enfim, parece engolfar-se em si, em entropia irresistível, num processo aparentemente infinito de decadência. Tudo está em movimento no romance: tudo lentamente cai.

---

<sup>3</sup> Em perspectiva psicanalítica, de matriz fundamentalmente lacaniana, o desejo é, também ele, falta, lacuna, ausência infinitamente renovada, febre sem objeto que não, em última instância, a si mesmo. Desejo é consumição. Daí a sua resistência: se o amor e as relações sociais, as convenções familiares e morais se corrompem e extinguem no romance de Lúcio Cardoso, o desejo, motor invisível da procura e da destruição que no texto tem lugar, permanece à tona, quase palpável (paradoxalmente), dada a sua condição absoluta, difusa em todas as direções, e aberto, incompleto.

Dois corpos, por assim dizer, ocupam posição privilegiada nessa fenomenologia da queda que tem lugar no romance de Lúcio Cardoso: o corpo antes jovem e belo de Nina, ora devorado, implacável e como que publicamente, pelo câncer; e o corpo antigo e austero da Chácara, a propriedade familiar dos Menezes, que, ao longo de toda a narrativa, vai sendo carcomida pelo tempo e pela ausência de recursos. A beleza avassaladora da mulher de Valdo, o fausto anterior da casa e das muitas gerações que antes a habitaram são objeto de um processo exemplar, posto que sabido por todos, dado à curiosidade geral, e matéria de análise e meditação continuada: seu destino mortífero e falimentar condensa a desgraça humana e econômica que se desenvolve nas páginas do romance, e é em torno dele que a história de destruição se organiza.

De um lado, o fechamento completo da família tradicional em torno de preceitos morais agora tornados impossíveis, posto que fundados no universo antimoderno que até meados do século XX orientou a vida em Minas Gerais: catolicismo místico, segregação social, poder senhorial erguido sobre a posse fundiária e a ociosa renda da terra. A não-aceitação de Nina (representante de outro lugar e outro tempo, elemento externo contaminante, por assim dizer, ao ambiente conservador e aparentemente imutável da Chácara) dá conta disso. Por outro lado, mas de modo conexo, a agonia social do lugar, a perda progressiva de poder e prestígio, acompanhada do endividamento e da dispersão da antiga riqueza, sinalizam também a inatualidade dos modos de organização da vida e do trabalho que ali se davam, mal adaptada que estava a propriedade (e a vida familiar em seu entorno) à aceleração das trocas capitalistas e à concentração de recursos e poder nas cidades industriais, relegando as velhas estruturas do campo a um envelhecimento atrofiante.

A dupla origem da tragédia que tem lugar no romance talvez esteja aí, nessa espécie de descompasso crônico, ao mesmo tempo inconsciente e desejado: ultrapassada de modo violento pelas novas formas sociais, a sobrevivência da Chácara é impossível, e não resta muito aos seus moradores a não ser assistir ao espetáculo infeliz de seu apequenamento e morte; junto a isso, porém, está também, inseparável, o sentimento de grandeza dos Menezes, seu orgulho de proprietários e o apego a um conjunto de valores arcaico, organizado em torno de uma moralidade religiosa e ressentida, um mundo de segredos do corpo e das relações que só se expõem quando uma crise os precipita para fora, em direção àqueles que serão responsabilizados pela desagregação. Aqui, antes e

sobretudo, Nina, aquela que representa, no seio da narrativa, os choques da Modernidade. Essa relação problemática com o tempo pode ser observada em todo o romance, como uma questão subterrânea que o atravessa e condiciona. André, o primeiro e desesperado narrador, anota em seu diário, logo no início do romance (sintomaticamente, no entanto, no fim do processo que se desenrola no curso do texto), a percepção de que corpo e casa estão entrelaçados e que o tempo opera pateticamente sobre ambos:

Ah, era inútil lembrar o que ela fora – mais do que isto, o que havíamos sido. A explicação se achava ali: dois seres atirados à voragem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido – ela, crispada em seu último gesto de agonia, eu, de pé ainda, sabia Deus até quando, o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco da experiência. Nada mais apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal – e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação do vazio me dominava, não um vazio simples, mas esse nada total que substitui de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nós significou impulso e vibração. Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: *a casa não existia mais*. (CARDOSO, 2002, p. 10, grifo nosso)

A equiparação entre a mansão e a mulher, ambos parecendo antes imunes, mas finalmente entregues à dissolução inexorável, nesse trecho, aparece com toda a clareza: “a casa não existia mais”. A desapareição de um implica, por uma espécie de confluência, o cancelamento do outro<sup>4</sup>. André, dentro mesmo da casa, constata a sua morte, a inexistência das paredes que o envolvem, transformadas em presença-fantasma, assim como, diante de si, o cadáver de sua presumível mãe e obsedante objeto de desejo, que ali, inerte, está e não está mais. A trajetória de Nina como síntese da vida impossível, da beleza que não pode subsistir em meio às brutalidades sufocantes da tradição colonial e da religiosidade dogmática do interior, feitas de silêncio, melancolia e violência. A sua (de Nina) inadaptação permanente, as tentativas de escape e os retornos continuados à casa que tanto detesta dão a ver o círculo infernal que se erguia em torno dela e do qual a doença parecia ser a continuidade inevitável e o

---

<sup>4</sup> Ou, num outro registro, mas na mesma direção, lê-se numa das narrativas do médico da família Menezes: “[...] a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância [...] eu aprendera a respeitar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, *como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz o sangue* (CARDOSO, 2002, p. 149, grifo nosso).

desdobramento interno, dentro mesmo do corpo, do clima insalubre e opressivo que a rodeava.

A Chácara, por sua vez, elemento decisivo do romance e muito mais que uma moldura a envolver os personagens e seus venenos sutis, condensa em si muitos dos sentidos possíveis da decadência que, bem ou mal, estrutura a *Crônica da casa assassinada*: o contínuo abandono a que ela está relegada no presente imediato da escrita faz do espaço uma espécie de ruína viva, índice de um passado que não terminou ainda de passar. Antigo centro de um mundo rural ativo e próspero, assentado sobre a posse extensiva da terra, do mando senhorial e do trabalho escravo e servil, a casa agora já não abriga tantos empregados e parentes: não há mais serviço produtivo a ser feito e a linhagem familiar está quase que praticamente interrompida. Só a bastardia (como o romance sugere), com sua força de dor e incerteza, seu aspecto rebaixado nas genealogias e ficções familiares, poderia continuá-la.

O processo de modernização a que o mundo social do romance está inapelavelmente submetido chega à casa apenas como eco e lamento: sem ser jamais incorporado em suas consequências eventualmente renovadoras, ele apenas acentua, por contraste, a fixidez mórbida do passado perdido e acelera a decadência a que o clã dos Menezes assistirá e experienciará. A ausência do antigo poder total, o seu esvaziamento lento (mas não completo), faz da casa um território de transição: um quase cadáver que, no entanto, pela sua presença mesma, ainda se inscreve no mundo dos vivos, expondo a sua agonia perpétua, a sua finitude a conta-gotas que, todavia, não se completa, parece que não vai terminar mais.

Como o corpo cheio de escaras de Nina, que desvanece nauseabundo e fascinante, o corpo oco da casa se desfaz continuamente, num processo que lembra a representação alegórica da morte que, no drama trágico alemão do século XVII, tem lugar: conforme expõe Walter Benjamin, seu intérprete decisivo, os espetáculos de então ofereciam ao público a visão de um morrer contínuo, um armagedom sem desenlace que se realiza mais plenamente na representação do cadáver: o corpo morto do príncipe (personagem fundamental da maquinaria dramática barroca), depois da devastação sangrenta ou mística, permanecia em cena, dado a contemplação geral: seu fim não redimia o que quer que fosse ou encerrava a função teatral: ao contrário, permanecia ali como rastro, resto incontornável, resíduo que era, ao mesmo tempo, a materialização do elemento

mais abjeto e insuportável e a “imagem petrificada da História” (cf. BENJAMIN, 2004, p. 54-60), um dado imanente que afasta, segundo o próprio Benjamin, as abstrações e símbolos a que a compreensão da morte permaneceu por tanto tempo, na tradição judaico-cristã do Ocidente, relegada. A fascinação que o homem medieval (e também o do barroco) tinha pelo corpo sem vida, síntese da existência e dos seus inumeráveis sentidos, deixava perceber a centralidade que a morte ocupava na cultura do tempo, elemento que a tudo entranhava, banhando o mundo em uma luz mortiça e esquivada, mas ainda assim luz, posto que permitia ver o real a partir dela filtrado de outro modo, em diversas tonalidades (cf. BENJAMIN, 2004, p. 241-242). O que o autor do *Origem do drama trágico alemão* procurava observar e descrever criticamente (logo em modo de apropriação e de forma projetiva) nos textos do século XVII tinha a ver com um tipo específico de reflexão que queria fazer emergir o sentido do tempo das ruínas orgânicas (materiais, sobretudo, mas não apenas) do poder e do Estado.

Nesse sentido, a madeira que se esfarela, a pintura e os objetos de decoração que descascam ou se quebram, os quartos que se enchem de lacunas e trapos, bem como o corpo agônico de Nina, a personagem que mesmerizava a atenção de todos na Chácara – encantando-os e repugnando-os quase que na mesma medida – e que desfila em tantas passagens do texto moribundo e desvalido, apontam para o sentido trágico (um trágico moderno e residual, é claro, já que a perspectiva expiatória e comunitária da tragédia clássica não tem lugar aqui, num tempo e numa configuração simbólica de todo distantes do contexto arcaico e mítico que sustentava a matéria trágica, tal como descrita por Aristóteles) do romance: nele a abjeção da finitude mais imediata, da morte despida de toda a transcendência possível, permanece no coração da cena como um *memento mori* profano, uma reflexão moral que não guarda seu suporte no lastro divino, mas que se abate sobre os homens como condenação infinita de um pecado que, não nomeado ou redimível, pesa como chaga, expõe-se como ferida infeccionada.

Nele também, por fim, se cristaliza como máscara terrível o sentido catastrófico do tempo, isto é, o desastre histórico da permanência das velhas estruturas sociais em meio à aceleração modernizadora, seu processo constante de desenraizamento e crise: o mundo patriarcal e aristocrático que, de forma quase paródica, se desmantela na *Crônica da casa assassinada* é a repetição, em escala nacional e culturalmente determinada, da Queda originária, que teria lançado os homens no universo da

necessidade e do conflito. A narrativa do fim das casas-grandes do interior do Brasil (tantas vezes retomadas na literatura de meados do século passado, do seminal *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, aos ciclos dos romances nordestinos de José Lins do Rêgo, passando por um poema fundador como “Os bens e o sangue”, de Carlos Drummond de Andrade, do qual será preciso falar mais detidamente a seguir) colocava a nu aquilo que, na instituição violenta do poder senhorial, estava antes soterrado nos paraísos perdidos que existiam em fazendas e cidadezinhas do interior. A imagem cadavérica que essas narrativas e peças líricas mostravam, e que o romance de Lúcio Cardoso concentra com brilhantismo, são o instantâneo de certos traços da vida social brasileira, retrato em negativo da sociedade cordial e conciliatória, circunspecta e piedosa, que se erguia sobre os escombros de uma realidade autoritária.

## **2. Histórias de fantasmas**

Entre tantos desses textos, um, pelo menos, parece ganhar maior relevo quando o romance de Lúcio Cardoso serve de ponto de comparação e referência, em especial quando a questão do trágico é posta em destaque. Publicado em *Claro enigma*, de 1951, como parte do caderno “Selo de Minas”, de clara inclinação memorialística, o poema longo “Os bens e o sangue”, de Drummond, guarda mais de uma afinidade com o clima geral soturno, as múltiplas perspectivas que se acumulam em camadas de tempo sobre os indivíduos, as fantasmagorias e maldições da linhagem familiar, as imagens de dilapidação e decadência econômica que constituem, como se sabe, o dado mineiro de *Crônica da casa assassinada*. Apresentado como um concerto de vozes e estilos que se precipitam do passado em jorros estudados, o poema confunde, num só lance, o destino pessoal e a história da comunidade, ao mesmo tempo que confunde o aspecto dramático e irônico que guardam.

O “menino inda não nado” (ANDRADE, 2012, p. 77), a quem se destinam as falas dos antepassados, e que também assume, ele mesmo, a sua própria voz ao responder aos “monstros lajos e andridos” (ANDRADE, 2012, p. 80) na penúltima parte do poema, vê toda a fortuna e o antigo fausto familiares se esvaírem ao longo das gerações – como se uma condenação se abatesse sobre os seus, impelidos a trocar desfavoravelmente, entregando as posses e prendas sem nada deixar ao futuro, às

gerações que terão nesse menino-personagem, estuário final das linhagens do sangue, o vazio e a despossessão como uma “riqueza só, abstrata e uma” (ANDRADE, 2012, p. 77). Assim, a primeira parte do poema apresenta, em linguagem jurídica e estilo cartorial, a súmula dos procedimentos comerciais que, para o clã familiar, são verdadeiramente uma ética da renúncia e uma religião do gasto, dado que a venda se dá antes como exercício de desregramento e irresponsabilidade do que como prática racional e consequente:

deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse jus e [domínio  
e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro mais fino,  
[nossas lavras mto. nossas por herança de nossos pais e sogros bem-amados  
[...]  
e o q não for vendido, por alborque  
de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas, lavras por mulas, [lavras por  
mulatas e arriatas,  
q trocar é nosso fraco  
(ANDRADE, 2012, p. 76)

A gradação em descenso que figura no poema, numa sucessão interminável de operações de câmbio que vão caindo de valor, indica a vacuidade final do processo, voltado para a liquidação do que havia sido acumulado. Num mesmo gesto, condensado pelas imagens do poema, vê-se também a progressiva e inexorável decadência financeira das Minas Gerais: de antigo centro da vida colonial, a província passa, com o declínio da produção aurífera e com as condições injustas do extrativismo mineral que o vai suceder, a ser uma sombra de si, território ainda orgulhoso de suas origens patriarcais e suntuosas, mas que se esvazia de qualquer grandeza para se tornar, com o correr dos séculos, palco de uma industrialização tardia e predatória, incapaz de redimir a miséria reinante da maioria, lembrada no poema de Drummond na evocação das figuras dolorosas dos deserdados da sorte – “os pretos”, “os palhaços”, os doidos” (ANDRADE, 2012, p. 80) –, com os quais o poeta afinal se identifica, reivindicando nessa proximidade uma família espiritual que vai de encontro às relações de sangue que terminantemente recusa.

O que parece familiar também se alarga e estranha no texto, revelando um procedimento comum neste e em tantos outros poemas de Drummond: aquilo que parece restrito ao universo da casa e da intimidade (como em “Os bens e o sangue”, que tem na memória dos outros o seu pasto fundamental), aos poucos e de modo às vezes sutil, vai se desnudando mais amplo, atento ao dado histórico e social. Assim, a

enumeração de um conjunto tradicional de cidades de Minas (“Itabira Ferros Guanhões Cocais Joanésia Capão” [ANDRADE, 2012, p. 76]), muitas delas antigos centros da corrida pelo ouro e hoje voltados à extração de ferro e minérios ligados à indústria do aço<sup>5</sup>, desfazem o traço exclusivamente pessoal dessa evocação do passado, fazendo com que os fantasmas falem por toda uma região e cultura, e não apenas por um grupo particular. O aspecto comunitário dessa espécie de expiação trágica (precedida pela exposição dos delitos e pelo humor peculiar dos mortos) é evidente, na medida em que o processo sobre o qual o poema se debruça é comum a um setor considerável das antigas elites rurais brasileiras<sup>6</sup>, destronadas ao longo do século XX – caso também de Lúcio Cardoso e de seu romance mais importante.

A culpa e a danação parecem ser, no poema, motivos fundamentais, assim como na *Crônica da casa assassinada*. A corrupção do espaço circundante, as relações sociais do presente carcomidas por memórias e ressentimentos antigos, muito fundos, tudo isso pode ser visto, de modo semelhante, nos dois textos. A inadaptação do menino à vida no campo e às tarefas brutas do ouro, das fazendas e do mando, a descontinuidade em relação à tradição patriarcal e à linhagem paterna vão se expressar em “Os bens e o sangue” a partir de uma ambiguidade que perpassa todo o poema, estruturando-o: a alternância formal e estilística do texto, que ora deixa ver uma linguagem de escriturário, típica de proprietários (como na primeira parte), ora recorre às repetições e às expressões populares comuns à cultura oral (a dos escravos, em primeiro lugar), e que traduz, no seu movimento, a origem aberta do sujeito lírico, dilacerado entre os dois lados do espectro social e afetivo propostos pelo poema. Consciente do fardo senhoril que lhe pesa às costas, mas identificando-se com escravizados e explorados em geral, amando-os e sendo amado e protegido por eles, o menino em torno de quem tudo no texto circula não está confortável em nenhum lugar, e sua condição difícil se representa por imagens cheias de horror e autodepreciação, através das quais procura verbalizar a

---

<sup>5</sup> Retomando e aprofundamento enormemente a intuição crítica de Silviano Santiago, José Miguel Wisnik, em livro recente, *Maquinação do mundo* (2018), expõe os laços muito importantes da poesia de Drummond com a mineração e, por consequência, com a terra de Minas, vista em toda a sua materialidade pedregosa e explorável em um sem número de poemas, todos eles voltados à elaboração, em sentido freudiano, da derrota imposta pelo capital à vida das pequenas comunidades e do próprio meio ambiente, ameaçado de forma contínua pelo extrativismo desenfreado.

<sup>6</sup> Para um estudo aprofundado (ainda que em outra direção) das relações entre a decadência econômica da antiga elite rural e os modos da modernização social do país, incluindo a constituição do novo Estado e os pactos sociais que o tornaram possível, ver *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, de Sergio Miceli.

culpa, o sentido de traição que, de algum modo, sabe marcar a sua relação com o passado e os seus parentes. Traição afetiva, por certo, mas também traição de classe, posto que feita como exposição de segredos invioláveis e mecanismos de mando que condicionavam a vida dos latifundiários e herdeiros de lavras, aqueles que construíram a sua riqueza por meio da violência espoliadora e da manutenção cuidadosa das tradições, dos lugares estabelecidos socialmente e que nunca poderiam mudar, nem mesmo por efeito da imaginação.

A ironia, outro pólo do mesmo procedimento de distância e desidentificação, se apresenta no texto como solução formal, ainda que incapaz de redimir o que quer que seja para o autor, que tem nessa estratégia retórica um modo de contrabalancear a negatividade da culpa e afirmar para si os valores que o definem. E é nesse ponto, quem sabe, que Drummond se separa de Lúcio Cardoso e que o poema ganha outra vida em relação ao universo infinitamente mais fechado e terrível da *Crônica da casa assassinada*. No romance, como se sabe, a forma circular da narrativa sem centro pode sugerir escape, perspectivas outras que não o mundo de degradação e conflitos que constitui a vida dos Menezes. Os muitos narradores do livro, os diferentes pontos de vista sobre o mesmo conjunto de fatos, no entanto, não relativizam a atmosfera de crise permanente: tudo é mesquinho e se apequena, tudo corrompe e se deixa corroer na trama, do amor à riqueza, das vigas da casa à saúde do corpo.

Os personagens principais, Nina, fundamentalmente, mas também Timóteo e André, entre outros, não conseguem fugir do destino que os traga, da derrisão que marca a terra, as relações sociais, a História e cada um deles, individualmente. Daí a prevalência do elemento metafísico, o Mal que se inscreve em tantos momentos do romance como uma questão incômoda e brutal. Enquanto em Drummond, mesmo que se inscreva também, no corpo do poema, uma espécie de metafísica da História, que a aproxima da Natureza no tocante à ação da morte que opera sem cessar sobre os acontecimentos e os homens, vão prevalecer as relações de fundo material, as questões sociais e históricas, enfim – bem como vão ganhar força as escolhas do sujeito lírico, que bem ou mal escapa, ou procurar evadir-se, afastando-se do campo e escolhendo confraternizar com a memória dos derrotados, a sombra da existência terrível que o aguardava. Na *Crônica da casa assassinada*, por outro lado, por mais que a história brasileira esteja ali cifrada e suas contradições enformem todas, ou quase todas, as

relações existentes entre os personagens e entre eles e o espaço, sobrevêm decisivas, no cenário construído pelo autor, as forças religiosas e espirituais, os traços de uma cultura arraigada de morte e subserviência que seria, em última instância, a tradução concreta de uma verdade anterior arcaica e sem saída, marcada irresistivelmente pela fatalidade.

### **3. A delicadeza e o horror**

O corpo imenso e desengonçado, o todo problemático de Timóteo – um dos filhos dos Menezes e habitante de um dos quartos mais estranhos da Chácara –, o travestimento desesperado que o marca dão a ver, possivelmente numa espécie de imagem concentrada, a necessidade de enfrentamento e subversão dos valores imponderáveis da família tradicional de Minas Gerais que os personagens e narradores de *Crônica da casa assassinada* parecem fazer, uns mais, outros menos, ao longo de todo o romance. O horror que caracteriza a visão monstruosa do personagem (mesmo que ele oscile sempre entre a gentileza e a selvageria, predomina a sua natureza pacífica) aponta, mais que para um procedimento técnico e uma questão aberta para a teoria da mimese (de novo indicando para o campo amplo e contraditório do sublime), para um método compositivo: através dele são expostas as entranhas de uma maquinaria complexa, fechada sobre si, mas que deseja oferecer ao mundo a face sóbria da normalidade e da estabilidade. Timóteo, mais do que qualquer outro personagem (e não é sem razão que ele rememora uma antepassada também desviante, como que a continuar o seu destino), é como um aspecto oculto de uma família interiorana de Minas em épocas passadas, quem sabe mesmo até o presente.

Produto mais bem-acabado daquele microcosmo, dado que não imita ou reproduz suas convenções, mas deixa passar por seu corpo, agindo sobre ele, alguns dos afetos que constituem aquele universo; sem tentar negá-los ou mascará-los, o personagem parece que os aceita e assume, passando a compreender e performar a si mesmo a partir deles. Desse modo, Timóteo é o precipitado perfeito (em seu disforme grotesco, seu desajuste fundamental) da violência muito particular que opera no circuito familiar, feita da repressão ostensiva dos instintos, num decoro de comedimento e quietude, e da necessidade contínua de expiação, como se a consciência de um delito irreversível pairasse permanente sobre as casas e as pessoas, sobressaltando-as todas e as colocando

num universo de angústia e culpa. No entanto, é preciso ressaltar: a alegria subversiva que poderia informar também o personagem, que, com seus gestos femininos, as cores de seus vestidos, o excesso da maquiagem e dos acessórios que usa, seria capaz de afirmar outras formas expansivas de vida, contrapostas à dureza imutável da ordem familiar, se perde na atmosfera sufocante que o cerca e que o próprio Timóteo, de um modo ou de outro, acaba também incorporando a si: vivendo escondido e como que em outra realidade, ele não é capaz de perceber com clareza a potência de rebelião que sua existência representa, deixando-se, afinal, reduzir ao controle da doença que lhe é atribuída e ao resguardo que a família impõe a partir dela.

Apresentado pela primeira vez por Betty, que em seu diário registra um dos seus encontros frequentes com Timóteo, o personagem será caracterizado mais como objeto de curiosidade e atitudes piedosas do que qualquer outra coisa:

ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera a sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume (CARDOSO, 2002, p. 45).

A aparência estranha e provocativa para os padrões estéticos e morais do lugar, pode-se observar, é descrita como uma forma de sofrimento a que o personagem se impõe. Ao invés da festa estridente e desassombrada, o desajeito; ao contrário da saúde expansiva de um corpo que deseja e se afirma, o comportamento que revela mais o adoecimento, o aprisionamento do sujeito numa fantasia perversa. Prolongando a extravagância da mãe, como Betty anota de passagem, Timóteo confirma que o desconforto físico e espiritual vem de longe e está impregnado, a inaptidão para aquele ambiente carregado se repete, e desses elementos só poderiam sair privações e desajustes, que, ao se acumularem por gerações, terminam por mutilar, deformar, produzir desgraça. No corpo do personagem vêm à tona, num só lance, energias paradoxais: de um lado, nele está toda a carga proibida, todo o silêncio que confina os moradores da Chácara a uma encenação dramática de virtude e respeitabilidade, que o próprio Timóteo, bem ou mal, prossegue e confirma ao compor-se como uma senhora da alta sociedade local; de outro, porém, seu corpo e modos vão abrigar também o horror, o dado grotesco, a inscrição de uma dor selvagem: feita de excessos e desvios,

repelente aos ordenamentos e à moralidade que quer regular, antes de tudo, o corpo e seus afetos.

A composição desse personagem estranho e tão significativo para a *Crônica da casa assassinada*, a condição trágica que o marca de modo vivo e direto, além de tantos aspectos perturbadores do romance, já remeteram outros leitores<sup>7</sup>, num processo de associação crítica mais ou menos livre, à obra de um outro artista que, a partir de linguagem e meios muito distintos, dedicou-se a pensar e representar também o legado terrível da decadência (ao mesmo tempo econômica, social e moral) das estruturas familiares do interior de Minas Gerais. Trata-se de Farnese de Andrade (1926-1996). Recorrendo ao mesmo arcabouço, ao imaginário comum sobre a Minas arcaica e profunda onde se misturam sexualidade reprimida e intenso sentimento religioso, além de ecos de um passado opulento acossado pela realidade inexorável do século XX, na qual a fortuna dos clãs tradicionais foi se desfazendo, quase que invariavelmente, em pobreza e mau gosto, Farnese, desenhista, pintor e artista plástico nascido em Araguari, Triângulo Mineiro, compôs séries intermináveis de *assemblages* e objetos marcados pelo mesmo ar de permanente decadência, pela capacidade de gerar estranhamento em torno de coisas cotidianas, além de recender a desejo incestuoso e sacralidade conspurcada.

A aproximação entre os dois artistas pode se dar por múltiplos caminhos, mas o que há nelas de mais interessante talvez seja a estratégia de mobilização do horror contra a pretensa delicadeza da vida burguesa (às vezes de fumaças aristocráticas). Ambos escolhem pôr a nu o enorme coeficiente de violência que se abriga sob a proteção das relações familiares, usando para isso, como procedimentos formais privilegiados, o contraste e a surpresa, a repetição e a sutileza. Se, conforme já ficou dito, Lúcio Cardoso elabora, no seu vasto romance, uma miríade de vozes e pontos de vista que convergem, na narrativa da vida dos Menezes, para a destruição de tudo o que poderia haver de singular e distinto, de novo e insubmisso naquele universo ficcional, o que leva à perdição geral de tudo e de todos, Farnese de Andrade vai se concentrar, por sua vez, na elaboração de peças ambíguas, difíceis de definir, e que têm na colagem de objetos e materiais distintos sua marca mais evidente. Os seus trabalhos são como pequenos oratórios ou arranjos de inspiração sacra: há, num primeiro olhar, a marca da

---

<sup>7</sup> Cf. CHIARELLI, 1999; NAVES, 2007.

dignidade e do respeito pudico que tais coisas carregam, formando em torno de si uma aura grave. Mas, uma vez observadas com atenção, a torsão proposta pelo artista se revela e sobressalta. No lugar de imagens de santos ou da Cruz, cabeças de bonecas ou rasgos na madeira modelados como se fossem envaginamentos; ao invés dos olhares piedosos dos anjos de memória barroca e popular, corpos partidos de crianças assustadas, reproduções de madeira ou plástico do que antes deviam ter sido esculturas religiosas ou brinquedos infantis, agora desvirtuados pela fragmentação e pelo novo contexto que a montagem proposta pelo artista lhes vai conferir. A recolha do material e o trabalho que Farnese faz com restos oriundos da decoração tradicional das casas mineiras do interior estabelece o vínculo de sua obra com o cenário que também ocupa Lúcio Cardoso; em ambos, a sexualidade e o Mal são elementos recorrentes, associados frequentemente, e que se expõem na superfície dos discursos artísticos de modo explícito, ainda que com diferenças (e estratégias) importantes.

Para ambos, a repetição quase obsessiva em torno dessas questões é dado central da composição: para Lúcio, a narrativa coral que organiza, por mais que dê visibilidade a múltiplos ângulos de uma mesma história, uma mesma rede de acontecimentos termina por repetir e aprofundar a investigação que faz desses eventos, oferecendo constantemente novas explicações e outras perguntas para o conjunto de ações que se vão apresentando ao longo da *Crônica da casa assassinada*. Seu modo de girar em torno do mesmo eixo, de repetir e retomar as questões associadas à violência e às pulsões que o obsedam se parece mais com um processo de repetição em diferença, no qual a retomada contínua dos mesmos elementos está a serviço do alargamento da sua compreensão e da complexificação de suas razões, nunca de todo esclarecidas na narrativa. Paradoxalmente, quanto mais se diz e repisa uma cena ou um motivo, mais detalhes dele são revelados, mas mais opaca é a explicação total de suas circunstâncias – conforme a própria existência de Timóteo, entrevistado de diferentes maneiras, mas pouco compreendido, afinal. O romance, num certo sentido, reafirma a dúvida e o que há de insondável em cada gesto dos personagens, sejam grandes ações, sejam pequenos e quase insignificantes atos.

Em Farnese, de outro modo, a repetição está mais próxima da redundância e da saturação – que têm um efeito estético preciso, bastante forte, levando o expectador ao mesmo tempo à adesão (em relação à narrativa que expõem, tão familiar na sua mistura

de interditos morais, repressão religiosa e gozos secretos) e à repulsa, pela carga afetiva quase insuportável que as *assemblages* carregam. Elas ativam a memória do espectador, fazendo-o ver em suas próprias lembranças e valores a dor que as peças condensam. O uso que o artista faz de fotografias envelhecidas, retratos comuns de gente simples, quase sempre em poses convencionais, remete mais uma vez os seus trabalhos aos pequenos infernos familiares, já que as imagens despertam curiosidade e empatia no mesmo passo em que parecem indicar também morte, culpa, desconforto. Muitos se reconhecem nas peças de Farnese, ainda que sua forma fechada e imutável, estabilizada pelo peso (simbólico e físico) dos materiais e pela montagem irreversível a que o artista os submete, provoque estranhamento e distância. Tal força paradoxal, ao fim, potencializa o horror vislumbrado e repetido vezes sem conta, confirmando, por seu turno, o sentido que se pode arrancar dos trabalhos do artista. Não há espaço para dúvida neles, conforme bem define Rodrigo Naves (cf. NAVES, 2007): o passado é irremissível, o sofrimento se espalha e as relações familiares (atravessadas pela religião e por uma cultura conservadora e tradicional) são superfícies por baixo das quais loucura, desejo e sangue se agitam e se escondem.

A “grande alegria” (ANDRADE, 2005) proclamada por Farnese de Andrade na composição de suas peças se aproxima, enfim, da fúria disruptiva de Lúcio Cardoso, ambos portadores de uma energia perversa, disposta a observar e reelaborar a matéria trágica que constitui o fundo sem fundo do passado individual e coletivo, da memória perdida que suporta os traumas acumulados e que parece não se esgotar, reatualizada terrivelmente num presente que marca passo, anda em círculos e não avança. A alegria selvagem desses artistas (visível ainda na grandeza afetada, altissonante e soturna, do estilo, em Lúcio Cardoso, e na repetição infinita do mesmo movimento, em Farnese) se revela uma potência profanadora (no sentido que Giorgio Agamben dá ao termo) e por isso deve ser acolhida e reproposta no presente. Num momento histórico como o atual, em que forças conservadoras apontam para o retorno da ordem e da imobilidade, num processo trágico de repetição restauradora (por isso mesmo reacionária), a energia destrutiva que seus trabalhos carregam é atual e necessária.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65-78.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Os bens e o sangue. In: *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 76-81.
- ANDRADE, Farnese. A grande alegria. In: *Farnese: objetos*. São Paulo: CosacNaify, 2005, 179-189.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista do MAM*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 6-8, 1999.
- DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 65-77.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

# Boris Schnaiderman e os dilemas do Homem Histórico: uma análise sobre *Guerra em surdina* e *Caderno italiano*

---

**Giuliana Teixeira de Almeida<sup>1</sup>**  
USP  
giualmeida@yahoo.com.br

**Resumo:** Boris Schnaiderman, o maior eslavista brasileiro, escreveu dois textos sobre a sua experiência de ex-combatente da FEB na Segunda Guerra Mundial: *Guerra em Surdina* e *Caderno Italiano*. Este artigo analisa esses dois textos que flertam com o gênero autobiográfico e propõe uma reflexão acerca das interfaces entre a ficção e a História; tanto em *Guerra em Surdina* quanto em *Caderno Italiano* há a supressão do indivíduo e a sensação de esmagamento pela História.

**Palavras-chave:** Boris Schnaiderman; História; Ficção autobiográfica.

**Abstract:** Boris Schnaiderman is the greatest Brazilian slavist. Schnaiderman wrote two books about his experience as a FEB ex-soldier: *Hidden War* and *Italian Notebook*. This article analyses both texts that have similarities with autobiographies, and problematizes how History is inextricable intertwined with fiction; in *Hidden War* and *Italian Notebooks* can also be found the disappearance of the individual and the feeling of being crushed by History.

**Key-words:** Boris Schnaiderman; History; Autobiographical fiction.

*Recebido em 14/01/2020*

*Aceito em 07/02/2020*

---

<sup>1</sup> Giuliana Teixeira de Almeida é mestra e doutora pelo programa de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; é bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O presente artigo é resultado da pesquisa “A Rússia na Encruzilhada Autobiográfica: Passado e Pensamentos de Aleksandr Herzen” financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Boris Schnaiderman foi o principal divulgador da literatura russa no Brasil e um dos principais tradutores de autores russos para o português. Ele nasceu em 1917 na Ucrânia. Com um ano de idade se mudou para Odessa, e em 1925 veio com a família para o Brasil. Em 1940 conquistou o diploma de engenheiro agrônomo pela Escola Nacional de Agronomia do Rio de Janeiro. Em 1944 realizou as suas primeiras traduções de textos de autores russos para o português. Em 1960 inaugurou o curso de russo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Tornou-se professor emérito em 2001, traduziu incontáveis textos russos para o português e recebeu muitos prêmios pela sua atuação como tradutor, professor e divulgador da cultura e literatura russa no Brasil. Todavia, esse importante estudioso de literatura foi também autor de um romance inspirado em uma experiência muito significativa, que o acompanhou pela vida toda: na juventude Schnaiderman foi incorporado à FEB e lutou na Segunda Guerra Mundial, na frente italiana. Essa vivência foi tão marcante que se tornou tema tanto do romance *Guerra em Surdina*, que ele publicou no ano de 1964, quanto de *Caderno Italiano*, livro no qual ele voltou ao tema e que consistiu em uma das suas últimas obras, lançada em 2015, um ano antes da sua morte.

São numerosos os escritos de cunho memorialísticos que discorrem sobre a experiência da guerra, inúmeros ex-combatentes brasileiros publicaram textos dessa natureza. Muitos dos que subitamente foram deslocadas das suas vidas ordinárias e arremessados numa realidade de substância essencialmente histórica se sentiram impelidos a narrar, tanto para garantir que a experiência não caísse no esquecimento, quanto para cumprir um dever auto imposto de falar pelos colegas que pereceram naquela situação. O caso de Schnaiderman é exemplar nesse sentido. Nos dois livros que ele escreveu sobre o tema, ele desenvolve a mesmíssima tese: que homens que nunca haviam cogitado ir para a guerra foram jogados contra a vontade naquela situação absurda, e que, uma vez na guerra, lutaram com obstinação e comprometimento, mesmo sem compreender a razão por trás do conflito. Essa visão aparece na conclusão de *Guerra em Surdina* e na abertura de *Caderno Italiano*, e trata-se da mensagem que Schnaiderman acredita ser responsável por transmitir como alguém que participou e compreendeu o acontecimento histórico.

A ideia de que existe uma responsabilidade de narrar da parte de quem teve a vida atravessada pela História é algo muito presente na cultura russa e Schnaiderman, em

função da sua origem e trabalho com literatura russa, evoca essa ideia tanto em *Guerra em Surdina* quanto em *Caderno italiano*. Se nos detivermos apenas na Rússia, episódios como o do terror stalinista ou dos efeitos da Segunda Guerra em cidades como São Petersburgo (Leningrado) justificam a profusão de textos a respeito da vida em meio a esses acontecimentos. Escrever sobre si *para* a História, ou seja, a noção de que as vidas têm significado histórico e por isso merecem ser narradas é “uma história russa paradigmática: a história de um homem forjado pela História” (PAPERNO, 2009, p. 11), muito recorrente principalmente durante o século XX, quando muitos “autores apresentam a História Soviética como uma força que moldou, e deformou, suas vidas privadas e identidades” (PAPERNO, 2009, p. 24). Além de garantir a sensação de pertencimento àqueles que escrevem narrativas sobre suas experiências, o ato de registrar a vida funcionava como uma maneira de lidar com situações difíceis, superar traumas, recuperar a memória daqueles que não resistiram, elaborar melhor o passado e refletir sobre o eu que se constitui no momento da escrita. O principal era expressar nesses textos o sentimento de quem teve a vida pessoal talhada pela História.

No livro *Os Escombros e o Mito*, publicado pela primeira vez em 1997 pela Companhia das Letras, Boris Schnaiderman analisa a produção literária da Rússia pós-Glasnost e Perestróika e dedica um capítulo aos textos que para ele emergem “entre a ficção e a História” (SCHNAIDERMAN, 1997, p.95). Os materiais apresentados em *Escombros* foram coletados por Boris em viagens feitas à URSS e à Europa, e também em decorrência da sua amizade com intelectuais e escritores russos que passaram pelo Brasil e foram recebidos por ele na época em que ainda existia a URSS. Nesta obra, um número considerável de escritores e artistas das mais diversas áreas, até o momento completamente desconhecidos entre o público brasileiro, são apresentados e as suas principais obras analisadas, num panorama introdutório muito valioso para os leitores brasileiros interessados em literatura e cultura russa.

A conclusão de *Os Escombros e o Mito* vai ao encontro do sentimento muito presente na cultura russa de exasperação diante de uma época histórica que arrasa a vida daqueles que nasceram sob a sua égide. O século XX, que Hobsbawn (1994) nomeou como “A Era dos Extremos”, independentemente da localização geográfica, que significava, em termos práticos, um contato maior ou menos com a barbárie, deixou sobre todos uma sensação de impotência e paralisia diante de tantas atrocidades:

Por mais que leiamos o nosso Dostoiévski, o nosso Tolstói, o contraste entre a tróica de Gógol e os abismos de abjeção, de ignomínia, que a história nos desvela, só pode causar-nos perplexidade e horror. E é com esta perplexidade que termino o meu livro, que urge agora transmitir ao leitor. Pretendia trabalhar mais nele, abordar outros campos do conhecimento e da arte, mas acredito que me perdoarão por desistir disso. O sonho foi envolvente demais, o pesadelo, demasiado terrível, para que eu continue nesse afã. No início, procurei transmitir o sentimento de quem se sentia atropelado pela história. Foi preciso deter-me, refletir um pouco, mas este sentimento ainda não me abandonou, e todos os dias busco no jornal com ansiedade mais notícias do país em que nasci. O tropel da história se confundirá um dia com a corrida desabalada da tróica de Gógol? (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 269).

Como que perseguindo a “desabalada tróica de Gógol”, Boris Schnaiderman se lançou ao encontro do epicentro do evento histórico de maior vulto da sua época e decidiu se alistar no Exército Brasileiro para lutar junto aos aliados na Segunda Guerra Mundial e, dessa forma, frear a expansão do Nazismo no mundo. Essa experiência forneceu material para *Guerra em Surdina* e *Caderno Italiano*.

*Guerra em Surdina* é uma ficção (catalogada como Romance) que narra as aventuras do personagem João Afonso, um jovem estudante de medicina que resolve se alistar no exército para combater o Nazismo. O paralelo com a figura do autor é inevitável, pois Schnaiderman era na época da guerra um jovem estudante de agronomia que decidiu lutar na Segunda Guerra por convicção, mas a opção pela personagem fictícia impede o leitor de ir além de uma simples inferência. Boris Schnaiderman não se aprofunda nas características físicas e psicológicas do seu personagem e sua função na obra é apenas de fio condutor da narrativa.

Em *Guerra em Surdina* há a presença ostensiva do narrador em primeira pessoa (o próprio João Afonso). No entanto, é interessante atentar para o fato de que há um movimento no romance de eventuais trocas de narrador, pois alguns capítulos são narrados em terceira pessoa. Também há, em alguns capítulos, a inserção de páginas de um diário pertencente a João Afonso. Assim, *Guerra em Surdina* mescla procedimentos narrativos diversificados. Do ponto de vista do conteúdo, o texto de Schnaiderman ressalta a anulação da vida comum, dos interesses, dos planos e dos desejos pessoais no contexto da guerra. É o que se observa nas seguintes reflexões de João Afonso:

Sou apenas um homem em face da montanha. Fui me despojando de outros atributos, simplificando-me ao extremo, até ficar reduzido a esta condição. As formalidades e injustiças da vida militar; a promiscuidade do navio-transporte, com suas filas, seus catres com gente vomitando, com as latrinas em que os homens se sentavam frente a frente; as

impressões de guerra e de miséria, a prostituição e a mendicância exercidas por populações inteiras; os extremos de degradação tornando-se fato normal e cotidiano; tudo isso me reduziu a mero espectador, mecânico e passivo, cuja vida se limita a calcular tiros que serão enviados contra a montanha (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 114).

A ideia da guerra como um fator que despoja o homem ou mulher que participa dela de tudo aquilo que ele ou ela detinha anteriormente (principalmente a liberdade) é reiterada em diversos trechos da obra. Neste trecho reproduzido acima, aparece a imagem do “homem em face da montanha”, que é aquele que calcula tiros e vive maquinalmente. A sensação de consistir numa peça de uma engrenagem é expressada por João Afonso logo no início do romance, quando ele recebe a notícia da convocação: “máquina, engrenagem, porca ou parafuso, eu, João Afonso, também estava entre os convocados” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 10).

Já em meio à guerra, outras sensações igualmente terríveis se somam a esta, por exemplo, a sensação de irremediável embrutecimento – “a brutalização que se atinge na guerra chega a extremos incríveis” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 129), ou a de aprisionamento – “a guerra tem as suas próprias leis, os homens vivem nela como num turbilhão do qual não adiante querer sair” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 128).

A imagem do turbilhão é muito explorada em *Guerra e Surdina* e esta palavra aparece muitas vezes no texto:

No *turbilhão* de absurdos, vivemos entregues ao inexorável, como nos entregamos ao monstro cinzento que nos trouxe para a guerra. (SCHNAIDERMAN, 1995, p.130).

Desde o início da investida sobre o Vale do Pó João Afonso passou a viver num *turbilhão*. (SCHNAIDERMAN, 1995, p.161).

João Afonso gosta de ouvir Vivianne falar (...). Mas ela fala dentro de um *turbilhão*, tudo o mais também acontece num turbilhão. (SCHNAIDERMAN, 1995, p.164).

(...) meu Deus, meu Deus, estão aí as casinhas que eu marcava com um alfinete sobre a carta, foi praí que eu calculei tiro, mas não era eu, o ato de guerra é impessoal, posso arrancar os olhos de alguém e não terei sido eu o autor do feito, de outro modo não seria possível, não há crime nem pecado, todos os pecados já estão resgatados de antemão, e ademais há o *turbilhão*, tudo o que eu fizer nesse turbilhão será obra de um outro. (SCHNAIDERMAN, 1995, p.171).

O abatimento, a alegria, a bebedeira de João Afonso, tudo se mistura num último rodopio do *turbilhão*”. (SCHNAIDERMAN, 1995, p.211).

A ideia de turbilhão remete à sensação de ser sugado por uma determinada situação e ser levada por ela à revelia da própria vontade. A aniquilação da individualidade é tão flagrante que o indivíduo perde até mesmo a responsabilidade sobre seus atos – “tudo o que eu fizer nesse turbilhão será obra de um outro” (SCHNAIDERMAN, 1995, p.171).

Schnaiderman desenvolve essa ideia e a sintetiza no conceito de *Homem Histórico*. Na parte final de *Guerra em Surdina*, Schnaiderman narra o retorno dos pracinhas ao Rio de Janeiro e a recepção festiva organizada em homenagem a eles na cidade. Entre as atividades daquela recepção constava o desfile dos combatentes numa avenida no centro da cidade, e nesse momento da trama João Afonso faz a seguinte reflexão: “mas aí na avenida, não. Sou um homem histórico, um monumento ambulante, não preciso pensar, não devo até!” (SCHNAIDERMAN, 1995, p.211)

O *homem histórico* ou *monumento ambulante*, que não tem culpa individual sobre seus atos nem interesses pessoais, carrega uma única responsabilidade: a responsabilidade de narrar. Em *Caderno Italiano*, publicado um pouco antes da sua morte, Boris volta à sua participação na guerra e produz uma obra híbrida que mescla um texto claramente autobiográfico, escrito em primeira pessoa, sobre sua mocidade e época que antecedeu a convocação ao Exército Brasileiro (“Baixando a Cabeça” e “Rufa, Tambor!”), com análises de obras de outras pessoas sobre a participação dos brasileiros na guerra, de filmes sobre o assunto, de um dossiê publicado na revista *Nova História*, das crônicas de Rubem Braga etc. Há também em *Caderno Italiano* narrativas de viagens realizadas anos depois à Itália (país onde ele havia lutado na guerra), textos sobre personalidades daquela época, por exemplo, o Major Passos ou o Prof. Girolamo Azzi, reflexões sobre a História, entre outros. A escrita do *Caderno* se justifica pelo dever de narrar, como um participante da História, em nome daqueles que não tiveram a sorte de viver para contar. Escreve Schnaiderman:

Acontece, porém, que nós outros, ex-combatentes, temos o dever de vir a público, sempre que possível, e prestar nosso depoimento em face da incompreensão generalizada em relação ao nosso desempenho na Itália. Que se afirme tratar-se de um setor de combate relativamente secundário, se pensarmos na Frente Russa ou no desembarque na Normandia, tudo bem, nada a objetar. Mas não pensar um pouco sequer no sacrifício de tantos jovens e no que isto significou na vida de cada um é um verdadeiro absurdo. Lembrando agora meus companheiros, cada vez menos numerosos, faço questão de divulgar estes meus relatos (SCHNAIDERMAN, 2015, p.11).

O retorno ao tema da guerra, tantos anos depois, e o abandono do gênero *romance* indicam que Schnaiderman ainda sentia-se em dívida com essa experiência histórica e estava convencido de que o assunto não se esgotara na sua primeira obra. Em *Caderno Italiano*, a aposta autobiográfica é mais alta, mas é interessante atentar para o fato de que

muito do material de *Guerra em Surdina* reaparece em *Caderno Italiano*, e neste último recebe o tratamento de acontecimentos efetivamente vivenciados pelo seu autor.

Por exemplo, a imagem do turbilhão que é uma constante em *Guerra em Surdina* é recuperada em *Caderno*: “(...) os acontecimentos foram se sucedendo num turbilhão, e eis-me incorporado, como terceiro sargento, à Força Expedicionária Brasileira na Itália, cumprindo as minhas obrigações de calculador de tiro” (SCHNAIDERMAN, 2015, p.151). Outras recorrências podem ser apontadas, como a já mencionada interpretação de Schnaiderman a respeito da participação dos brasileiros no conflito.

Alguns aspectos que aparecem em *Guerra em Surdina* são aprofundados em *Caderno Italiano*, por exemplo, a questão da culpa. Schnaiderman oscila entre assumir ou não a responsabilidade pelos atos praticados na guerra. Em *Guerra em Surdina*, no trecho já citado, João Afonso afirma que as ações praticadas em meio ao turbilhão não pertencem a ele, nem a ninguém, pois “o ato de guerra é impessoal” (SCHNAIDERMAN, 1995, p.171). Em *Caderno Italiano* aparece a seguinte reflexão:

O ônibus continua em seu trajeto e logo chegamos à praça principal de Montese. Desço em silêncio e fico andando pela cidade. Os tão típicos casarões italianos estão todos com remendos e eu os espio de soslaio, com um sentimento de culpa: estão ali os resultados de meus cálculos (SCHNAIDERMAN, 2015, p.121).

Há, dessa forma, uma culpa enviesada, de soslaio como o olhar do Schnaiderman personagem, que tem dificuldade de admitir a materialidade dos seus atos como controlador de tiro. Ao mesmo tempo, em *Caderno Italiano*, aparece a questão da despersonalização que acomete a todos na guerra. Em um trecho da obra consta a seguinte observação:

A igreja é a mesma e, no paredão, há uma lápide com os nomes dos habitantes mortos no bombardeio. O nome e o retrato de uma paroquiana de 74 anos! Provavelmente, eu estava a dois passos, quando isso aconteceu. Mas como é possível saber o que aconteceu a cada um? Em meio ao véu de apatia, à névoa que recobria o mundo, quem ia tomar conhecimento de uma septuagenária? (SCHNAIDERMAN, 2015, p.110).

Em outro excerto ele apresenta uma ideia semelhante:

O ônibus sobe a custo a encosta íngreme. O cobrador me reconhece: ‘o senhor não esteve aqui, vinte anos atrás, durante a guerra?’ Mas ele era, então, um garotinho, e, na guerra, os garotinhos se confundiam numa imagem comum: a da criança perplexa, espantada. (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 111).

Ou seja, na guerra é impossível discernir um garotinho dos demais, assim como não é possível notar uma parouquiana em meio incontáveis vítimas de um bombardeio. Por conseguinte, um soldado (no caso o próprio Boris) é apenas um soldado, sem rosto, sem desejos, sem poder de decisão e sem qualquer autonomia. Ele não é mais um indivíduo, mas alguém forjado pela história – um *Homem Histórico*.

Sem perder de vista esse esvaziamento da individualidade, que Schnaiderman evidencia nas suas duas obras sobre a sua participação na Segunda Guerra Mundial, ele termina a “Nota Prévia” ao *Caderno Italiano* com a seguinte observação:

Aliás, toda vez que saía uma edição de *Guerra em Surdina*, promoviam-se discussões sobre o livro e sempre surgia alguém com a objeção: ‘Por que você não escreveu simplesmente sua autobiografia?’ Creio que desta vez, passados tantos anos, ficará mais claro o motivo. (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 12).

Do nosso ponto de vista, a resposta para a pergunta “Por que você não escreveu simplesmente sua autobiografia?” é que para Schnaiderman o homem (ou mulher) do século XX é o sujeito imanente, circunscrito a situações, e a sua experiência de vida importa na medida em que carrega junto consigo a experiência comum dos homens e mulheres que vivenciaram os mesmos eventos históricos. A subjetividade, a individualidade desse sujeito não importa tanto, pois o seu dever é narrar situações experienciadas por ele que dizem respeito à coletividade e dar voz àqueles que não gozaram da mesma sorte dos que sobreviveram aos horrores do século, que de tão bárbaro ganhou contornos absurdos – “Realmente, os acontecimentos acabavam escapando completamente à nossa compreensão” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 156). Ou seja, não se trata de alguém fundamental para o direcionamento do curso dos acontecimentos, mas alguém que é carregado por ele, que é vítima desses acontecimentos; é o agente passivo e não ativo da História.

Em síntese, é expressivo o fato de ao perceber a vida como uma experiência de interação com o mundo circundante Boris Schnaiderman tenha conseguido atribuir significado à sua vida partindo da dimensão histórica desta. São marcas dos textos de Schnaiderman a responsabilidade de narrar, a expiação de culpas e a elaboração de momentos traumáticos do passado. Estes textos apresentam também uma prosa analítica e intelectualizada de um narrador que se distancia do sujeito da experiência, o banimento de detalhes da intimidade e de narrativas estritamente pessoais, a quebra da identificação entre autor/narrador/personagem etc. Por conseguinte, nos textos de Schnaiderman é

possível apreender a sensação de “quem se sentia atropelado pela história” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 269), da qual ele fala em *Os Escombros e o Mito* ao analisar a produção artística e literária dos russos que atravessaram o atribulado século XX e que foram definidos por ele como “um povo tão sofrido e realizador” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 14). A perplexidade diante de uma época que colecionou atrocidades inenarráveis, que é algo que ele sente enquanto estuda e analisa a “cultura em meio às vicissitudes históricas” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 14) da época soviética, é compartilhada pelo leitor que se debruça sobre *Guerra em Surdina* e sobre *Caderno Italiano* e se sente convidado a refletir sobre a condição humana em meio à guerra. No entanto, mesmo sendo inenarráveis os acontecimentos do século, sobreviventes como Schnaiderman tomaram para si a responsabilidade de narrar. Empenhados em quebrar o círculo da barbárie e em cicatrizar feridas pungentes na subjetividade, homens e mulheres arrasados pelo século recorreram às armas de papel e registraram as suas histórias, que são também as histórias dos seus contemporâneos, em um alentado ato de criação - “tudo isto é forte demais, e eu só posso transmitir a minha perplexidade no limiar da palavra” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 73).

### Referências bibliográficas:

- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PAPERNO, Irina. *Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 2009.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Caderno Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Guerra em Surdina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os Escombros e o Mito – A Cultura e o Fim da União Soviética*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

# Diálogos de Drummond: uma filosofia da composição em “A visita”

---

**Suellen Rubira**<sup>1</sup>

FURG

suellen.rubira@yahoo.com.br

**Resumo:** Carlos Drummond de Andrade possui uma vasta produção poética em constante conversação com outros autores e outros textos. “Consideração do poema” e “Procura da poesia” são dois de seus poemas mais famosos sobre o assunto poético. Partindo da incorporação de alguns versos do clássico “O corvo”, de Edgar Allan Poe, em “A visita” – poema de circunstâncias singulares –, Drummond apresenta a sua própria filosofia da composição, mantendo um diálogo poético e filosófico com o mestre dos contos de horror.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; Imaginário; Carlos Drummond de Andrade; Edgar Allan Poe.

**Abstract:** Carlos Drummond de Andrade has a vast poetic production in constant conversation with other poets and other texts. “Consideração do poema” and “Procura da poesia” are two of his most famous poems about the poetic subject. Starting from the incorporation of some verses from Edgar Allan Poe's classic “The Raven” in “A visita” – a poem of unique circumstances – Drummond presents his own philosophy of composition, maintaining a poetical and philosophical dialogue with the master of horror short stories.

**Keywords:** Brazilian poetry; Imaginary; Carlos Drummond de Andrade; Edgar Allan Poe.

*Recebido em 11/12/2019*

*Aceito em 07/02/2020*

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras – História da Literatura (2018), com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa (2015-2016), Mestre em Letras – História da Literatura (2014), ambos pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Graduada em Letras Português – Inglês e respectivas literaturas (2011), atuando como bolsista CNPq (2009-2012), pela mesma universidade. Durante os períodos de graduação e pós-graduação, atuou, predominantemente, voltando-se às teorias do Imaginário e suas tendências contemporâneas e à obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Atualmente, dedica-se ao estudo da filosofia do Imaginário relacionada à poesia de expressão feminina, especialmente as obras de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen.

## Introdução

O presente ensaio é resultado de uma constante investigação da obra de Carlos Drummond de Andrade e seu diálogo frequente com outras obras e outros poetas. É característico do poeta itabirano o estabelecimento de uma fluida comunicação com o mundo; poemas homenageando escritores, como “Mário de Andrade desce aos infernos”, integrante de *A rosa do povo*, e “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, para Manuel Bandeira, de *Sentimento do mundo*, são bons exemplos.

Quanto à influência da obra de Edgar Allan Poe na poesia de Drummond, temos outros casos além do proposto neste ensaio. Em *A rosa do povo*, no belo poema “Anoitecer”, dedicado a Dolores, na última estrofe, lemos:

Hora de delicadeza,  
gasalho, sombra, silêncio.  
Haverá disso no mundo?  
É antes a hora dos corvos,  
bicando em mim, meu passado,  
meu futuro, meu degredo;  
desta hora, sim, tenho medo. (ANDRADE, 2015, p. 110)

Ainda, em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, também em *A rosa do povo*, a ave macabra reaparece:

[...]  
Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,  
o corvo, o nunca mais, o chegado muito tarde  
a um mundo muito velho. (ANDRADE, 2015, p. 200)

Contudo, é em “A visita” que Drummond realiza um verdadeiro exercício de criação e reflexão acerca da poesia. Dirigindo-se ao mestre Poe, o poeta faz um intertexto ao incluir versos do emblemático “*The Raven*” em seu poema, tornando possível afirmar que “A visita” é, em síntese, uma de suas filosofias da composição.

O tema é recorrente em sua obra, os exemplos mais reconhecidos são “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, mas ainda outros menos populares, como “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, reforçam o exercício de pensar o fazer poético.

Outra ocorrência intertextual em “A visita” se dá através da incorporação de versos dos poetas Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade, personagens dessa

trama. Personagens poetas, versos agregados, várias línguas, uma situação específica, eis o cenário aqui analisado.

A circunstância peculiar do poema está ligada a um contexto histórico bastante específico. Em 1978, Drummond conta/canta a visita feita por Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens, ocorrida em 1919. Cinquenta e nove anos se passam até que Drummond decida poetizar o acontecimento, e sua publicação em livro se dá apenas em 1980, na seção “E mais” de *A paixão medida*.

O estudo de “A visita” me trouxe até Alphonsus e Mário; a partir dessa narrativa, em vários momentos tive de ponderar quando e como considerar o biográfico dentro do poético, pois muitas vezes esses elementos se mesclavam e toda a existência biográfica virou poesia. Sendo assim, os fatores históricos são levados em conta no momento da análise, ainda que um poema não deva ter sua interpretação exclusivamente determinada por razões exteriores a ele mesmo.

Por tal razão, o enfoque dado para o estudo reside nas imagens poéticas de “A visita” e como sua construção remete ao famoso tratado de estética de Poe, *A filosofia da composição*. Por se tratar de um poema bastante extenso, decidi abordar neste artigo apenas a quinta parte, na qual temos o ápice da problematização da feitura de poesia e de sua revelação.

Como fundamentação teórica, parto dos pressupostos de Gaston Bachelard, precursor nos estudos da imagem literária. Sua leitura filosófica e, ao mesmo tempo, poética vai ao encontro da intenção de explorar as imagens em “A visita”. Conhecido especialmente por seus estudos epistemológicos da ciência, Bachelard tem sua obra dividida em duas faces – diurna e noturna –, sendo a primeira referente aos estudos relacionados à filosofia e história da ciência e a última ligada à imagem literária, na qual se dedicou a entender os processos de criação poética.

Portanto, é necessário conhecer alguns conceitos fundamentais que irão percorrer toda a sua filosofia, a exemplo da imagem, da imaginação, o devaneio e os elementos propriamente ditos. É preciso ressaltar que a forma “aberta” do filósofo é, muitas vezes, alvo de crítica, por tratar a questão da imaginação relacionada aos quatro elementos de maneira muito vaga. Entretanto, o impasse pode ser resolvido por sua própria postura como teórico das ciências. Bachelard é o filósofo do não. Para ele, as relações dialéticas se dão *ad infinitum*.

Trabalhando com essa visão dialética, principalmente com a diferença dos contrários, é que o teórico instaura uma noção de abertura. Realizar uma filosofia acerca da imagem poética e encerrá-la seria ir contra sua postura epistemológica.

Começemos, então, pela imagem, pois é a partir dela que faremos as reflexões propostas durante este trabalho. Para Bachelard, a imagem está ligada à imaginação e não se configura como reprodução do real. Agripina Ferreira sintetiza o verbete em seu dicionário de conceitos bachelardianos:

A imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse élan vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodutora. A imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. [...]. Na obra sobre os elementos materiais, Gaston Bachelard procurou estudar as imagens em sua objetividade sem, no entanto, deixar de se preocupar com a subjetividade. (FERREIRA, 2008, p. 96)

A imagem, nesse sentido, relaciona-se com a imaginação, força necessária para a realização dos processos psíquicos, isto é, “mais do que o impulso vital, a Imaginação é a força mesma da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados por nosso devaneio” (BACHELARD, 1994, p.161).

Outro item importante para o filósofo é justamente o devaneio. Mediado pela consciência, é o responsável pelo trabalho com imagens primitivas. No entanto, existem alguns critérios para que o devaneio resulte em uma obra literária:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. E não é à toa que as filosofias primitivas faziam com frequência, nesse caminho, uma opção decisiva. (BACHELARD, 1997, p. 4)

Para investigar o devaneio, Bachelard coloca a necessidade do método fenomenológico, pois busca a origem da imagem poética. Não se tratando de uma ciência preocupada em descrever os fenômenos em bases empíricas, é a fenomenologia a abordagem responsável por “colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência” (BACHELARD, 2006, p. 4), buscando uma intencionalidade da imaginação.

O interesse do filósofo nessa origem, em colocar a imagem antes do *cogito*, reside no fato de que, independente dos avanços científicos, o homem sempre retoma temas primitivos. Consequentemente, essa capacidade imaginante é inerente ao homem.

Bachelard postula esse pensamento em sua primeira obra noturna, *A psicanálise do fogo*, publicada em 1938:

[...] dedicaremos uma parte de nossos esforços a mostrar que o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas. (BACHELARD, 1994, p. 5-6)

Assim, a obra noturna bachelardiana consiste na análise dos quatro elementos da natureza (fogo, água, ar e terra), além da sua poética do espaço e do devaneio, essenciais para a presente pesquisa.

Na obra *A água e os sonhos* (1997), Gaston Bachelard dedica um capítulo para abordar a substância líquida em Edgar Allan Poe. Esse estudo serviu como ponto de aproximação entre o escritor norte-americano e Drummond por Affonso Romano de Sant'Anna, quando este realizou sua tese sobre o tempo na obra drummondiana. Segundo Sant'Anna, a substância noturna está estreitamente ligada à substância líquida em ambos os poetas. Não restam dúvidas, portanto, quanto à relação intertextual entre Poe e Drummond.

### **Nasce “A visita”**

Inicialmente, gostaria de comentar algumas decisões quanto ao tratamento dado ao poema e a certos termos adotados neste estudo. “A visita” divide-se em sete partes, e os acontecimentos estão todos encadeados; no entanto, cada parte possui seu núcleo de sentido específico, viabilizando o enfoque da análise em seu quinto momento.

Na primeira parte, o evento central consiste na chegada do visitante ao seu destino. A segunda expõe o momento de encontro entre os dois personagens principais. Na terceira e quarta partes temos o contato entre os dois homens de maneira mais ampla, através do diálogo direto entre as personagens. A quinta parte consiste no momento da revelação poética, exclusivamente pela voz do narrador-poético. A sexta parte refere-se ao término da visita, sendo a sétima relativa ao desfecho do poema, assinalando as consequências daquele encontro.

Por tratar-se de uma narrativa, embora em forma de poema, tomo emprestado alguns termos da narratologia para tratar de aspectos tais como a divisão do texto e seus agentes. Assim, o “eu lírico” será tratado por “narrador-poético” e os poetas Alphonse

de Guimaraens e Mário de Andrade, quando referidos no seu âmbito ficcional, serão designados como “personagem Alphonsus” e “personagem Mário”; em outras situações são referidos nas respectivas circunstâncias de pessoas reais.

Sobre sua relação com outras obras, o poema “A visita” toca em especial a de Edgar Allan Poe em vários pontos. Primeiro, a inclusão de versos de “The Raven”, na parte II:

Então sou *The Raven*  
*a stately Raven of the saintly days of yore,*  
não *in the bleak December*, mas neste friim matinal de julho? (ANDRADE, 2015, p.483)

Essa etapa do poema apresenta uma profusão de aspectos dialógicos, pois além de incorporar versos de “The Raven”, faz alusão a um poema de Alphonsus de Guimaraens, “A cabeça de corvo” logo em seguida: “Aliás, o que vejo em sua escrivainha?/ Esse negro tinteiro/ que a cabeça de um corvo representa” (ANDRADE, 2015, p. 483).

Sobre esse poema de Alphonsus de Guimaraens, o crítico Antonio Carlos Secchin faz uma análise comparativa com “*The Raven*”, porém focando nos aspectos do duplo evocados em Guimaraens. O poema é constituinte da obra *Kyriale*, publicada em 1902, mas que reuniu poemas compostos entre 1891 e 1895, início da carreira artística do poeta brasileiro. A respeito de “A cabeça de corvo”, diz Secchin:

É uma peça que provoca estranheza, quando pensamos no Alphonsus quase sempre vinculado à tradição católica, mariana. Aqui transparece um veio demoníaco, que dialoga com certa tradição romântica. O poema namora e convoca o mal, representado na figura do corvo, e filia-se à linhagem consagrada por Edgar Allan Poe com o seu “*The Raven*”, cuja publicação original ocorreu em 1845. (SECCHIN, 2018, p. 144)

A confecção de “A visita” é estrategicamente pensada, organizando seu universo intertextual e remetendo a outros tantos. Drummond, ao construir uma filosofia da composição sua, acertadamente escolhe “*The Raven*”, por dois motivos muito óbvios: o primeiro, por ser o texto base do tratado estético de Poe e, em segundo lugar, o poema foi *supostamente* trabalhado e pensado – contrariando a ideia de gênio, bastante cara ao romantismo. Aliado a tudo isso, temos o fato de ter sido escrito por um poeta desviante da forma estética vigente (romântica) trazendo novas propostas como musicalidade e sugestão, características que viriam a ser privilegiadas posteriormente pelo movimento simbolista.

Além das questões envolvendo a incorporação do poema de Edgar Allan Poe e as alusões ao texto “A cabeça de corvo”, o tema de “A visita” também é similar: a visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens está em relação de espelhamento com a visita do Corvo ao narrador do poema de Edgar Allan Poe. Todavia, seus efeitos são distintos: enquanto o Corvo poeço traz uma tomada de consciência ao eu lírico, isto é, a impossibilidade de recuperar uma poesia já superada (Lenore serve de metáfora para tal), o personagem Mário traz novidade, brilho, descobrimento para o anfitrião Alphonsus. “A visita”, em sua totalidade, é a expressão de uma metapoética drummondiana, é sua filosofia da composição, porque recorre ao poema-modelo do mestre Poe e fala estritamente sobre poesia.

A fragmentação no texto feita por Drummond faz com que, do momento da chegada do personagem Mário até a revelação poética, os eventos ocorram em um crescente, atingindo seu clímax na quinta parte. Tal divisão do poema em sete momentos não é acidental. Esse número possui uma forte influência tanto na poética de Carlos Drummond de Andrade quanto na de Alphonsus de Guimaraens.

O número sete simboliza, de modo geral, a totalidade: do espaço e do tempo, do universo em movimento, a conclusão do mundo. Seu aparecimento na Bíblia é significativo e abundante. Para fins de compreender o número na poesia de Guimaraens e em Drummond, alguns sentidos são mais plausíveis, a exemplo de que certos setenários remetem a outros setenários.

Uma das obras de Alphonsus de Guimaraens, *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, publicada em 1899, é toda construída sobre o número em questão: 49 sonetos distribuídos em sete grupos de dores. Desse modo, podemos afirmar que Alphonsus de Guimaraens projetou um setenário sobre sua própria poesia, uma totalidade autorreferencial, a completude de uma obra.

Não obstante, *Alguma poesia*, de Drummond, também é composto por 49 poemas, e o “Poema de sete faces” só faz realçar ainda mais a significância do numeral. O poema não só inaugura a obra como também projeta as vertentes em que se desdobrará toda a poética do itabirano.

Em seu aspecto formal, “A visita” remete tanto ao setenário de Alphonsus de Guimaraens quanto à gênese poética de Drummond. Seus sete capítulos possuem elementos simbólicos de íntima ligação com esse número. Um exemplo é a ideia de

passagem, em especial do conhecido ao desconhecido, se pensarmos que a completude de um ciclo finalizado traz o mistério da etapa seguinte (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 828). Essa noção é bastante evidente no último capítulo do poema, quando a visita acaba e paira uma pergunta no ar: “É tudo igual, é tudo sem remédio?” (p. 488); o narrador-poético então prenuncia o futuro: “Dois anos depois, a alma do poeta/ será uma cruz enterrada no céu./ Em novo julho, tempo da Visita” (ANDRADE, 2015, p. 488).

Além de todos seus significados estritamente ligados à Bíblia, o número sete relaciona-se com o homem, porquanto é soma dos números 4 (fêmea) e 3 (macho), e significa a perfeição:

Como soma de 4 e 3, ele é o signo do homem completo (com seus dois princípios espirituais de sexo diferente), do mundo completo, da criação concluída, do crescimento da natureza. É também a expressão da Palavra Perfeita, e, através dela, da unidade original. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 830)

A unidade original que possibilita o alcance da perfeição da palavra e do homem em sua completude é proporcionada pela poesia. A poesia é capaz de dar ao ser o equilíbrio; poesia do tempo mítico, do novo julho, da visita com letra maiúscula, a qual retorna sempre e a cada leitura de forma diferente. Ainda, não podemos esquecer que a perfeição do poema era o objetivo de Poe em sua filosofia da composição.

Partindo desse estudo preliminar da forma em “A visita” e suas especificidades, temos um poema narrativo cuja riqueza de vozes é evidente, uma vez que o discurso do narrador-poético divide espaço com os discursos das personagens. Ainda sobre a questão formal, retomo Edgar Allan Poe e o ensaio “*The philosophy of composition*”. Um dos pontos abordados pelo escritor estadunidense – e talvez o mais comentado quando se trata desse texto – é a extensão do poema, o qual deve respeitar algumas proporções de modo a atingir determinado efeito. Para Poe, não existem poemas longos, mas sim uma sequência de poemas curtos:

O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. (POE, 2009, p. 116)

Dividindo “A visita” em sete partes, Carlos Drummond de Andrade demonstra concordar com Edgar Allan Poe. Cada capítulo de seu poema possui um núcleo de

sentido, resultando em um determinado efeito e, por conseguinte, instigando o leitor a descobrir o próximo passo, o desenrolar dessa visita inusitada. Para Poe, aproximadamente cem versos são suficientes para a composição de um poema exemplar.

Considerando o todo de “A visita”, temos 266 versos. Distribuindo sua narração em sete partes, Drummond permite a divisão mais nítida de efeitos de sentido ao longo de seu texto. Fazendo sua filosofia da composição, de um jeito retorcido, a seu modo *gauche*, Carlos Drummond de Andrade incorpora versos e fragmentos de versos de outros poetas e também assimila os ensinamentos do mestre Poe.

Outro assunto abordado em “*The philosophy of composition*” diz respeito ao espaço; Edgar Allan Poe atenta para a importância da localização:

[...] mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito de um incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutivelmente força moral, para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar. (POE, 2009, p. 123)

O espaço condensado também faz parte de “A visita”. Os eventos passam-se quase exclusivamente no “escritório baixo.” No primeiro capítulo, na primeira estrofe do poema é que temos o visitante fora da casa:

1919. 10 de julho.  
Palmas. A porta aberta não responde.  
Ô de casa! Mais palmas. A menina  
manda entrar. O corredor abre à esquerda,  
na tristura de cinza do escritório  
baixo. (ANDRADE, 2015, p.482)

Uma vez encontrado o escritório, é nele que teremos o desenrolar dessa narrativa. Assim, como sugerido em “*The philosophy of composition*”, de Poe, Drummond coloca seus dois personagens na moldura de um quadro.

### **O verso em si, a revelar-se**

É no quinto capítulo de “A visita” em que encontramos mais acentuadamente as concepções de Drummond acerca da poesia. É pela pena de Drummond que toda a cena se articula, e essa palavra parece-me muito adequada, pois o modo como o narrador-poético descreve o episódio ocorrido nesse momento é como se uma câmera passasse

pelo escritório, espaço onde estão os dois homens: “O moço lê. O homem escuta, mão no rosto” (ANDRADE, 2015, p. 485). A mão, usada para o exercício da escrita, está em repouso. Apenas seus ouvidos atentam para as palavras declamadas pelo jovem.

Os próximos versos, por seu turno, mergulham no aspecto psicológico do personagem, cuja voz do narrador-poético parece misturar-se: “Escuta longamente, surpreendido./ Que lhe diz essa voz, que ele não saiba?/ Que novidade traz a repeti-lo?” (ANDRADE, 2015, p. 485). Podemos afirmar a existência de algo comum na consciência de todos os poetas, dada essa mescla de vozes – consciência de narrador e personagem.

Além disso, o verso é vivo: “Não distingue, escutando, os próprios versos./ Os versos se desprendem de seu dono,/ palpitam fora dele” (ANDRADE, 2015, p. 485-486). O verso, colocado dessa maneira, é vivo porque pulsa e independe de quem o escreveu. A interrogação do “quem é ele” perpassa toda a primeira estrofe:

[...]  
Que poeta é esse, do luar dos adivinhos,  
do cinamomo, da avena soluçante  
de enlouquecida Ismália, quem é este?  
Quem varou a pobreza do escritório  
para penetrá-lo  
da cintilação de místicos altares? (ANDRADE, 2015, p. 486)

Interessa-nos analisar como essas imagens afetaram o visitado, alguém “varou a pobreza do escritório” (ANDRADE, 2015, p. 486); o aposento até então vinha sendo descrito sempre com demérito: “tristura de cinza do escritório baixo” (ANDRADE, 2015, p. 482), o “pardieiro um tanto medieval” (ANDRADE, 2015, p. 483), “a salinha abaixo do nível da rua” (ANDRADE, 2015, p. 485). Porém, quando invadido pelos versos de seu próprio habitante, a pobreza é substituída por mais um tema de Alphonsus de Guimaraens: o misticismo religioso.

Em sequência, os questionamentos levantados pelo personagem visitado são substituídos pela descrição daquilo que ocorre no exterior e no interior dele: “Tudo se transfigura em seu redor/ e dentro dele. Como se não houvesse/ o moço a revelar-lhe versos alheios,/ mas o verso em si, a revelar-se” (ANDRADE, 2015, p. 486).

Tendo o verso provado sua autonomia, é ele o assunto principal a partir da segunda estrofe. O verso intromete-se entre os dois homens, ampliando sua força de

impacto fora dos limites do escritório: “Entre dois homens, objetos,/ cor da hora filtrada no recinto/ em partículas de ouro e torvelinho,/ o verso” (ANDRADE, 2015, p. 486).

O verso, com toda a sua imponência, está no escritório assim como os dois homens (aqui de igual para igual, sem nenhuma adjetivação que os distancie ou aproxime). A tal “cor/ da hora filtrada no recinto/ em partículas de ouro e torvelinho” (ANDRADE, 2015, p. 486) explicita um dado temporal nessa estrofe. O ouro, por seu brilho e sua aproximação com a simbologia do Sol, e o torvelinho, garantindo o movimento espiralado desse tempo que se filtra em pequenos pedaços, designam a hora mais iluminada da manhã: o meio-dia. O meio-dia drummondiano está em total oposição à meia-noite do Corvo de Poe.

Contudo, a sala é pouco para o verso. Não se restringe a objetos, homens e cores:

[...]  
entre montanhas, outras que as montanhas  
cravadas no imutável mar de Minas,  
entre céu e terra e som e espaço não finito,  
o verso,  
puro verso autocriado expande-se. (ANDRADE, 2015, p.486).

Drummond, a partir da falta de mar em sua materialidade, torna as montanhas de Minas um mar a seu modo, um mar imutável. As “montanhas cravadas” remetem ao “estranho poeta/ encravado na estranha, estranha paragem sonolenta” (p. 483), versos do primeiro capítulo do poema.

O rochedo, em Bachelard, explicita uma ligação muito estreita entre céu e terra. No capítulo sobre essa imagem específica, o filósofo diz:

Com muita frequência, o sonhador de nuvens vê no céu nebuloso rochedos reunidos. Eis a recíproca. Eis a vida imaginária trocada. Um grande devaneador vê o céu na terra, um céu lívido, um céu desabado. O amontoado das rochas tem todas as ameaças de um céu tempestuoso. No mundo mais estável, o sonhador então se pergunta: que irá acontecer? (BACHELARD, 2001, p. 148)

Drummond não associa o mar à montanha em “A visita” porque haja simetria geométrica, a exemplo das nuvens nebulosas supracitadas. Para o poeta itabirano, a ausência da água é de tal forma desconcertante que ele inventa um mar de pedra, não por formas análogas, mas por sua abundância e profundidade.

Claramente, no poema de Drummond, o verso autocriado serve de metonímia para a poesia. A narração transcorre sem que saibamos qual é o poema que está sendo lido

pelo personagem Mário, portanto temos conhecimento apenas dos efeitos causados pelo poema em seu caráter universal.

A expansão do verso ocasiona uma série de reações de caráter metafísico, intensificados pelas imagens da água, do ar e do espaço. A liquidez envolve as paredes, que se dissolvem. Juntamente, a “móvel não tem forma ou sentido”, isto é, está igualmente dissolvida nesse tempo-espaço não mensurável. Envolvidas pelo verso, parede e móvel acabam por dissolverem-se. O verso, nesse caso o autocriado e expandido, anuncia um tempo que não é o histórico, é tempo mítico, original: “O poema é um tempo arquetípico, que se faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo” (PAZ, 1982, p. 78).

A partir de então, o verso se destaca e se impõe acima de todos os objetos. Drummond segue a tratar de poesia através de metonímias, quando substitui verso por ritmo. Essa troca apaga a ideia de metrificação geralmente encontrada no verso. O ritmo é independente disso, ele não é medido em formas fixas. Octavio Paz assim o define:

O ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. (...) Engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. (PAZ, 1982, p. 68)

O ritmo, então, para o poeta e ensaísta mexicano, é mais direção e menos tempo, ao contrário: apaga o tempo de calendário para ser tempo original, é visão de mundo. Em “A visita”, o ritmo surge, assim como o verso, independente:

[...]  
nada existe, além de um ritmo a girogirar autônomo  
no traço de si mesmo, e regulando  
o movimento íntimo do ser,  
não de um ser, não de outro, o ser geral,  
concentrado na essência das palavras. (ANDRADE, 2015, p. 486).

Nesse trecho, o ser e a poesia se aproximam no que tange à capacidade de ambos em representarem o todo em vez da parte. Assim como não se está falando especificamente de um sujeito ou outro, mas do ser em sua totalidade, a poesia também não é um ou outro poema, mas um fenômeno igualmente geral.

Como o ritmo rege os tempos, levando ao tempo mítico e juntando em si o passado, o presente e o futuro, é ele que pode melhor representar a poesia, apesar de

mostrar-se ao ouvinte ou ao leitor como realização no instante de sua comunicação. Ainda com as considerações de Octavio Paz:

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo. (PAZ, 1982, p. 68)

O movimento íntimo do ser, segundo sugerem os versos citados, é regido pelo ritmo e esse “ser geral” é “concentrado na essência das palavras” (p. 486). Nesses versos, encontramos vocábulos ambíguos, começando pelo “concentrado”, ligado ao sentido de “concentração”, mas também podendo ser substância da qual foi retirada a água para que se tornasse sólido ou pastoso.

Essa significação combina com a “essência”, como óleo aromático. Ligar o ser concentrado como elemento espesso e a palavra como essência aromática não é de nada absurdo, pois o jovem visitante, no capítulo terceiro, já havia se deixado possuir pelo aroma de flores dos versos.

O ser geral está na palavra porque a palavra é algo essencialmente humano, é condição de nossa existência:

A história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem. De imediato se perde a fé na eficácia do vocábulo: “Tive a beleza em meus joelhos e era amarga”, diz o poeta. A beleza ou a palavra? Ambas: a beleza não é palpável sem as palavras. Coisas e palavras sangram pela mesma ferida. (PAZ, 1982, p. 35)

Tendo caracterizado tanto a autonomia do verso como a sua relação com o “ser geral”, Drummond adiciona outros adjetivos a esse ritmo: “É belo, de uma tristeza sem andaimes,/ e dói e sangra e rejubila/ e faz subir aos olhos invisível/ orvalho represado” (ANDRADE, 2015, p. 486).

Tudo com relação ao ritmo é abstração, sinestésico: belo de tristeza sem andaimes. Essa tristeza caracterizada de forma tão peculiar pode ser encarada como a tristeza que não vai às alturas, que não ascende. Além disso, faz com que o ser geral sinta uma série de emoções paradoxais: a dor, o sangrar e a alegria.

É o ritmo – e não a tristeza – que faz o “invisível/ orvalho represado” (ANDRADE, 2015, p. 486) subir aos olhos. Essa é uma imagem relacionada à lágrima a qual não caiu, sequer se materializou.

Drummond brinca com o grande e o pequeno nesses versos, pois uma represa é feita para impedir grandes fluxos de água, como nos rios e mares. O quão grande tornou-se uma gota de lágrima pela pena de Drummond! Segundo Bachelard, “o orvalho, do ponto de vista imaginário, é o verdadeiro cristal da água” (BACHELARD, 2001, p. 257). Mais adiante, revela uma ideia que só tende a comprovar toda a noção de unidade de ser e poesia apresentada em versos anteriores:

O orvalho é uma substância geral, uma substância do universo. [...]. Quando deixamos a imaginação se convencer de que o orvalho é uma substância da manhã, admitimos que ele é realmente alvorada destilada, o próprio fruto do dia nascente. É na água do primeiro orvalho que se dissolverão os simples. (BACHELARD, 2001, p. 260)

Ao fim da análise desse item, quero tornar à questão dos elementos dissolvidos e do orvalho, pois entendo que Drummond vê na força de vida e destruição da água – agregados ao seu caráter temporal – o próprio cerne da poesia. É a renovação daquilo que fica no tempo, a substituição do velho pelo novo; o motivo de “A visita”, assim como de “*The Raven*”.

Nos trechos seguintes, Drummond passa do ritmo à cadência, inicialmente no peito do poeta estranho; depois, em uma gaveta: “Ah, por tantos anos/ as cadências dormiram no seu peito,/ na gaveta, entre contas de armazém,/envelopes, isqueiro, canivete!” (ANDRADE, 2015, p. 486). Outra vez o verso carrega uma ambiguidade quanto à sua voz. Embora o capítulo seja todo narrado em 3ª pessoa, algumas passagens continuam a refletir o estado psicológico do personagem.

A cadência, passando do peito à gaveta, revela o processo em que o verso se desprende do dono: nasce do interior, de seu peito, e chega até os papeis guardados na gaveta, no meio de tantos outros objetos do cotidiano. No isqueiro, a chama flamejante; no canivete, o corte. O calor das paixões e as dores: emoções que movem a vida do ser e do poema, não deixando de perceber que as cadências no peito e na gaveta dormiram por muitos anos. O acordar foi dado pelo reconhecimento, antes, pela participação. A voz do leitor visitante encheu os versos de vida, os fez acordar. Com isso, o homem também acordou.

Algo interrompe essa independência do ritmo e é reportado pelo narrador-poético: “E, de repente, luz. A luz envolve-as todas./ Traspassa-as” (ANDRADE, 2015, p. 486). Aqui, luz e cadência enchem o escritório; assim como o verso estava entre os dois

homens, entre as montanhas e céu e terra, a luz envolve tudo, os atravessa. A simbologia primeira da luz é sua relação com o plano religioso em diversas culturas:

Em sua alusão ao divino, ao imaterial, ao bem e à vida, a luz é um dos símbolos religiosos primordiais da humanidade. Em todas as suas manifestações – sol, lua, relâmpago, fogo – a luz corresponde à natureza da divindade. (LURKER, 2003, p. 403)

As cadências, antes adormecidas, quando traspassadas pela luz são trazidas ao conhecimento. Portanto, essa luz é reveladora, ela descobre alguma coisa, os versos saem das trevas: “A luz tem uma dupla fonte. Vem do mundo celestial para iluminar e fazer resplandecer todas as coisas e da ‘alma iluminante’ do ser humano quando purificado e liberto das impurezas que obscurecem seu ser”. (FERREIRA, 2008, p. 118)

Em seguida, é o som que ganha atributos: “O som dorido,/ o som guaiante,/ o som de harpa davídica/ e violino trêmulo, desata-se” (ANDRADE, 2015, p. 486). Assim definido, o som poetizado por Drummond dói, conduz e espanta a loucura. É vital. A cadência volta a ser verso, o absoluto, o verso geral: “O verso concentrado em tantos versos” (ANDRADE, 2015, p.486). Novamente, interpreto o vocábulo “concentrado” como algo sólido, sentido de unidade. O verso universal.

De voz e som, a poesia passa a corpo. A presença do visitante e a sua declamação são essenciais para que o homem do escritório baixo tome consciência do que seus versos significam. O visitante é o ponto chave na revelação poética, pois Drummond continua: “Nunca ninguém os disse assim, com esse metal/ de sentimento modulado./ O poeta vê sua poesia. Vê, fisicamente vista,/ entre real, sonoro, musical” (ANDRADE, 2015, p. 486).

O fragmento acima oferece diversas imagens. Primeiro, observemos o metal de sentimento modulado. Bachelard dedicou um capítulo de seus estudos sobre o devaneio da terra aos metais, dando a característica principal do elemento:

À primeira impressão, o metal parece materializar uma recusa. E essa recusa multiplica suas imagens. [...]. Por exemplo, o metal é a própria substância da frieza e essa frieza oferece-se a todas as metáforas. [...]. A hostilidade do metal é assim o seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo. [...]. O metal é um protesto material. (BACHELARD, 2001, p. 191)

Esse elemento ofensivo está ligado à voz e impregnado de sentimento. Não há um sentimento metálico, mas sim um metal feito de sentimento. Se ninguém nunca havia

dito os versos assim, logo, o metal só pode ser a voz do rapaz. Hostil porque reclama algo. Ofensiva porque impõe aqueles versos de modo que seu autor se questione sobre qual de seus múltiplos “eus” compuseram tais linhas.

Mais um atributo do metal é o de sentimento e modulado – o que dá a ideia de aspecto formal, molde. O sonho de modelagem também está presente em Bachelard. Recorro à síntese feita por Agripina Ferreira:

Diante de uma matéria inerte e sem vida está o artista. Ele lhe dá forma, e eis que, com um sopro imaginário, com a leveza e a pureza de sua alma, seu élan criador faz as formas crescerem, pancalizando a contemplação daquele que olha com espanto e admiração uma obra de arte. As formas são criações. Uma árvore, uma casa, uma criança, um rio apresentam as marcas do mundo imaginário do artista. Essas formas, para não serem simples objetos medusados, devem sugerir movimento. (FERREIRA, 2008, p. 130)

O poema declamado pelo visitante é preenchido pela vontade artística de modelagem. Tanto os versos ditados pela voz do jovem se movimentam de forma diferente, quanto o ouvinte – e autor – as recebe com novidade e curiosidade.

Em segundo lugar, a poesia fisicamente vista assume o corpo – e vai além. O real são os objetos na gaveta, o sonoro é aquele mesmo som dorido, produzindo “ais”, o da harpa de Davi. Musical porque se desatou do violino trêmulo. É entidade, está corporificada.

Os brancos universos evocam o próprio movimento simbolista, cuja cor branca era seu carro-chefe. Mas a poesia já não é mais corpo, ela transcende: é visão, resumida por completa em um verso. A alternância entre corpo e visão coloca e retira, rapidamente, a poesia em materialidade e metafísica.

Drummond, narrador e arquiteto de visitas poéticas, ainda, une outros opostos, dentro e fora de seu poema. O meio-dia de “A visita”, vimos, contrasta com a meia-noite de “*The Raven*”, assim como o meio-dia absorve os crepúsculos – todos – e a noite, mineral, é fragmentada. Mais uma vez temos um verbo aquático: absorver é embeber-se de líquido.

Nesse caso, o sol meio-dia enche-se de crepúsculos e fragmentos de noite. Primeiro, todos os crepúsculos, cuja simbologia é a de “fim de um ciclo” e “instante suspenso”. Ainda sobre essa imagem: “O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de um é anunciadora do outro:

um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 300).

O sol meio-dia, condensando em si os crepúsculos nada mais faz do que possuir os três tempos: o presente, o passado e o futuro – o mesmo tempo original, mítico, abordado por Octavio Paz, comentado anteriormente. Em segundo lugar, temos a noite: assim como o sol meio-dia entrava no recinto em partículas de ouro e torvelinho, a noite – a opala da noite – está em estilhaços.

A simbologia da noite é vasta. Seu sentido místico refere-se ao percurso feito até então: de poesia como revelação; o escritório tomado pela metafísica do poema que se faz sentir como corpo, mas mostra-se, então, apenas como visão. Assim, a noite, nesses termos, é “imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde se fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 640).

O significado da noite na teologia mística remete a uma situação de obscuridade devido à “privação de toda evidência de um suporte psicológico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 640). Assim, durante a noite estamos entregues ao sono e ao sonho, a consciência mediadora já não atua mais.

Relacionado ao elemento noite temos o vocábulo opala, um mineral. Bachelard também lançou seu olhar poético-filosófico para os minerais, devaneios de vontade, assim como os metais já comentados. Tomando como ponto de partida os estudos de Lamarck, o filósofo francês diz:

O princípio regulador da química lamarckiana é a tendência que todos os compostos têm de se destruírem partindo da matéria viva. (t. II, p. 33). Uma espécie de sistemática da morte, de uma morte íntima, de uma morte da matéria. [...]. Aqui estão, a título de exemplo, alguns dos minerais fósseis dos corpos vivos, na ordem de destruição cada vez mais acentuada. Provenientes dos animais, Lamarck indica, entre outras substâncias, o cré, o mármore, o gipso, o sílex, a ágata, a opala, o diamante. (BACHELARD, 2001, p. 212)

Está se tratando, obviamente, de uma posição mais científica do que poética. Porém, interessa-nos tomar esses elementos minerais em suas propriedades mais marcantes e entender suas funções como imagens poéticas. O mineral dissipado a partir de um organismo vivo nada mais é do que um elo na cadeia do ciclo vital.

A opala da noite é sua escuridão, mas também a multicolor do céu, visto que o mineral apresenta diversas cores em simultâneo. Aliada à opala da noite, vem a designação de um estado: “em estilhaços”.

Dessa forma, podemos pensar novamente na ideia fragmentária de tempo relatada pelo narrador-poético. A cor da hora está filtrada em partículas de ouro e torvelinho, assim como a noite está em estilhaços. Nada é inteiro e tudo é assimilado pelo sol meio-dia, de forma fluida, aquosa: absorvido.

Assim, o que começou como um ritmo a “girogirar” passou por verso, tornou-se cadência e terminou como poesia, dominadora do dia, do crepúsculo e da noite – do próprio poeta. Alphonsus de Guimaraens, o ilustre visitado? Sim. Ele e todos os outros poetas do mundo.

A análise de “A visita” avulta a sua relação com “*The Raven*”, bem como muitas outras referências, porquanto dois poetas foram colocados como personagens nessa obra, Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade. O poema impõe sua riqueza desde a circunstância de sua produção até a própria problematização sobre gênero literário, dada a sua narratividade e divisão em partes, características fortes em Drummond, além, claro, da sua proposta estético-literária.

Não se pode, entretanto, fechar as leituras de “A visita” em algumas páginas propostas neste ensaio; as imagens analisadas ao longo do estudo não se esgotam nesse breve estudo.

Afirmo, no entanto, que Poe é um dos mestres de Drummond, e “A visita” é um poema testemunho dessa relação. Assim como o narrador-poético de “*The Raven*” recebe a visita do pássaro maldito para lembrar-lhe de que a poesia antiga já não encontra caminhos para habitar aquele momento, Carlos Drummond de Andrade alerta que a poesia é uma pluralidade de vozes, maior do que seu autor e sua materialidade histórica.

Cada um, à sua maneira, deixa nas páginas da crítica literária uma mensagem importante do poema como transcendência, além de relativizar os valores atribuídos a escritores e seus livros.

Em termos de personalidade, Edgar Allan Poe também é considerado um “avesso”. Não surpreendentemente, sua imagem está sempre ligada ao consumo de álcool, vício em jogos etc. Poe é uma *displaced person* tanto por seu comportamento

peçoal quanto por sua postura artística. Ele mesmo se concebia como um ser à parte, como podemos perceber em seu poema “Só”, publicado em 1875:

Não fui, na infância, como os outros  
e nunca vi como outros viam.  
Minhas paixões eu não podia tirar de fonte igual à deles;  
e era outra a origem da tristeza,  
e era outro o canto, que acordava  
o coração para a alegria. Tudo o que amei, amei sozinho.  
(POE, 2009, p. 79)

Questionar os valores estéticos no período do Romantismo tornou-o ainda mais *displaced*, um romântico que nega a ideia de gênio, desconstruindo toda a subjetividade defendida pelos românticos. Essa postura impressionou Jorge Luis Borges, que em um de seus prólogos, afirma:

O exercício das letras é misterioso; o que opinamos é efêmero e opto pela tese platônica da Musa e não pela de Poe, que acreditou, ou fingiu acreditar, que a escrita de um poema é uma operação da inteligência. Nunca deixou de me surpreender que os clássicos professassem uma tese romântica, e um poeta romântico, uma tese clássica. (BORGES, 2008, p. 8)

Meu entendimento acerca do excerto citado é a de que Borges quer colocar em xeque as certezas de Poe sobre a feitura de poesia, em especial de “*The Raven*”, exemplo primordial para os argumentos em “*The philosophy of composition*”. A tese clássica de Edgar Allan Poe é justamente aquilo que mais se destaca no escritor, não causando nenhum espanto, pois Poe ataca muito mais o que se pensa sobre um escritor do que a poesia propriamente dita.

Edgar Allan Poe, nesse sentido, é uma aura que paira sobre a poética de Drummond. “A visita”, além de possuir valor como tratado poético, demonstra, através de uma teia de relações, os meandros da poesia, cujos temas, preocupações e reflexões acompanham todos os poetas envolvidos.

“*The Raven*” e “A visita”, enquanto poemas que caminham pela mesma via, possuem diversos pares opositivos usados para defender o mesmo propósito: a poesia. A meia-noite tempestuosa de dezembro em “*The Raven*” contrasta com a manhã do dia 10 de julho de 1919 e seu frio ameno, o “friim matinal de julho” (ANDRADE, 2015, p. 483), como disse o personagem Mário. Ainda, as humildes cadeiras de palhinha, se opõem à poltrona de veludo em “*The Raven*”. O eu lírico narrador, e seu conflito

interno, representado pelo Corvo, dá lugar a um narrador-poético heterodiegético e duas personagens atuantes no discurso, cujas relações de espelhamento se evidenciam.

Pelas diferenças, Poe e Drummond fazem metapoesia, aguçada no poema de Drummond pela introdução de elementos intertextuais e ficcionalização dos poetas Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade. Mais do que a problematização da poesia – o que também creio ser central em “A visita” – Carlos Drummond de Andrade coloca a questão do tempo, a perenidade dos homens e a supremacia da arte poética – que “fica no ar”.

Drummond, retomando poemas, obras e pensamentos, está sempre refletindo sobre poesia, mesmo depois de tantos anos dedicando-se ao trabalho literário. A poesia também o dissolve, o instiga, e o consome.

### **Referências bibliográficas**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MINDLIN, José. *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2ª ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POE, Edgar Allan. The Raven. In: \_\_\_\_\_. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982.

\_\_\_\_\_. The philosophy of composition. In: Nina Baym. *The norton anthology of American literature*. 7th edition. New York: WW Norton & Company, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

SECCHIN, Antonio Carlos. Alphonsus de Guimaraens: um corvo e seu duplo. In: \_\_\_\_\_. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

## A rua da lama: gênero, raça e violência no romance de 30

---

**Miriane da Costa Peregrino**<sup>12</sup>

Universidade de Mannheim

miriane.peregrino@gmail.com

**Resumo:** A expressão “rua da lama” aparece em romances de escritores da década de 1930, representando o espaço de prostituição feminina na região nordeste. No presente artigo, mapeamos o uso dessa expressão e discutimos o contexto em que está inserido nas obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, sobretudo. Quem são as mulheres que vão viver nessa rua? As identidades de gênero, classe social e raça se revelam determinantes para este destino comum.

**Palavras-chave:** Gênero; Racismo; Pós-Escravidão

**Abstract:** The expression mud street appears in novels by writes of the 1930s, representing the space for female prostitution in the northeast region. In the present article, we map the use of this expression and discuss the context in wich it is inserted in the works of Jorge Amado, Graciliano Ramos and José Lins do Rego. Who are the women going to live on this street? The identities of gender, social class and race are crucial to this common destiny.

**Keywords:** Genre; Racism; Post-Slavery

*Recebido em 14/01/2020*

*Aceito em 09/02/2020*

---

<sup>1</sup> Miriane Peregrino é doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, é pesquisadora assistente da Universidade de Mannheim, Alemanha. Dedicar-se aos estudos de literaturas em língua portuguesa, formação de campos literários contemporâneos e suas relações com os fenômenos da globalização cultural e pós-colonialismo.

<sup>2</sup> I am indebted to the Baden-Württemberg Stiftung for the financial support of this research Project by the Eliteprogramme for Postdocs.

### Os lugares das mulheres no romance regionalista de 30

O escritor paraibano José Lins do Rego (1901-1957) afirmou que as relações sociais e econômicas nos engenhos entre os senhores, ex-escravos e descendentes era uma forma de continuidade da escravidão e denominou esse processo de *servidão*. Essa *servidão* reafirmaria as diferenças e desigualdades sociais e seria preocupação de muitos romancistas dos anos de 1930, com destaque para o baiano Jorge Amado (1912-2001), e teria vários matizes ideológicas.

Nesse processo de continuação e ampliação da escravidão no início do século XX são emblemáticas as narrativas que abordam as trajetórias de mulheres pobres – negras, mestiças e brancas –, desde uma infância paupérrima, muitas vezes órfãs, passando pelo abuso de seus corpos por homens oriundos de diversas classes sociais, mas sobretudo os latifundiários; até o abandono total e a degradação na prostituição. O destino previsto para essas mulheres, que vivenciavam um ciclo de violência, é chamado *Rua da Lama*. Em estados brasileiros diversos, entre romancistas que talvez ainda nem se conhecessem, é possível constatar que a expressão *Rua da Lama* se repete, denominando o espaço geográfico onde viviam e trabalhavam as prostitutas.

No ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, notamos que há mulheres e mulheres no engenho, assim como há meninos e moleques de engenho. A diferença está na cor e na classe social. O personagem negro Zé Marreira (*Banguê e Usina*) é um bom exemplo disso. De moleque de engenho no Santa Rosa a senhor de engenho do Santa Fé, capitão Zé Marreira, delegado. Apesar da ascensão social, da idade que avança com o tempo, do estado civil (casado e pai de nove filhos), pelas suas costas os brancos o chamam sempre de “moleque”. Na infância, não é permitido ao negro de engenho ser menino, e na vida adulta, ser homem. No entanto, nossa discussão deve partir das mulheres, as geradoras desses moleques. Analisaremos aqui as representações sociais das mulheres negras e mestiças, e das brancas pobres, cujo destino, na esmagadora maioria das vezes, será a prostituição.

As mulheres brancas e ricas têm sempre um lugar ambíguo nesses romances, pois, embora inegavelmente oprimidas pelos homens brancos, são opressoras dos homens negros e, principalmente, das mulheres negras e mestiças. Essa diferença está sempre

marcada, mesmo que sutilmente, nas obras de José Lins.

[*Menino de Engenho*] Nas cozinhas das casas-grandes vivem as brancas e as negras como iguais. As brancas deitadas, dando as cabeças para os cafunés e a cata dos piolhos. E as negras vão lhe contando as suas histórias, fazendo os seus enredos, pedindo os seus favores. (REGO, 1986, p. 150).

[*Usina*] A filha do sertanejo seduzira o menino. D. Dondon sabia como era aquela história. (REGO, 1980a, p. 208).

Carlinhos inicia sua narrativa afirmando a igualdade entre as mulheres brancas e negras e, no entanto, a posição das mulheres brancas, como a Tia Maria, de *Menino de engenho*, revela uma hierarquia entre essas mulheres. Embora o narrador afirme que elas são iguais, a cena que o escritor descreve revela o contrário. A branca recebe cafunés enquanto a negra trabalha catando seus piolhos e aproveita para tentar conseguir favores de sua senhora. Da mesma forma, D. Dondon, de *Usina*, usineira e ex-senhora de engenho, apesar de sofrer calada todas as traições de seu marido Juca, filho do então falecido coronel José Paulino, não hesita em responsabilizar uma sertaneja, branca e pobre, pelos abusos que seu filho cometeu. O filho de D. Dondon deflorou a sertaneja, filha de um empregado da Usina Bom Jesus, mas a culpa era da pobre, ela o seduzira.

Mulheres brancas e ricas, como D. Dondon, sofrem diversas violências nas narrativas de José Lins. A abertura de *Menino de Engenho* é com a morte da mãe de Carlinhos, assassinada pelo próprio marido. D. Judite, professora de Carlinhos também apanhava do marido e o menino se angustiava ao perceber os sofrimentos dela. Clarisse, a filha de Juca, é uma personagem mais independente. Sob influência de uma americana, ela se moderniza: fuma, dirige uma baratinha, sai sozinha com rapazes e é malvista pela família. Com essas personagens femininas, estamos bem próximos de representações que dão conta do cotidiano das mulheres no início do século XX, analisadas pela americana Susan Besse em *Modernizando a desigualdade. Reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940* (1999).

Em sua pesquisa, Besse aborda a questão da sujeição da mulher branca, de classe média e alta no Brasil, e elenca os mecanismos que promovem uma abertura para as reivindicações femininas: decadência do patriarcado, independência dos filhos de senhores e fazendeiros como profissional liberal, educação feminina, costumes modernos difundidos pelo cinema americano (vestimenta, carro, cigarro, etc), ampliação do mercado de trabalho, urbanização, e outros que possibilitam certa independência

feminina: “posturas novas acompanhavam a nova moda no vestir. Abandonando as velhas regras de comportamento educado, as mulheres começaram a tomar banho de sol na praia, a falar gíria e a fumar em público” era um ideal que chegava pelas mulheres do cinema e pelas estrangeiras (BESSE, 1999, p. 32). A amizade da filha do usineiro Juca com uma americana, em *Usina* (1936), representa a ideia de modernização do comportamento feminino e o medo da subversão da mulher brasileira e seus costumes.

Besse observa que, se por um lado, essa brasileira moderna passa a representar o progresso nacional, por outro, ela será considerada uma ameaça a tradição nacional. Tal aspecto fica bem evidente quando lembramos que Gilberto Freyre defendia a permanência da mulher nas atividades domésticas e religiosas, como confirma o *Manifesto Regionalista* (1996) escrito pelo sociólogo na década de 1920. A tradição que Freyre defende no regionalismo vai muito além dos edifícios e culinária, está na preservação e continuidade de relações sociais de dominação entre senhor e liberto, e entre homem e mulher.

### **A iniciação sexual dos meninos de engenho**

Em *Fogo Morto* (1943), a história de D. Amélia, esposa do senhor do engenho Santa Fé, é comovente. Senhora de um engenho decadente, ela vende ovos escondido do marido para alimentar a casa falida. Contudo, todas as senhoras de engenho possuem um olhar preconceituoso sobre as pobres, em especial, as negras e mestiças. E quando sofrem com as traições de um marido, um “pai d’égua”, colocam a responsabilidade sobre as amantes. Para elas, são as negras, as sertanejas do engenho que se oferecem como amantes. Algumas senhoras de engenho mandam dar uma surra na rival, outras ajudam a cuidar dos filhos ilegítimos de seus maridos. A responsabilidade nunca cai sobre os homens, o comportamento deles é visto sempre como natural, instintivo. Eles eram tentados.

Tanto no romance autobiográfico *Menino de engenho* (1932) quanto na autobiografia *Meus Verdes Anos* (1956), a iniciação sexual do neto do senhor de engenho era com as negras da casa, mulheres caracterizadas como “demônio” que os tentava, os perseguia, até se renderem a carne. Essa imagem da mulher negra nos remete as representações de Gilberto Freyre:

As negras e mulatas surgiam, em suas páginas [de Freyre], como “areia gulosa”, em que os meninos brancos da classe senhorial davam início a sua precoce depravação, ao mesmo tempo que preservavam a pureza e a integridade das sinhás e sinhazinhas. “A virtude da senhora branca”, escreve Freyre, “apoiá-se em grande parte na prostituição da escrava negra”. (VENTURA, 2000, p. 54, *grifos nossos*).

De fato, era assim que se conservavam as mulheres brancas para o casamento, distinguindo-as das outras e tornando-as, assim, superiores às negras e mestiças. Em *Doidinho* (1933), relembando suas aventuras sexuais, Carlinhos diz: “Luísa, Zefa Cajá, negra Paula, o diabo deu a vocês três uns poderes a que eu não sabia resistir”. (REGO, 1998, p. 55). No entanto, o amor para Carlinhos só chega através de mulheres brancas: a prima Maria Clara (*Menino de engenho*), a estudante Maria Luísa (*Doidinho*) e a prima Maria Alice (*Banguê*).

A diferença é tanta que Carlos de Melo, em *Banguê*, teme que Maria Alice descubra que a negra Maria Chica espera um filho seu: “E se Maria Alice soubesse, eu estaria perdido. Ficaria com nojo do amante que se metia com negras e caboclas do engenho como seus avós, usando os seus escravos até para isto”. (REGO, 1993a, p. 65). A reação que Carlos espera de Maria Alice é a mesma que tem a personagem Conceição, em *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz.

Conceição, que flertava com o primo Vicente, se revolta ao saber que ele se relacionava com Zefa: “Uma cabra, uma cunhã à toa, de cabelo pixaim e dente podre!” (QUEIROZ, 1992, p. 36; 37). Ao saber da história, sua avó, Dona Inácia não se surpreende, o que irrita ainda mais a neta: “Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras?”. A avó retruca: “Mas minha filha, isso acontece com todos... Homem branco no sertão [...] Além disso, não é uma negra; é uma caboclinha clara...” e conclui que “no fim tudo isso é natural e de se esperar, e a gente se acostuma à força...”, mas Conceição jura que não se acostumará e se afasta do primo, terminando sozinha e solteirona (QUEIROZ, 1992, p. 38; 39). A condição feminina, de submissão e conformidade, representada por D. Inácia, incomoda Conceição, mas há limites – é a condição da mulher de sua classe social e de sua cor que a perturbam.

### **Órfãs e pobres: os traumas da infância**

O destino das meninas pobres é sempre triste e suas opções, extremamente

limitadas. Casos de pancadas e abusos sexuais são frequentes nas narrativas desses romancistas. A Sinhazinha, tia-avó de Carlinhos, tinha sempre uma negrinha para dar pancadas e explorar (*Menino de engenho*, p. 58 e *Banguê*, p. 15), e, no entanto, era uma das poucas mulheres de sua narrativa que não aceitava as traições do marido e, por isso, acabou devolvida para a família. Na autobiografia *Meus Verdes Anos*, existe também uma tia-avó Sinhazinha com as mesmas ruindades (p. 203).

Em *Meus Verdes Anos*, ao contrário do personagem Carlinhos, José Lins tem duas tias, a Maria e a Naninha, e vai morar com a segunda, depois que ela se casa, deixando para trás o engenho do avô. Na casa dos tios, na vila do Pilar, ele não se sente querido pelo marido de Naninha, mas logo vai para o colégio e esse sofrimento acaba. Entretanto, nos interessa aqui que Tia Naninha, tão boa para o sobrinho, pega uma menina pobre e órfã para “criar”.

Tia Naninha criava uma menina chamada Virgínia. Devia ser uma subnormal porque não parecia pessoa como as outras. Desde a manhã com a vassoura na mão, começava a receber as bárbaras lições da Tia Naninha. A menina Virgínia não temia as pancadas. Ficava indiferente aos gritos da minha tia e, quando as lapadas do espanador cobriam-lhe o corpo, só fazia chorar fino, mas chorar como animal, passiva, sem uma chama de revolta. Os gritos da Tia Naninha escutavam-se do outro lado da rua, enchendo a vila de violência. E tanto batia na pobre Virgínia que eu ouvi o marido dizendo-lhe:

– Naninha, vieram me falar. É que o juiz quer tomar providências sobre esta órfã Virgínia. Lembro-me da cara de fúria da minha tia. Todas as vontades de senhora de escravo lhe estouraram na voz:

– Este doutor Samuel não tem vergonha. Vou mandar dizer a papai.

[...] O marido quis tomar uma resolução para evitar aqueles murmúrios da vila. Mas não foi possível. Virgínia não tinha pai e nem mãe. Era sozinha. Tinha mesmo que aguentar os castigos.

(REGO, 1956, p. 290-291).

O destino de Virgínia fora aquele, sofrer calada. Em meados de 1920, ainda eram preservadas “as vontades de senhora de escravo”. Cada vez que Tia Naninha se aborrecia e brigava com o marido, era em Virgínia que despejada com violência suas frustrações. Sob o pretexto da caridade, da bondade de se dar casa e comida a uma pobre, eram cometidas grandes injustiças e violências. Violências físicas e psicológicas. Jorge Amado também denunciou esses abusos em seus romances: *Cacau* (1974b) e *Jubiabá* (1974d), no qual sofreram os órfãos Amélia, Antônio Balduino e Arminda. Antes de morrer, Raimunda pede ao coronel que cuide de sua filha, Amélia, de catorze anos.

Ela ficou cria do coronel em Ilhéus. Servia de cavalo para os filhos do patrão, varria a casa e ia buscar água na fonte. Comia os restos e apanhava a todo momento. Um dia revoltou-se. Deu nos que a cavalgavam. Mordeu-os. Xingou. Chorou muito. Apanhou tanto nesse dia que da rua ouviam os seus gritos.

À vizinha que acudiu, d. Clara explicou:

– A gente faz a caridade de amparar essas misérias e elas são malcriadas, não fazem nada bem feito. Calcule que mordeu Jaime e bateu em Joãozinho. Depois soltou um bocado de nomes feios. Só surra grossa. Senão não endireita... (AMADO, 1974b, p. 178).

Órfão, Balduíno era criado por uma tia no Morro do Capa Negro, em Salvador. Quando a tia enlouquece, o menino fica sob os cuidados de um comendador português. Ali, as agressões que o menino sofre são cometidas pela cozinheira da casa, uma portuguesa que não se conforma que seus patrões ajudem um negro: “Assim ia correndo a sua vida, entre brincadeiras com Lindinalva”, a filha do comendador, “e brigas com Amélia que diariamente fazia queixa a dona Maria das 'molecagens deste negro sujo' e lhe dava, às escondidas, surras ferozes”. (AMADO, 1974d, p. 57).

Nesse caso, a violência de senhoras e senhores brancos é estendida às mulheres brancas e pobres. Em ambos os casos, os órfãos respondem pelas frustrações dessas mulheres. Balduíno pensa em fugir, mas se sente preso aquela casa por sua amizade a Lindinalva. O órfão suporta aquela situação por três anos, até que Amélia, movida por um ciúme doentio, faz intrigas sobre o garoto. Ela diz ao comendador que o menino andava espiando Lindinalva no banho:

– Então, moleque descarado, eu lhe crio como a um filho, lhe ajudo e você fica fazendo molecagem aí... [...]

Lindinalva saiu quase chorando. Balduíno quis dizer que era mentira, mas como estavam acreditando em Amélia não disse nada. Apanhou uma surra medonha, que o deixou estendido, o corpo todo doendo. Mas não era só o corpo que doía. Doía-lhe o coração porque não tinham acreditado nele. (AMADO, 1974d, p. 61).

Essa será a primeira e a última surra que o comendador dá em Balduíno e deixa evidente de que a afirmação de que ele cria Baldo como um filho não correspondia a realidade. Se tivesse um filho homem, o comendador o mandaria realizar as mesmas tarefas que dava a Baldo? O então menino Balduíno prestava serviços, pequenos afazeres em troca do teto e da comida que recebia: “O trabalho na casa do comendador não era grande: copeirava, lavava os pratos, ia às feiras, fazia recados” (AMADO, 1974d, p. 61).

Mais tarde, Balduíno adulto, vai tentar a sorte trabalhando em plantações de fumo onde descobrirá que na roça meninas de doze anos já serviam para mulher. Ele mesmo é

um dos cabras que se interessam pela órfã Arminda e tenta abusar dela durante o velório da mãe recém-falecida. Balduíno, no entanto, é detido por uma visão da mãe morta que se levanta do caixão para proteger a filha. No entanto, os outros cabras não tem a mesma alucinação de Balduíno e a órfã Arminda passa a ser disputada entre eles:

Essa é a lei das plantações de fumo. Mulher é bicho raro e quando uma fica sem homem encontra logo outro que a leva para casa. A não ser que ela prefira ir para as ruas de mulheres da vida em Cachoeira, em São Félix, em Feira de Santana. Aí sim seria uma malvadeza. Porque ela é uma menina de doze anos e todos a quererão. Depois ela ficará velha e tomará cachaça, não lavará mais os cabelos, seus seios murcharão, terá doenças ruins, terá quarenta anos no dia que completar quinze. Talvez tome veneno. Outras se jogam no rio nas noites escuras... era melhor que ela ficasse com Zequinha, colhendo fumo nos campos. (AMADO, 1974d, p. 175).

Balduíno sofreu, mas como já vimos aqui, uma menina pobre tinha um destino mais triste e mais violento, disfarçado sempre sob o véu de caridade que seus tutores usavam ou até mesmo, companheiros e maridos. A mulher do coronel, em *Jubiabá*, se indignou com a revolta de Amélia: “A gente faz a caridade de amparar essas misérias e elas são malcriadas, não fazem nada bem feito” (p. 178). Era esperado que Amélia aceitasse passivamente todas as violências a que era submetida, e chorasse baixinho, criando um aspecto subnormal, como o da pequena Virgínia de *Meus Verdes Anos*. A força das vontades de uma senhora de engenho também aparece na personagem D. Iaiá, em *Usina*, sob outras circunstâncias. O pai da sertaneja desonrada dá queixa à polícia contra o filho do Dr. Juca, e D. Dondon pede ajuda a uma parente:

Iaiá de Trombone achava um desaforo que fizessem processo com o filho de Juca. A velha gritou para o marido:

– Mande chamar o meu compadre José Marreira. Quando *aquele negro* chegar aqui ele vai ouvir. Então ele pensa que filho de Juca é para estar metido em processo? Um desaforo. [...]

O sertanejo ficou com a filha, desfeitado. Foi ao Pilar mais de uma vez saber do processo. Por fim desapareceu da usina. [...]

Outros porém se acostumavam com as filhas em estado idêntico. (REGO, 1980a, p. 208, *grifos nossos*).

Se por um lado, percebemos na reação de D. Iaiá as vontades de uma senhora, que em meados de 1930 ainda se julgava dona de escravos, também é visível a angústia de sua classe social diante de uma nova ordem. Senhores decadentes, não aceitam que possam abrir processos na polícia contra seus filhos.

O narrador, no entanto, nos adverte: a reação do sertanejo não era uma regra,

muitos se acostumavam com a desonra das filhas. Na verdade, na maioria das representações de casos como o dessa sertaneja, as moças são expulsas de casa e acabam se prostituindo. Jorge Amado não nos conta, mas é muito provável que esse teria sido o destino de Raimunda, em *Cacau*. José Lins, por sua vez, em *Usina*, nos apresentou as histórias das prostitutas Clarinda (da pensão da Mimi) e Maria do Carmo e Lúcia (pensão Peixe-boi). Essas, contudo, não eram órfãs; foram tiradas de suas casas para satisfazerem os desejos sexuais de coronéis. Clarinda era filha de lavrador e foi deflorada pelo coronel. Expulsa de casa pelo pai, passa um tempo sob os cuidados do coronel, até que ele a manda para a pensão da Mimi, uma casa de prostituição:

E foi assim até que na beira do riacho da levada ela conheceu que a vida era boa. Depois saiu de casa e andou por outros lugares. Esteve na cidade do Cabo, até que veio para Jacqueline, a mandado dele [do coronel]. E continuou do coronel da Imbu meses ainda. Depois ele se esqueceu e ela conheceu outros. E outros iam pagando os seus vestidos. (REGO, 1980a, p. 56).

A narrativa da desonra de Clarinda é bastante sutil, levando o leitor a entender que era mesmo consentida. Já na pensão Peixe-boi, da D. Júlia, Maria do Carmo “fora ofendida por um senhor de engenho” e Lúcia fora levada para lá pelo “senhorzinho do Bacuri” que “fizera mal a menina. Era filha de um feitor dele”. (REGO, 1980a, p. 62). Quando o usineiro Juca perde a usina, devido a um empréstimo que fizera e a baixa da cana-de-açúcar, Clarinda volta a conhecer outros homens e vai mesmo para a outra pensão, onde D. Júlia permitia que suas meninas amassem, desde que cumprissem com suas obrigações. Era uma cafetina diferente de Jacqueline, da pensão da Mimi, que odiava a história de *Lucíola* (1988), famoso romance de José de Alencar do século XIX. Ao citar o romance de José Alencar, José Lins remete o leitor a uma referência na literatura brasileira que aborda a degradação feminina através da prostituição.

Sendo a prostituição um dos derivativos da miséria, frequentemente inspirou os nossos romancistas que buscaram retratar o mundo periférico da sociedade, acentuando, com piedade ou com revolta, a situação subumana em que vive parte da população, sem todavia, por o dedo nas causas. (LUCAS, 1985, p. 31).

A referência de Fábio Lucas será justamente o caso do romance *Lucíola*. No entanto, o pesquisador também aponta que romances como o de José de Alencar, acabavam não tratando das causas que levavam essas personagens femininas à prostituição. Acreditamos que os regionalistas de 30 deram um passo à frente nesse

sentido. Mesmo sem querer abordar profundamente as causas, José Lins mostra que as histórias se repetem: Clarinda, Maria do Carmo e Lúcia. E Jorge Amado, por sua vez, será bastante enfático nessas denúncias.

### **Silenciamentos e as frágeis mobilidades sociais**

Desde *Menino de engenho*, José Lins fala dos abusos dos coronéis e seus filhos. O menino Carlinhos acompanha o caso do negro Chico Pereira, que seu avô manda colocar no tronco até que confesse que desonrou Maria Pia e ajeite tudo se casando com ela. No entanto, Chico Pereira alega que não fizera aquilo.

Chico Pereira era cambiteiro, moleque chibante da bagaceira, cheio de ditos e nomes obscenos. Todo mundo acreditava que tivesse sido ele mesmo o autor do malfeito na mulata Maria Pia. A mãe da ofendida viera dar queixa ao meu avô, botando a coisa pra cima de Chico Pereira. E no tronco ele ficaria até se resolver a casar com a sua vítima. (REGO, 1986, p. 87).

Chico Pereira resiste e diante da insistente alegação de inocência do negro, o coronel Zé Paulino desconfia da denúncia de Maria Pia e manda que ela diga diante da bíblia o nome de seu mau feitor. Assustada ela confessa: “Juro que foi o Dr. Juca quem me fez mal”. (REGO, 1986, p. 89). O coronel manda soltar Chico Pereira do tronco e dá uma bronca no filho Juca. Contudo, a desonra de Maria Pia fica por isso mesmo. O coronel não obrigou seu filho a reparar o malfeito.

Quando [meu avô] brigou com o tio Juca por causa da mulata Maria Pia, ouvi a negra Generosa dizendo na cozinha:

– Quem fala! Quando era mais moço, parecia um pai-d’égua atrás das negras. O seu Juca teve a quem puxar. (REGO, 1986, p. 161-162).

Mais adiante, Carlinhos acaba admitindo admirar o tio: “Achava boa a vida do tio Juca. Eu queria ser como ele”. (REGO, 1986, p. 92). Ainda assim, Carlinhos avaliará em *Doidinho* (1933) a injustiça daquela situação. Ao ouvir as histórias da negra Francisca, ele conclui: “O dono da terra fizera mal. Os pobres lhe pagavam este foro sinistro – a virgindade das filhas. O tio Juca era outro que me chegava agora, naquele momento, outro que devia muitas contas a Deus pelos seus pecados. Já tinha passado nos peitos não sei quantas”. (REGO, 1998, p. 42). Em *Banguê* (1934), contudo, o desejo inicial de Carlinhos se concretiza. Ele engravida a negra Maria Chica e não assume a

criança. E quando é abandonado por Maria Alice, sai desesperado pelo engenho e toma à força a mulher de um dos empregados:

Vi uma luz vermelha de candeeiro lá embaixo, no rio. Quem estaria por ali àquela hora? Na certa pescaria, gente atrás das traíras. Capaz de ser mulher. Fui descendo. E era. Cheguei-me para perto. Estava meio nua. Quando me viu junto, procurou correr, mas ficou dentro d'água, escondendo-se de mim. Reconheci a mulher do Zé Guedes. Tive vontade nela. Chamei-a. E se escondia dentro d'água. *Não pude me conter e fui a ela*, com desespero.

Quando voltei de lá era mais infeliz. [...]

Zé Guedes pegou no estribo para eu descer. Tinha comido a mulher dele de noite. (REGO, 1993a, p. 77; 78, *grifos nossos*).

Com a morte do avô, Carlos herda o engenho Santa Rosa e suas ações em relação as mulheres pobres do engenho se agravam. As mulheres pobres do engenho são coisificadas e ele acredita que elas, como todas as coisas do engenho, lhe pertencem.

*Eu tinha um engenho. Dormia tranquilo, com a certeza de que, de manhã, acordaria no que era meu. Mandava em tudo. Os cabras chegavam no alpendre para pedir. Eu dava e negava as coisas, botava para fora, olhava para os paus-d'arco floridos, flamboaiã, os mulungus encarnados. Eram meus. Podia mandar derrubar a Mata do Rolo quando quisesse, comer todas as mulheres do Santa Rosa. Eram minhas.* (REGO, 1986, p. 110, *grifos nossos*).

Assim percebemos que a *reificação* indicada por Lafetá (1977) na análise de *São Bernardo* (1936), de Graciliano Ramos, já era manifesta em *Banguê* (1933), de José Lins. O trecho a seguir aproxima o protagonista Paulo Honório e o Carlos de Melo:

Rosa do Marciano atravessava o riacho. Erguia as saias até a cintura. Depois que passava o lugar mais fundo ia baixando as saias. Alcançava a margem, ficava um instante de pernas abertas, escorrendo água, e saía torcendo-se, com um remeio de bunda que era mesmo uma tentação. (p. 142)

Ali pelos cafus descí as escadas, bastante satisfeito. Apesar de ser indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. [...]

Bichos. As criaturas que me serviam durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. (p. 166). (RAMOS, 1977, p. 142-143; 166).

Dessa forma, tanto Paulo Honório quanto Carlos de Melo coisificam tudo o que os cerca e se sentem seguros com a dominação que exercem sobre a terra, as coisas e as pessoas. Contudo, o protagonista de Graciliano Ramos é marcado por uma rudeza que o afasta do sentimentalismo que parece tomar conta do protagonista de José Lins.

O cinismo será recorrente em Carlos. Ao observar a situação das mulheres pobres

do engenho, ele conclui que as que conseguiam deitar com o senhor de engenho tinham sorte pois eram bem tratadas, comiam mais, a família era protegida e, ainda: “O pai deixava o eito, não pagava foro para o roçado, dava-se a importante para os outros. A menina, na cama de varas, garantia estes luxos” (REGO, 1993a, p. 96). Ora, tornar-se rapariga do senhor de engenho era uma forma de ascensão social.

Será acreditando nisso que algumas mulheres pobres se aproximaram de seus senhores, como mostram alguns romances. Por isso, alguns pais até estimulavam a aproximação entre suas filhas e os coronéis. Em certa medida, esse quadro justificará a desconfiança que vimos em D. Dondon e a ideia de que essas mulheres eram “demônios” e se ofereciam aos seus senhores. O problema é que D. Dondon e outros personagens de seu estrato social não se reconhecem como os responsáveis pela miséria desses pais e dessas filhas. Assim, se a prostituição torna-se uma saída para minimizar a miséria em que vivem é porque é uma das poucas brechas que oferecidas para a mobilidade social dessas mulheres.

Era uma filha de Pinheiro. *O pai me mandava pedir as coisas por ela. Sabia eu o que o safado queria.* Nicolau me disse uma vez que ele estava roubando as minhas mandiocas. Mandei recado para Pinheiro e veio a filha. Entrou no meu quarto para falar. E de dentro da rede fui-lhe ouvindo. O pai adoecera, não podia andar. Por isto não acudia o recado. E ficou segurando no punho da rede, olhando para mim. Os olhos eram verdes, de um verde mesmo de olho de mulher ruim. Estive quase que puxando a bicha para os meus braços. Dominou-me o medo de que fosse esquiva e se saísse com gritos ali dentro. [...] Tinha cem sacas de lã e açúcar purgado para vender. *Pinheiro estava doido para me passar a filha. Negócio para ele: uma filha, rapariga de um senhor de engenho, solteiro.* (REGO, 1993a, p. 113; 127, *grifos nossos*).

O desejo de Carlos não se materializa. A garota foge com um rapaz por quem estava apaixonada. É interessante observar que a mania que a menina tinha de não tomar banho, que tanto desagradava Carlos de Melo, podia ser um meio de manter homens como o senhor de engenho afastados, protegendo-se assim desses desejos violentos: “A filha de Pinheiro sempre me vinha pedir as coisas. De pés descalços e suja. Se aquela diaba se limpasse, seria uma tentação. [...] Valeria a pena se tomasse um banho. E o rio tão perto!” (REGO, 1993a, p. 126).

Um outro pai satisfeito com a prostituição da filha será Irineu, em *São Jorge dos Ilhéus* (1974e), de Jorge Amado. Neste, Rita, ao contrário da filha do Pinheiro, se oferece por livre e espontânea vontade ao coronel: “Os trabalhadores se afastam, apenas Rita, a filha de Irineu ficou onde estava, sorrindo para o coronel”. (AMADO, 1974e, p.

121). Dona Augusta, mulher do coronel Frederico percebe as intenções de Rita:

O que a mulatinha queria, ela estava vendo: era se jogar em cima de Frederico, deitar com ele, arranjar casa em Pirangi. (AMADO, 1974e, p. 122).

Dona Augusta come em silêncio. Também ela remói pensamentos. Pensa em Frederico, nos filhos, nas fazendas. Pensa em Rita, a filha de Irineu. A burrinha estava se atirando em cima do coronel, quem não via logo... e ele, naturalmente, dava corda... Irineu, com certeza, ajudava, doido por ver a filha na cama com o coronel, o dinheiro escorrendo, a família se mudando para Pirangi, saldo todas as semanas na conta do tropeiro... (AMADO, 1974e, p. 124).

Os pensamentos de D. Augusta se aproximam de D. Dondon, personagem de José Lins que já apresentamos aqui. Ambas acreditam que essas mulheres pobres ludibriam seus maridos, filhos, netos e que a reação deles era natural e instintiva.

O coronel Frederico, no entanto, resiste a Rita, pois tem uma amante estrangeira em Ilhéus e estava apaixonado. Só depois que esse relacionamento termina é que ele toma Rita como amante, e a passagem a seguir confirma os receios de Dona Augusta:

Rita largava o terno, atrás do coronel. O pai continuava tropeiro na fazenda, quando ia levar cacau [em Pirangi] dormia na casa da filha. O Varapau apresentava-o aos “alugados” recém-contratados:

– É o sogro do coronel... (AMADO, 1974e, p. 253).

Mesmo revelando as conquistas de Rita através de sua prostituição ao coronel, o trecho acima tem certa ironia ao nomear Irineu “sogro do coronel”, pois ao mesmo tempo que revela que o tropeiro é beneficiado pela nova condição da filha, mostra que é uma condição ilegítima. Além disso, nesses romances essa é também uma situação transitória. Como já vimos em vários personagens, o coronel se cansa de suas conquistas e parte para outras. E as amantes perdem suas casas e acabam na explícita prostituição em casas de pensão. O destino de Rita não será diferente. Abandonada pelo coronel Frederico depois da baixa do cacau que arrasa fazendeiros e pequenos lavradores, Rita perde os benefícios conquistados com a prostituição voluntária de seu corpo e, com um filho ilegítimo do coronel nos braços, se muda para a rua das rameiras. Sua história não era muito diferente das outras prostitutas:

Vinham, sim, das fazendas. Das mãos dos coronéis, dos filhos dos coronéis, dos capatazes. Esses eram os primeiros, era um direito, fazia parte da lei que regulava a vida nos cacauais. Depois passavam de mão em mão, caíam naquela rua, igual em todos os povoados, a rua das mulheres, quase sempre a *Rua da Lama*. [...]

Rua de mulheres perdidas onde sobravam crianças sem pai, futuros “alugados” nas roças. Filhos, em geral, dos coronéis. (AMADO, 1974e, p. 313-314).

A primeira vez que a expressão “Rua da Lama” aparece entre os romancistas nordestinos de 30 é em *Cacau* (1933), de Jorge Amado. Depois, aparece em *Doidinho* (1934), de José Lins do Rego; em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos; e retorna, através de Jorge Amado, em *São Jorge dos Ilhéus* (1944), como vimos no trecho acima. Para além disso, esses romances se passavam em lugares diferentes: os de Jorge Amado na Bahia, o de José Lins na Paraíba e o de Graciliano Ramos em Alagoas.

Rachel de Queiroz, única mulher entre os romancistas nordestinos de 30 aqui analisados, não usou a expressão *rua da lama* em nenhum de seus romances. Contudo, também se mostrou sensível aos sofrimentos que afligem mulheres de classes populares, negras e mestiças e o caminho da prostituição no encontro de Santinha e Filó, em *João Miguel* (1984). A escritora dar-lhes voz e apresenta ao leitor seus sofrimentos. O preso, seu Zé, certo dia disse a João: “Para mim, a qualidade de gente de sorte mais desgraçada que tem no mundo é mulher...” (QUEIROZ, 1984, p. 81). A fala de seu Zé não faz distinção social e nem de cor entre as mulheres, mas pela galeria feminina de *João Miguel* podemos inferir que ele fala, sobretudo, de mulheres negras, mestiças e pobres que são de sua própria esfera social.

Quando um homem rico acaba preso na mesma cadeia que João Miguel, Filó, seu Zé e Maria Elói, o protagonista simpatiza com o novo prisioneiro e Filó observa, cheia de uma sabedoria e de um rancor que só a experiência de uma vida sofrida proporciona: “Você é muito compadecido com os ricos, seu João... sou capaz de jurar que não foi criado em cozinha de branco”. E Filó conclui, revelando seu passado: “Queria ver se você tivesse, como eu, passado tudo quanto é desgraça em casa de patrão... Acabaram me soltando no mundo, com quinze anos, porque eu estava daquele jeito... e o filho era do moço da casa, bem-dizer meu irmão de criação...” (QUEIROZ, 1984, p. 62). Em *João Miguel*, a trajetória de Filó se aproxima bastante das apresentadas até aqui.

A marca da rua das prostitutas como um lugar de lama remete a um senso comum entre homens romancistas dessa época de que esse era um lugar de devassidão, imoralidade, onde as mulheres chegavam ao fundo do poço. Mesmo nos romances em que a expressão não aparece, o espectro da rua da lama é constante. Jorge Amado usará essa ideia mesmo em romances em que não usa a expressão “rua da lama”, como vemos em *Suor* (1934) e em *Jubiabá* (1935), respectivamente:

A ladeira do Taboão era a última etapa [das prostitutas]. Dali, ou o necrotério ou o hospital. (AMADO, 1974c, p. 300).

Lindinalva desceu várias ladeiras. Foi ficar bem perto da cidade baixa, foi ficar na Ladeira do Taboão. Da Ladeira do Taboão as mulheres [prostitutas] só saíam ou para o hospital ou para o necrotério. (AMADO, 1974d, p. 258).

Vejam os a seguir como a “rua da lama” aparece nos primeiros romances de 1930.

O trecho abaixo é de *Cacau* (1933), de Jorge Amado:

O estudante parava o burro para olhar as coxas de Zilda, bem grossas apesar de dez anos. Um dia Osório vinha para o povoado. O velho Ascenço estava em Pirangi e Zilda arrumava a casa. Começou a chover e Osório pediu agasalho. Não respeitou os dez anos de Zilda. Tragédia de gente pobre: um pai que bota a filha para fora de casa e morre de desgosto. (AMADO, 1974b, p. 163).

Zilda é mais uma das pobres defloradas por um filho de coronel e, com seus dez anos de idade, é difícil crer que, naquela época, pudesse ter consentido com a violência. Seu Ascenço expulsa a filha de casa e Zilda, sem recursos, vai parar na rua da lama. Sem outros horizontes, a menina passa a esperar o retorno do filho do coronel e se suicida, quando ele retorna e não a reconhece.

A roceira Magnólia será a nova vítima do mesmo Osório, o filho do coronel. Mais velha, ela se sente atraída pelo rapaz e acaba cedendo aos apelos dele. Embora tenha consentido com o ato sexual, Magnólia é expulsa da casa dos pais, assim como Zilda, e vai parar na rua da lama. (AMADO, 1974b, p. 205). Na galeria masculina dos romances nordestinos de 30, os Osórios, os Carlinhos, os Jucas, os Juliões Tavares serão constantes: “As passagens desses jovens e esperançosos cultores do direito pelas fazendas deixava sempre um rastro de sangue de virgens defloradas. Deste modo, nunca faltavam mulheres na *Rua da Lama*”. (AMADO, 1974b, p. 202).

Jorge Amado será o escritor mais inflamado na denúncia da prostituição dessas mulheres pobres nos anos 30, pois reconhece com profundidade as causas de sua condição miserável e clama para que essas mulheres se revoltem:

Pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na *Rua da Lama*. Pobres operárias do sexo. Quando chegará o dia da vossa libertação?

Quantos mananciais de carinhos perdidos, quantas boas mães e boas trabalhadoras. Pobre de vós, a quem as senhoras casadas não dão direito nem ao reino do Céu. Mas *os ricos não se envergonham da prostituição. Contentam-se em desprezar as infelizes. Esquecem-se que foram eles que as lançaram ali.* (AMADO, 1974b, p. 164, *grifos nossos*).

O único filho de coronel que foge do perfil traçado por Jorge Amado e José Lins

do Rego é Lúcio, em *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida – livro precursor do romance regionalista nordestino de 30. Lúcio respeita a sertaneja Soledade e quer se casar com ela. No entanto, os abusos de seu pai, Dagoberto, correspondem aos dos coronéis aqui citados: Dagoberto força Soledade e torna-a sua amante.

Durante um passeio pela cidade de Itabuna com os colegas, Carlinhos observa a rua das prostitutas: “À tarde nos levaram a passear nos arredores da cidade. Passamos pela *rua da Lama*, a rua das mulheres à-toa, sem olhar para as janelas das casas”. (REGO, 1998, p. 45). Neste romance, embora a expressão “rua da lama” apareça sem grande destaque, sua citação nos remete aos valores já apontados.

### **O aborto como alternativa na escrita de Graciliano Ramos**

O personagem Luís da Silva, em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, usará a expressão “rua da lama” de forma mais enérgica do que o Carlinhos de José Lins do Rego e, ao mesmo tempo, menos inflamada do que os narradores de Jorge Amado. Por isso mesmo, Graciliano Ramos alcançou nesse romance uma visão crítica ainda mais ampla sobre as condições das mulheres negras (Quitéria) e brancas (Marina) pobres.

Luís da Silva, neto destronado de um Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, vive modestamente numa casa alugada e interessa-se por sua vizinha, Marina. Ficam noivos, mas Marina é vaidosa e tem ambições: “Aqui me preocupando com aquela burra! Unhas pintadas, beijos pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a D. Mercedes – total: *Rua da Lama*. Acaba na *Rua da Lama*, sangrando na pedra-lipes” (RAMOS, 1990, p. 43).

Angustiado e, talvez, prevendo o futuro rompimento de seu noivado com Marina, Luís procura uma prostituta para se distrair. A prostituta o leva para sua casa que fica na rua da lama. Luís não se anima em ir para a cama com a mulher, prefere desabafar suas angústias e, por fim, aconselha a prostituta a mudar de vida: “Ora, outra vida! Que vida? Sempre os mesmos conselhos. Daqui só a cova” – retruca a personagem. (RAMOS, 1990, p. 81). A fala da prostituta indica a consciência que ela própria tinha de seu fim trágico, sua realidade não lhe dava outra saída.

Mais tarde, Luís pensa em Marina, e conclui que escolher marido por dinheiro era a pior espécie de prostituição. Devemos lembrar, contudo, que nessa época “se, para o

homem, realização significava êxito profissional, para a mulher significava casar-se bem” (BESSE, 1999, p. 54). Não queremos com isso desculpar ou defender as ambições de Marina, mas chamar a atenção para a situação da mulher no início do século XX. Muitas mulheres, como a personagem Marina, sabiam o que as esperava num emprego no comércio: beliscões, abusos e assédio. Se a independência financeira só poderia ser limitada e implicava em certas sujeições, a escolha de um marido rico era a melhor alternativa para muitas mulheres.

Marina rompe o noivado com Luís e começa a namorar o rico Julião Tavares. Antes disso, contudo, Luís já não gostava de Julião. O ar de superioridade que ele tinha, a maneira como gostava de se gabar, irritavam Luís. Embora o namoro de Julião com Marina venha acentuar essa antipatia, o ódio primeiro de Luís por Julião estava na forma benevolente com que a sociedade o tratava: “Meses atrás se entalara num processo de defloração, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai. Com o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando uma surra”. (RAMOS, 1990 p. 75). Sobre Marina, Luís da Silva chega à conclusão que ela não lhe pertence, não é um objeto seu.

Que me importava que Marina fosse de outro? *As mulheres não são de ninguém, não têm dono.* Sinhá Germana fora de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, só dele, mas há que tempo! Trajano possuía escravos, prendera cabras no tronco. E os cangaceiros, vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro. Tudo agora diferente. Sinhá Germana nunca havia trasjetado: ali no duro, as costas calejando a esfregar-se no couro cru do leito de Trajano - “Sinhá Germana!”. E sinhá Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos. Malícia nenhuma. *Como a cidade me afastara de meus avós!* (RAMOS, 1990, p. 101-102, *grifos nossos*).

Luís da Silva observa os entusiasmos da vizinha com o novo namorado e quando descobre que ela está grávida e fora abandonada por Julião, pensa no futuro da ex-noiva: “Era encher-se, parir, enjeitar o filho, marchar para a *Rua da Lama*, acabar-se no esquentamento. Um filho na barriga, um filho daquele sem-vergonha. (RAMOS, 1990, p. 155). Marina, branca e pobre, desejou aproximar-se de Julião, como o fizera a Magnólia e Rita, personagens de Jorge Amado, e a certeza de seu fim já era sabido por Luís. Interessado pela sorte de Marina, Luís a segue e vê que ela entra na casa de uma parteira, D. Albertina, para fazer um aborto.

O filho de Julião Tavares não viria ao mundo penar, cantar na escola o hino do Ipiranga,

mover-se no exercício militar, curtir fome nos bancos dos jardins, amolar-se nas repartições, adular nos jornais o governo. E a família de seu Ramalho nada sofreria. Pensando bem, d. Albertina atentara apenas contra Deus e contra a pátria. Se aquilo fosse julgado pelo júri, o promotor gritaria um discurso patético, e os jurados se arrepiariam com indignação. [...]

A justiça e a religião não tomariam conhecimento do caso. (RAMOS, 1990, p. 171- 172).

O destino de Marina, com aquele aborto, agora poderia ser outro. Se fosse discreta talvez arranjasse até um casamento. A ignorância do pai a livraria da rua da lama. Com a solução de Marina, encontramos uma alternativa que não apareceu nas narrativas de nenhum dos outros autores nordestinos citados até aqui.

Lembrava-me de sinhá Germana, de Quitéria, das negras da fazenda. Sinhá Germana só tinha conhecido um homem. As pretas não se envergonhavam de conhecer muitos homens. Que diferença! Descendo de sinhá Germana, que dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos. [...] Os costumes de sinhá Germana eram superiores aos de Quitéria? Porquê? Não havia porquê, e isto me enraivecia. [...] Marina valia o que tinha valido antes de engrossar a barriga e procurar d. Albertina. [...] De qualquer forma, ela havia diminuído e habituava-se a esgueirar-se, a pedir desculpa a toda gente. Seria para o futuro um trapo como d. Adélia [mãe de Marina]. (RAMOS, 1990, p. 183).

Na passagem acima vemos que a opção de Marina pelo aborto não resolve o problema da submissão de sua condição feminina, o peso daquele segredo, aos olhos de Luís, o agravaria. No entanto, o que queremos destacar aqui é a comparação que o narrador faz entre sua avó Germana, branca e esposa de fazendeiro, e a escrava Quitéria, negra e amante de seu avô Trajano, que também conhecia outros homens: “*Os costumes de sinhá Germana eram superiores aos de Quitéria? Porquê?*” (RAMOS, 1990, p. 183).

O questionamento explícito da distinção entre mulheres de cor e classe social não terá precedente em José Lins do Rego ou Jorge Amado, nas obras analisadas aqui. Admitindo que a negra Quitéria não tinha uma vida sexual regrada como sua avó Germana, Luís da Silva questiona a validade disso, pois sua avó acabou sendo uma escrava sexual de seu avô, infeliz e sem direito de manifestar ou ter desejos próprios.

[As mulheres pobres] Mais livres do que as mulheres de mais recursos para abandonar os maridos ou amantes, quando submetidas a maus tratos, podiam exigir um relacionamento mais equitativo e, quando infelizes, mudar de parceiro. Embora estivessem também sujeitas ao abuso masculino, não eram prisioneiras [no casamento] na mesma medida em que o eram as mulheres das classes média e alta. (BESSE, 1999, p. 48-49).

Essa passagem põe em questão o argumento de promiscuidade sexual que procura desmoralizar as mulheres negras e mestiças em narrativas literárias como as de José Lins do Rego, e também em estudos sociológicos como *Casa-grande & senzala* (1933)

de Gilberto Freyre. Segundo Besse:

A “crise” da família entre os pobres não foi descoberta pelas mulheres pobres mas pelos homens da burguesia, que se preocupavam com as baixas taxas de nupcialidade entre os pobres e com a instabilidade das famílias pobres. Isso era denunciado por eles como evidência da privação moral e do vício, que exigiam séria atenção social. Na verdade, não era novo o fato de os pobres não se casarem legalmente e terem filhos ilegítimos. Até aquela época, o casamento no Brasil fora em grande parte uma instituição de classe média e alta. Os pobres, sem propriedades a defender nem recursos para enfrentar as complicações burocráticas e a despesa do casamento, viviam o mais das vezes em uniões consensuais. Mesmo que aceitassem a moralidade dominante e valorizassem o casamento legal (o que frequentemente faziam), raramente podiam realizá-lo. Ao invés disso, dadas a relativa independência econômica das mulheres pobres e a dificuldade que tinham os homens pobres de desempenhar o papel de arrimo de família, eles moldavam seus próprios padrões morais favoráveis a uniões mais flexíveis e simétricas entre homens e mulheres. (BESSE, 1999, p. 42-43).

Neste sentido, a literatura de Graciliano Ramos se volta para os conflitos de seu tempo, distanciando-se da de José Lins do Rego que está mais comprometida com a estrutura familiar do século XIX e que ainda persiste nas primeiras décadas do século XX, em especial, no campo.

## Conclusão

Nas narrativas analisadas até aqui, a forma de exploração de mulheres pobres, em sua esmagadora maioria negra, e a proliferação de filhos ilegítimos são resultados de um sistema abusivo de poder que criou e controlou um ciclo de exploração que garantiu a permanente existência de uma mão-de-obra submissa e de baixo custo. Assim, a modernidade de um novo século chega, mas não elimina os vestígios da escravidão.

## Referências bibliográficas

### *Obras literárias*

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática: 1988.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 23ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. 27ª ed., São Paulo: Martins, 1974a.

\_\_\_\_\_. *Cacau*. 27ª ed., São Paulo: Martins, 1974b.

\_\_\_\_\_. *Suor*. 26ª ed., São Paulo: Martins, 1974c.

- \_\_\_\_\_. *Jubiabá*. 28ª ed., São Paulo: Martins, 1974d.
- \_\_\_\_\_. *Terras do sem fim*. 31ª ed., São Paulo: Martins, 1973.
- \_\_\_\_\_. *São Jorge dos Ilhéus*. 20ª ed., São Paulo: Martins, 1974e.
- QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 49ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992.
- \_\_\_\_\_. *João Miguel*. 8ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Caminho de pedras*. 8ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- QUEIROZ, Rachel de & QUEIROZ, M L de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 9ª ed., São Paulo: Martins, 1970.
- \_\_\_\_\_. *São Bernardo*. 28ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Angústia*. 37ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Vidas secas*. 30ª ed., São Paulo: Martins, 1972.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 37ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Doidinho*. 37ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Bangüê*. 15ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1993a.
- \_\_\_\_\_. *O moleque Ricardo*. 25ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Usina*. 10ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1980a.
- \_\_\_\_\_. *Pureza*. 9ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1980b.
- \_\_\_\_\_. *Água-mãe*. 9ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1980c.
- \_\_\_\_\_. *Fogo morto*. 28ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Eurídice*. 9ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1993b.
- \_\_\_\_\_. *Meus verdes anos*. 1ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

### **Textos críticos**

- BESSE, Susan. *Modernizando a desigualdade: Reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: Edusp, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 28ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1977. pp. 173-197.
- LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimésis. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. pp. 216-236.
- LUCAS, Fabio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.
- KOSMINSKY, Ethel V.; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Orgs). *Gilberto*

*Freyre em quatro tempos*. Bauru: EDUSC, 2003.

PEREGRINO, Miriane da C.; PEREIRA, Victor H A. A (im)pertinente: questões de gênero e engajamento na literatura de Rachel de Queiroz. In: *Revista Miscelânea*, Unesp/Assis, vol. 11, 2012.

PEREGRINO, Miriane da Costa. “*Literatura de príncipe herdeiro*” ou *literatura engajada? Dilemas de José Lins do Rego*. 2013. 135 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura brasileira). Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SEMINÁRIO O Romance de 30 no Nordeste, *Anais*, Fortaleza: UFC/PROED, 1983.

VENTURA, Renato. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Publifolha, 2000.

# O malandro na sinuca: uma leitura de *Desabrido*, de Antônio Fraga

---

Valdemar Valente Junior<sup>1</sup>  
Universidade Estácio de Sá  
valdemarvalentejr@yahoo.com

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo uma abordagem crítica acerca da novela *Desabrido*, de Antônio Fraga, como expressão do espaço destinado à malandragem como prática a ser coibida pelo aparelho repressor. O cenário de ação do Rio de Janeiro contribui como termo que agrava a discussão acerca do poder central como agente de um processo de higienização social que expulsa para a periferia da cidade rufiões, prostitutas e jogadores como personagens indesejáveis à nova ordem que se estabelece com o pós-guerra.

**Palavras-chave:** Narrativa; marginalidade; exclusão social.

**Abstract:** This article aims at a critical approach to the novel *Desabrido*, by Antônio Fraga, as an expression of the space destined to malandragem as a practice to be curbed by the repressor apparatus. The Rio de Janeiro action scenario contributes as a term that aggravates the discussion about the central power as an agent of a process of social sanitation that expels to the periphery of the city ruffians, prostitutes and players as undesirable characters to the new order that establishes itself in the postwar period.

**Keywords:** Narrative; marginality; social exclusion.

*Recebido em 20/11/2019*

*Aceito em 09/02/2020*

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ. Pós-Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estácio de Sá.

## Introdução

A má vontade da crítica com relação a determinadas obras que não alcançaram qualquer nível de prestígio, permanecendo alheias ao conhecimento do leitor, concorre como um fator que desestabiliza o que poderia ser a concorrência em condições de igualdade dos planos distintos que separam o *status* a que cada escritor pertence. Nesse sentido, *Desabrido* (1942), novela de Antônio Fraga, concorre como termo que desagrega os lugares estanques, a partir da configuração de um cânone brasileiro para o qual sua presença precária não tem como competir sem a marca da diferença. Assim, confirma-se o espaço vazio decorrente de sua exclusão do contexto de produção da narrativa de seu tempo. A aparição dessa novela volatiliza-se diante da má vontade com que o mercado editorial deixa do lado de fora a possibilidade de reedições, que não ocorrem, sendo, portanto, tardio seu retorno junto ao público. Esse lapso de esquecimento corresponde ao fato de Antônio Fraga não ser tocado pelo vezo da cavação nos meios literários, do mesmo modo em face de uma linguagem que recorre a uma espécie de pedagogia do submundo, a partir da malandragem como mecanismo de sobrevivência dos que, como ele, foram atirados às ruas.

Expulso de casa ainda adolescente, Antônio Fraga passa a conviver com a contravenção e o crime que lhe oferecem os elementos responsáveis pela narrativa que lhe fundamenta o lugar que passa a fazer jus como escritor. Diante disso, seu reconhecimento tardio serve como roteiro que remete à Lapa, e ao Mangue, zonas boêmias duramente atingidas pela especulação que promove o bota-abaixo dos prédios antigos, expulsando para os subúrbios da linha férrea malandros e prostitutas para quem a sobrevivência nesses locais se tornou inviável. A assepsia moral do mesmo modo tende a restringir os espaços da boemia à Zona Sul, redefinida como modelo de um *way of life* que assume as formas de um bem-estar que passa a ter lugar em bairros litorâneos como Copacabana e Ipanema. Assim, o malandro sucumbe à higienização social que não tem como incorporá-lo à ordem do capital que se configura no pós-guerra, sendo sua exclusão um fato consumado. Desse modo, o que se constituía na oscilação entre a ordem e a desordem, a partir da tolerância à sua presença, que rende dividendos à música popular, a partir da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, se constitui em atitude que convoca os órgãos de repressão a banirem esse elemento indesejável à sociedade que se redefine.

Assim, a extirpação do cancro social representado pelo malandro concorre para que o Rio de Janeiro, na condição de capital do país, centralize as ações de combate sem trégua a essa personagem, na medida em que a Lapa e o Mangue sofrem uma violenta devastação tendo suas casas noturnas invadidas pela força policial. Ao malandro cabe sobreviver a essa hecatombe buscando esconder-se entre as frestas do sistema, nas brechas por onde ainda se faz possível encontrar alternativas que reduzam a uma condição mínima a possibilidade de sucumbir. De fato, a configuração da ordem decorrente do conflito mundial tende a recrutar um tipo de mão de obra apta a oferecer uma elevada quota de sacrifício em nome da recuperação econômica para a qual não lhe compete auferir os resultados. Diante disso, o malandro esquiva-se, na busca por espaços de pertencimento que não mais lhe dizem respeito, uma vez que sua contribuição não tem como adequar-se à carga de compromisso que se faz necessária à superação da crise. Condenado ao desaparecimento, evade-se, caracterizando-se como um rascunho de si mesmo e deixando de figurar nas madrugadas boêmias da cidade.

Por esse meio, Antônio Fraga atesta em *Desabrigo* o ponto final de uma carreira que faz do malandro uma referência condenada ao esquecimento. Os velhos pardieiros das zonas boêmias são o retrato da decadência de um modelo social que ainda nele enxergava uma figura que se fazia representar pela superação do imprevisto, ao contornar com habilidade os obstáculos que se apresentassem. Por sua vez, sua participação efetiva como integrante do processo de recuperação econômica, em vista das consequências da Segunda Guerra Mundial, não tem como ser aceita. A condenação de que passa a ser alvo, uma vez que a tolerância do sistema se converte em perseguição, obriga-o a homiziar-se nos mais diversos escaninhos do submundo e do crime. Do mesmo modo, toca aos malandros assumirem o lugar de compositores, batucando seus sambas em caixas de fósforos, a serviço da indústria do rádio e do disco. Diante disso, a obrigatoriedade de um registro junto às entidades arrecadoras de direitos autorais e às associações de autores e intérpretes de música popular provisoriamente lhes garante uma possibilidade de inclusão no sistema produtivo.

Assim, a presença de *Desabrigo* concorre como depoimento de um tempo marcado pela repressão policial, quando se faz preciso dar conta de uma higienização moral que tange o malandro para outros pontos da cidade. Esse processo de exclusão já havia sido aplicado em outras ocasiões, uma vez que o Rio de Janeiro, por sua localização entre o

mar e a montanha, impõe a execução de obras que redefinem posturas urbanas em favor dos interesses da classe dominante. Em vista disso, verifica-se o banimento das camadas pobres das áreas comprometidas com cada estágio de mudanças que passa a ter efeito. Por esse meio, a Lapa e o Mangue concorrem como áreas atingidas por um processo que visa a transferência da vida boêmia para outro *status* que se impõe a partir do reordenamento urbano. Esses novos espaços obedecem ao controle da ordem social a que os antigos redutos não tinham como se submeter. *Desabrigo*, portanto, refere-se a um olhar de dentro para fora desse problema, uma vez que Evêmero, sujeito da narrativa, encarna o papel de quem se incumbe de enumerar as instâncias de uma crise que não tem como ser atenuada.

A confirmação de um lugar específico que possa acolher o malandro não tem como ser referendada, em vista do desprestígio que sua condição de andarilho urbano passa a representar como registro específico. Assim, resta ao escritor marginal martelar o teclado da velha Remington e confirmar o descaminho de que *Desabrigo* se torna uma referência. Nesse contexto, não apenas a Lapa e o Mangue, mas também o Estácio são uma sombra apagada do que foram, uma vez que o sistema tentacular deixa suas garras sobre prostitutas e malandros, criminalizando suas práticas como sinais da regeneração que recai sobre a cidade. Diante disso, a urgência que se faz presente nas medidas oficiais induz à reiteração de um lugar da ordem, uma vez que a essas medidas se fazem impor necessidades difíceis de serem concebidas, diante de práticas consagradas como normas sociais. Nesse ponto, o malandro se vê ameaçado de forma permanente, em vista do que sua posição passa a ser alvo. A linha limítrofe de onde observa o ordenamento social em nada corresponde às certezas provisórias de que se faz porta-voz, na dimensão precária do mundo onde sobrevive.

### **A escola das calçadas**

O esquecimento sobre produtos culturais rejeitados em favor de outros decorre de fatores que denunciam o impasse de uma sociedade que se impõe pela exclusão, estabelecendo alianças que logo a seguir deixam de fazer sentido. Assim, em um país de economia dependente, o sentido predatório do que se constitui em ruína faz com que certas formas de expressão rapidamente desapareçam, soterradas pela necessidade de se

alimentar a máquina produtiva em sua sede de lucro. A isso, André Bueno acrescenta: “No limite, rupturas que suspendem o Estado de Direito, as garantias individuais, os parâmetros básicos da vida civilizada, mostrando como são frágeis os limites que separam civilização e barbárie, instaurando a violência e a desordem do mundo” (2013, p. 19). Nesse sentido, *Desabrigo* coloca em questão o ponto final do que irá postergar os espaços de pertencimento da ralé em vista do desinteresse das forças produtivas em ter nessa população um mecanismo de manobra e negociação. Passada a fase de ascensão das camadas populares através do futebol e da música popular, o desinteresse por esses mesmos agentes denuncia o arrasamento de suas áreas de atuação com a perseguição ao jogo e à prostituição, bem como o banimento do lumpesinato para os subúrbios.

A modificação na estrutura do sistema descarta os subalternos, do mesmo modo que o discurso que os caracteriza, com o objetivo de abrir espaços aos consumidores que encontram no reordenamento desses redutos degradados um objeto de especulação e empreendimento. Daí o sucateamento de áreas estratégicas resulta na desvalorização que antecede o seu favorecimento no mercado imobiliário. Do mesmo modo, a linguagem de que Antônio Fraga se serve em *Desabrigo* concorre como um apêndice à condição de vida do escritor excluído do circuito de atuação da criação literária de seu tempo. Assim, podemos recorrer à observação de Wander Melo Miranda; “O compromisso de exprimir o que é excluído – apresentado reiteradamente da perspectiva do monstruoso em sua violência desmedida – é a situação-limite da escrita” (2010, p. 188). Nesse contexto, Evêmero não é senão o próprio Antônio Fraga em sua situação marginal, caracterizando-se como crítico que encontra na linguagem das ruas a essência de uma brasilidade que contraria o discurso dos cultores da língua como instrumento de exclusão social e disputas acadêmicas. Nisso consiste a transgressão que condena sua novela a tantos anos de esquecimento, ao ser alijada da disputa entre as obras que constituem um *corpus* a ser reconhecido. A condição de escritor maldito em nenhum momento parece compensar o que para Antônio Fraga representou o reconhecimento tardio que lhe chegou junto com a morte.

Em vista do que se apresenta como recorte de tempo e lugar, *Desabrigo* experimenta um processo de obsolescência que concorre como desprestígio à voz dos excluídos diante de sistemas de linguagem em que o discurso do malandro se esvai. Desse modo, há uma deliberação que rejeita essa figura como elemento imprestável,

condenando ao esquecimento os remanescentes de uma postura marginal. Assim, Evêmero e seus amigos são uma pedra no sapato do que se constitui em demolição que não tem como se sustentar a partir de fatores que contrariam o interesse dos excluídos. Nesse sentido, cabe recorrer a Roberto Damatta: “O malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela; vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura” (1997, p. 172). A ideia crepuscular do que não tem mais retorno dá conta de Evêmero caminhando pelo Mangue e pela Praça Onze, espaços que perdem suas antigas funções e significados em face da urgência de obras monumentais que somente interessam a empreiteiras e grupos políticos que dessa investida retiram dividendos.

Desse modo, os cafés, bilhares e bordeis situados entre a Lapa, o Mangue e o Estácio se constituem no *habitat* dos malandros Desabrido, Cabrinha e Miquimba, que se alternam em atividades múltiplas na luta pela sobrevivência em meio à crise e à campanha moralizadora que expõe esses redutos como feridas para as quais não há regeneração. Por esse meio, Lúcia Helena nos acrescenta: “Não raro, esse padrão neonaturalista enfatiza o abismo da razão e o fio da navalha em que se inserem os personagens, localizados em situações limítrofes” (2010, p. 133). Evêmero representa a condição de Antônio Fraga como intelectual e boêmio que difere dos literatos que se arvoram em detentores da língua como propriedade particular. Em vista dessa distinção, a *Desabrido* segue-se um glossário que esclarece ao leitor uma série de palavras que pertencem ao léxico da região onde a narrativa se desenvolve, advertindo serem elas desconhecidas dos dicionários de língua portuguesa. Por isso, além de evidenciar a perseguição da polícia a jogadores, prostitutas e rufiões, bem como a devastação de seus espaços de representação, *Desabrido* concorre como um recorte no que se refere à invenção de um código comum aos que transitam pela linha que separa a marginalidade da negociação com a ordem instituída. Diante disso, como em uma partida de sinuca em que o adversário joga para se defender, não se faz preciso arriscar, lançando-se mão da razão em lugar do ímpeto, da habilidade ao invés da força.

Assim, além de remeter aos desvios da língua, *Desabrido* coloca-se como portavoz de um *métier* relacionado ao jogo do bicho e à prostituição, havendo um lugar que destaca a luta dos batedores de carteira procurados pela polícia, bem como a viração das

mulheres da rua, a partir das referências à sífilis e a outras doenças sexuais. Diante disso, a narrativa recorre ao sentido escatológico de um léxico que se enriquece ao tempo em que aponta para a precarização do ambiente onde se origina. A necessidade de Evêmero, antes de sua morte, de escrever uma novela servindo-se da gíria e do calão, sem pontuação, concorre como oposição à postura dos intelectuais burgueses, a quem não pretende dar satisfações. Oportunamente, Regina Dalcastagnè observa: “São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão” (2012, p. 12). Por conta disso, assumir sua posição através da linguagem falada se constitui em resistência à imposição da língua como um termo de compromisso com o imaginário das elites cultas que impõem suas regras, ao exercerem seu poder sobre os meios de produção cultural, relegando o que não diz respeito às relações que estabelece. Desse modo, a opção de Antônio Fraga, a partir do discurso de Evêmero, dá conta da posição do intelectual letrado que abdica de seu lugar e assume em sua obra o léxico das ruas.

A aventura da população posta à margem concorre para que se efetive uma espécie de código de sobrevivência às ações que lhes são impostas. No entanto, os meios de repressão que demandam do Estado colaboram com os interesses da iniciativa privada, no sentido de criminalizar as atitudes e ocupar os redutos de malandros, prostitutas e sambistas, a partir de uma redefinição da ordem capitalista em que essas figuras não se incluem. Nesse sentido, a observação de Stuart Hall se faz pertinente: “A transformação cultural é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas” (2003, p. 248). Para tanto, cabe às antigas personagens redefinirem seus papéis sociais em outro cenário, a partir de outro ponto de atuação, em vista da postura referendada pelo sistema. Com isso, a resistência ao sistema torna-se uma batalha perdida, na medida em que os entrepostos de cultura e lazer da classe média ascendente, movida pela ordem do consumo, ignoram os antigos redutos de boemia e malandragem.

### **Crise social e preconceito**

O recrudescimento das ações contra as atividades toleradas pelo sistema inicia uma varredura que tem como agente a polícia recrutada para perseguir jogadores de baralho e

meretrizes. Nesse contexto, *Desabrido* expõe os espaços reservados a malandros e boêmios a partir de uma linguagem a que se incorporam termos comuns a marinheiros norte-americanos e prostitutas francesas. Nesse ambiente, a novela não deixa de fazer referência às enfermidades comuns a um tempo em que os antibióticos não estavam ao alcance dos excluídos. Nesse sentido, a tradição que se configura na boemia circunscrita à Lapa e ao Mangue sofre um duro revés. A esse conceito, Alfredo Bosi acrescenta; “O projeto de cultura que gostaríamos que vingasse numa sociedade democrática é aquele que desloca o conceito de cultura e mesmo o conceito de tradição”. (1987, p. 38). Assim, as andanças dos malandros subentendem a necessidade de expedientes de sobrevivência, na ocasião em que Evêmero filosofa, estabelecendo a diferença entre o vagabundo idealista e o malandro pragmático, havendo um abismo entre os dois, citando como exemplo uma balada de François Villon e um samba de Noel Rosa.

Por esse meio, a narrativa se atém à diferença que marca a atitude dos marginalizados como expressão que os tipifica em sua originalidade, portadores que são de uma posição contrária ao discurso das elites conservadoras. Nesse ponto reside o campo de força de *Desabrido* como termo que aprofunda as conquistas que Antônio Fraga traz para a narrativa. *Desabrido* dá continuidade ao que na música popular representam os sambas de Noel Rosa, Wilson Batista e Geraldo Pereira como manifestações do discurso e da vivência dos que se situam à margem do processo produtivo, estreitando a relação da linguagem oficial com fala coloquial. A isso, Jesús Martín-Barbero e Gérman Rey acrescentam: “As mídias, especialmente o rádio, se convertem em porta-vozes da interpelação que, a partir do Estado, transforma as massas em povo e o povo em nação” (2004, p. 42). O desafio de trazer ao plano da narrativa uma novela que aprofunda questões defendidas pelos primeiros modernistas esbarra no conservadorismo de que essas posturas passam a ser vítimas.

O fato de *Desabrido* corresponder a um hiato na produção do tempo em que veio a público decorre do que aos olhos da crítica corresponde a uma aventura restrita ao passado recente do Modernismo como expoente de atividades radicais no sentido de romper com as formas canônicas da escrita literária, em vista do que Oswald de Andrade experimentara em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928). Em seguida, a experiência diluidora da linguagem cede lugar ao romance social, que se aproveita das conquistas da geração precedente acrescentando-lhe

os termos do debate que traz à luz o proletariado e a luta de classes. Acerca disso, Octavio Ianni opina: “Acontece que a revolução burguesa raramente resolveu a questão nacional satisfatoriamente, tendo-se em conta os interesses das maiorias e minorias. Persistem e recriam-se as desigualdades sociais, culturais e raciais, além das políticas e econômicas” (1997, p. 197). Nesse contexto, a experiência transgressora, que nada mais representa que a reprodução do jargão popular, a partir de uma aproximação que remete a Lima Barreto e a Marques Rebelo, já não se mostra capaz de funcionar como uma expressão atualizada, uma vez que nesse instante, que corresponde ao aparecimento de *Desabrido*, verifica-se um retrocesso que não consegue estabelecer um vencedor, mas que impõe resistência ao que possa representar uma ameaça a seu projeto.

A natureza arredia de Antônio Fraga concorre para que *Desabrido* se constitua em ponto isolado, em meio ao que o condena a viver em seu próprio exílio. A essa observação, Pierre Bourdieu acrescenta: “Os diferentes tipos de competência cultural vigentes em uma sociedade dividida em classes derivam seu valor social do poder de discriminação social e da raridade propriamente cultural” (1998, p. 142). Os termos que remetem a seu êxito tardio, posterior à morte de Antônio Fraga, denunciam o preconceito diante de uma obra que referenda a exclusão social e a originalidade da linguagem. Por conta disso, há que se pensar acerca do que separa o intelectual ambientado ao jogo e ao meretrício das elites e lugares sociais previamente definidos. O exemplo de *Desabrido* diz respeito a uma luta a que se faz preciso travar, uma vez que autor e personagens ocupam o mesmo lugar de exclusão, sendo esta novela uma expressão viva do papel que cada um representa como atores em posição secundária.

Os expedientes de que Evêmero, *Desabrido*, *Cobrinha* e *Miquimba* se utilizam para contornar os impasses do cotidiano incluem diferentes ações que vão do furto à carteira dos transeuntes ao jogo de ronda, sinuca e chapinha, além do rufianismo. Assim, cabe a cada um exercitar-se no que de melhor sugere sua vocação, do mesmo modo no que cada ocasião lhes possa permitir. Esses lances contínuos atendem ao instinto essencial da luta na cidade como espaço de irresolução e termo inconciliável. Na condição de personagens à deriva, diante da presença da guerra contra o eixo nazifascista, a situação repercute no microcosmo da Lapa, do Mangue e do Estácio. Disso resulta o relato que *Desabrido* potencializa no sentido de apontar para a condição terminal de uma utopia inerente aos que buscam sobreviver a esse transe. Em vista disso, Homi Bhabha nos sugere: “A

articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais” (2005, p. 20-21). A intimidade na relação dos malandros com o território de suas ações confirma um domínio acerca do que em breve tempo representará sua derrocada absoluta e a vitória da força e do poder da lei, não havendo como retroceder ao que se impõe como medida coercitiva.

Nesse sentido, *Desabrido* nutre-se do material de que dispõe na relação do homem com o meio, fazendo-o transitar e sobrepor obstáculos que se alteram e se apresentam sem que haja qualquer aviso prévio, em face da violência que se faz presente. A isso Arjun Appadurai acrescenta sua observação: “Terror é o nome de direito para qualquer esforço de substituir a paz pela violência como a âncora que garante a vida cotidiana” (2009, p. 33). Assim, a novela dá conta da oposição à linguagem amparada no cânone acadêmico, residindo nela uma relação intrínseca a realidade que aproxima Antônio Fraga da narrativa de Dostoiévski e Lima Barreto. Essa relação subentende um realismo social que ultrapassa o que possam significar as peripécias do malandro ao tentar negociar seu lugar na sociedade. Diante da crise, *Desabrido* aponta para o lado trágico de um enredo que concorre para que suas personagens desapareçam, a exemplo da antiga Praça Onze, engolida, tanto na letra de um velho samba quanto pela abertura da Avenida Presidente Vargas, símbolo de um período de guerra e exceção, ocasião em que os malandros procuram adequar-se a outras situações.

### **O fim da malandragem**

Em sua configuração de novela *avant la lettre*, *Desabrido* aponta para o que representara a extirpação da malandragem que contraria o programa do Estado Novo e o posterior esforço do pós-guerra na recuperação do que foi destruído. Nesse sentido, a cultura que se amalgama em torno da malandragem é descaracterizada. A esse respeito, Néstor García Canclini observa: “O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições” (2000, p. 221). O que décadas mais tarde se confirmaria em *Leão de chácara* (1975), de João Antônio, e em *Ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque, dá conta da dimensão da retirada de cena da velha malandragem, que passa trabalhar na portaria de boates ou segue em direção ao subúrbio.

No exemplo de *Desabrido*, a sorte não favorece, em vista da morte de Evêmero e da prisão de Desabrido, quando a perseguição policial reduz a escombros os pardieiros. Assim, a decadência que se apodera de diferentes espaços mostra-se a mesma a atingir os que descem sem recuperação possível. Nesse sentido, o que poderia significar um processo de decadência em si mesmo, manifesta-se como corrosão de tamanha força que concorre no cômputo desses acontecimentos como descida ao inferno, de onde não se faz mais possível retornar.

A fome que assola os malandros faz com que Cobrinha tente vender o samba “Bebe mais leite”, de sua autoria, colocando-o na voz de Carlos Galhardo ou daquela morena que canta na Rádio Nacional. Diante desse contexto, Jesús Martín-Barbero acrescenta sua opinião: “O mercado não pode sedimentar tradições pois tudo o que produz desmancha no ar devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas, mas também das formas e das instituições” (2001, p. 15). A viagem infrutífera do Manguê ao Café Nice, na Avenida Rio Branco, faz com que na volta Cobrinha se ajoelhe diante de um letreiro de cinema, na Praça Onze, para recolher uma ponta de cigarro apagada. Diante dele se interpõe Miquimba, dizendo não ser permitido a um homem ajoelhar-se desse modo. Por não comer a vários dias, recebe um vale para ir ao restaurante chinês mais próximo. Assim, a suposta condição de *bon vivant* embutida no conceito de malandragem como sinônimo de uma existência folgada e sem maiores preocupações acaba comprometida por vicissitudes que representam um elevado índice de precariedade, comprometendo-lhe a sobrevivência em condições mínimas. Emparedado ao limite da fome e da exclusão, o malandro observa com pesar o desaparecimento dos otários e das meretrizes a quem extorquia, acostumando-se a uma vida de sobressaltos.

Por sua vez, Evêmero escreve o “De como Evêmero opinou sobre usos e abusos ou O resultado duma deschateação” como uma paródia à escrita literária ao estilo de Coelho Neto e Olavo Bilac. Nesse sentido, reproduz o recurso utilizado por Oswald de Andrade, em “À guisa de prefácio”, e Mário de Andrade, em “Carta pras Icamiabas”, em *Memórias sentimentais de João Miramar e Macunaíma*. Esse instrumento representa a ratificação de uma postura valiosa para Antônio Fraga, no sentido de se servir da norma culta da língua para se contrapor a ela, o que acredita constituir-se na representação da oralidade inerente às camadas populares como termo revolucionário. Acerca disso, Néstor García

Canclini colabora com sua avaliação: “A distância entre os padrões estéticos elitistas e a competência artística das classes subalternas expressava, e reassegurava, a separação entre as classes sociais” (1983, p. 52). A condição de escritor marginal concorre para que Evêmero sirva-se da língua para estabelecer distinções que comprovem a condição de quem a escreve, do mesmo modo que recorre ao francês e ao inglês sem que isso represente qualquer sintoma de sofisticação ou pedantismo intelectual.

A situação de indigência dos excluídos remete ao furto e à receptação que leva à prisão, concorrendo para o esvaziamento dos bares e dos salões de sinuca. Diante disso, há que se pensar acerca do delegado Anacreonte e do intelectual Anatole como únicos bem-sucedidos em meio a essa devastação. A isso acrescenta-se o fato de que não resta mais nada a ser feito senão observar a vitória dos desafetos, assim como Cobrinha assiste seu samba “Bebe mais leite” ser cantado pelo bloco Fome Aqui é Mato, na batalha de confetes da Praça Onze. O samba que levava ao Café Nice com a intenção de vendê-lo ou vê-lo cantado por algum nome do *cast* radiofônico lhe fora roubado por um outro compositor que o escutara cantar. Nesse sentido, torna-se valiosa a observação de Theodor W. Adorno: “A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes proporciona” (2015, p. 99). A isso corresponde uma prática comum entre os frequentadores do Café Nice, onde se desenrolam as negociações das gravações e apresentações em rádio, restando a Cobrinha aceitar a perda e entrar no ritmo do Carnaval.

A perda de espaços que atinge os malandros e mulheres da rua agrava-se não apenas a partir de uma postura do Estado, mas na mudança de atitude e flexibilização dos costumes que passam a adotar novos comportamentos, alijando o malandro como expressão de uma prática condenável. A caracterização física e a vestimenta que confirmam seu estilo e sua presença na cena urbana deixam de fazer sentido, uma vez que outros símbolos assumem esse lugar. A decadência que assoma a zona boêmia do Rio de Janeiro corresponde à abertura que passa a vigor como expectativa em relação ao consumo, a partir de um estilo de vida que atende a uma demanda de rapidez e funcionalidade das ações que permeiam o cotidiano. Por essa razão, se faz necessária a observação de Jean-François Lyotard: “A própria ideia de desenvolvimento pressupõe o horizonte de um não desenvolvimento, onde as diversas competências estão supostamente

envolvidas na unidade de uma tradição...” (1989, p. 48). Do mesmo modo, os restaurantes, bares e boates da Zona Sul em nada se aproximam dos cabarés, gafieiras e salões de sinuca da Lapa, do Mangue e do Estácio, condenados ao ostracismo de um tempo que já não os reconhece.

A dispersão que condena a zona boêmia da cidade concorre para a confirmação de uma classe média que ascende como instância de redefinição da cultura brasileira a partir da propaganda norte-americana que passa a vigorar. A obsolescência das coisas condenadas por um sistema que se realimenta de novidades atira ao abandono a malandragem diante do jogo de poder que subentende o lucro como regra, do mesmo modo que coloca a obra de Antônio Fraga no final de uma fila diante da qual se fazem precisos muitos anos para que seu reingresso tenha efeito. Desse modo, cabe recorrer à avaliação de Erik Schollhammer: “No cerne do conceito de uma literatura menor, opera uma outra concepção de realismo, em que a realidade é entendida como agenciamento, ou seja, como prática” (2013, p. 256). Assim, a representação de *Desabrigo* diante de uma ordem que a ignora como objeto em desuso parece não ter sido suficiente para que essa novela deixasse de renascer como elemento de afirmação estética e social de elevado nível. Diante da significação simbólica que a literatura possui, a partir de um jogo de poder que gira como um carrossel, *Desabrigo* reaparece dando mostras da injustiça que a condena sem que para sua pena houvesse perdão.

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural e a sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

APPADURAI, Arjun. *O medo do pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2009.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: \_\_\_\_\_. BORNHEIN, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BUENO, André. *A vida negada e outros estudos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Rio de Janeiro: Editora Horizonte, Editora da UERJ, 2012.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FRAGA, Antônio. *Desabrigo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Horizonte, Brasília: Editora UFMG, Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IANNI, Octavio. *A era da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

LUCIA HELENA. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_. & REY, Gérman. *O exercício do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Editora Senac, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *A cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

## *Meu tio o Iauaretê: a besta, o soberano e o devir-animal*

---

**André Monteiro<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Juiz de Fora

duidimonteiro@gmail.com

**Sandra Elizabeth Silva de Barros<sup>2</sup>**

Universidade Federal de Juiz de Fora

sesilvadebarros@yahoo.com.br

**Resumo:** Este artigo compreende o estudo acerca do animal na literatura tendo como texto principal para análise o conto de João Guimarães Rosa intitulado *Meu tio o Iauaretê*. Alguns conceitos a respeito dos animais, apresentados por Maria Esther Maciel e Jacques Derrida e o conceito de devir-animal de Gilles Deleuze contribuirão para reflexões científicas e literárias sobre essas criaturas.

**Palavras-chave:** Animal; Devir; Devir-animal; Derrida; Deleuze.

**Abstract:** This article encompasses the study about the animal in literature upon analysis of João Guimarães Rosa's short story, *Meu tio o Iauaretê*. Some concepts related to animals, introduced by Maria Esther Maciel and Jacques Derrida, along with Gilles Deleuze's concept of *animal devir*, will enhance scientific and literary reflections concerning such creatures.

**Key-words:** Animal; Devir; Devir-animal; Derrida; Deleuze.

*Recebido em 15/1/2020*

*Aceito em 20/02/2020*

---

<sup>1</sup> André Monteiro é doutor e pós-doutor em Estudos da Literatura pela PUC-Rio, professor de literatura da Universidade Federal de Juiz de Fora. Tem experiência de ensino e pesquisa em teoria e crítica literárias e áreas afins, atuando principalmente nos seguintes temas: modernismo antropofágico, poesia contemporânea, arte e vida no mundo contemporâneo, escrita e produção de subjetividade. Publicou os livros *Romance de Asilo* (2019), *Uma Prosa de Sócrates* (2016), *Inacreditáveis: assovios antropopáicos* (2016), *Universidágua: pedagogia de sonho líquido* (2016), *LIUBLIBLABLÁ: mastigações de um camelo* (2015), *Cheguei atrasado no campeonato de suicídio* (2014).

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras (UFJF). Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora/PUC Minas (2013). Especialista em Alfabetização e Letramento pela Universidade Federal de São João Del-Rei (2011). Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2001). Professora Regente na Prefeitura de Juiz de Fora. Tutora do curso de Especialização em Ensino de Sociologia no Ensino Médio (UFSJ).

## 1. Meu tio o Iauaretê

João Guimarães Rosa escreveu diversos textos em que estão inseridos animais como pano de fundo para suas histórias. Se pudermos destacar uma de suas narrativas mais interessantes com esses personagens, temos em *Meu tio o Iauaretê* o exemplo mais extraordinário dessa forma literária. Considerado por estudiosos uma obra prima, esse conto foi publicado pela primeira vez na revista *Senhor* de número 25, em março de 1961. Em anotação manuscrita contida no original, o autor revela que *Meu tio o Iauaretê* foi escrita antes de *Grande Sertão: Veredas* (1953). Essa revelação é considerada relevante para entendermos que existe uma forma parecida de retratar o narrador nos dois textos. O registro feito pelo autor demonstra sua explicação ao fato de a obra ter sido engavetada e publicada posteriormente, pois ele não queria que duas histórias com traços semelhantes fossem oferecidas ao público em conjunto. Por isso, o conto foi republicado no livro póstumo de Guimarães Rosa intitulado *Estas estórias*, em 1969 organizado por Paulo Rónai.

O enredo do conto em questão trata da história de um caçador de onças que, ao receber um visitante em sua casa, começa a relatar para ele suas histórias de onceiro. O texto é contado pelo narrador-personagem que utiliza para isso somente sua fala, mas, ao longo da leitura, percebemos que sua fala faz referência ao outro, ou seja, a seu hóspede, possibilitando ao leitor a percepção da presença desse personagem:

Mecê pode comer, paçoca é de tamanduá não. Paçoca de carne boa, tatu-hu. Tatu eu matei. Tomei de onça não. Bicho pequeno elas não guardam: comem inteirinho, ele todo. Muita pimenta, hã... Nhem? ã-hã, é, tá escuro. Lua ainda não veio. Lua tá vesprando, mais logo sobe. Hum, não tem. Tem candieiro não, luz nenhuma. Sopro o fogo. Faz mal não, rancho não pega fogo, tou olhando, olho. Foguinho debaixo da rede é bom-bonito, alumeia, esquentá. Aqui tem graveto, araçá, lenha voa. Pra mim só, não carece, eu sei entender no escuro [...] (ROSA, 1985, p.162-163).

Guimarães Rosa cria um texto que habita a fronteira de diferentes espaços e culturas. O protagonista transita então entre sua cultura indígena e o universo do animal. Como salienta Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002, p.240), em seu livro *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*, o índio explanado na narrativa está sujeito à antropomorfização: “a percepção ameríndia pressupõe uma humanidade comum a todos os seres que lhes fornece um lugar de sujeito”. Isso significa que ele possivelmente não vira uma onça, mas esse animal já faz parte dele, o jaguar já está

dentro dele, assim como a autora finaliza, com muita procedência, esse parágrafo: “as onças são sujeitos e a fala do zagaieiro expande-se, criando-os sujeitos”. Nesse caso, o sobrinho do Iauaretê nunca se tornou onça, pois ele já era esse bicho por toda sua vida. Este devir-animal esteve sempre presente ao longo de sua vida, como o índio que ele também nunca deixou de ser.

Ao longo de seu relato, o sobrinho do Iauaretê, denominação indígena que, segundo Walnice Nogueira Galvão, significa “onça verdadeira” (GALVÃO, 1978, p.20), utiliza-se de diversos tipos de linguagem, deixando transparecer, assim, sua figura ora de homem branco, ora de índio, ora de animal: [...] “Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu posso. Não fala, não”. (ROSA, 1985, p. 163).

Voltando ao início do texto, podemos vislumbrar o nome da história: *Meu tio o Iauaretê*, onde Tonho já é intitulado parente da onça. O pronome possessivo meu, aliado ao substantivo tio, faz transparecer logo à apresentação do texto sua animalidade. Animalidade essa que os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, p. 64) informam que não está relacionada propriamente à imitação:

É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.

Pode-se compreender, após a reflexão dos autores, que o sobrinho do Iauaretê não deseja em momento algum imitar uma das onças tão repetidamente referenciadas em suas histórias. Ele deseja ser uma delas na medida em que seu devir-animal busca a concretização desse desejo. O tigreiro não imita a onça, ele simplesmente retira as formas dela e, dessa maneira, vai se transformando nela:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

Essa afirmação está relacionada intimamente com o comentário de Eduardo Viveiros de Castro (1996), antropólogo e profundo estudioso da cultura indígena. Em seu estudo *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*, publicado na revista *Mana*. Nesse, o pesquisador explica que a humanidade é um aspecto comum tanto aos animais quanto aos seres humanos. Tonho não encontrou sua animalidade, pois essa característica não está necessariamente presente no homem e no animal. Ele se deparou com sua humanidade existente tanto em sua personalidade homem e índio, quanto em sua personalidade homem e animal. Assim, “essa dupla captura” (DELEUZE, 1998, p.10) tornou-se real na humanidade existente no homem e nesse animal sobrinho do Iauaretê.

Ao analisarmos esse aspecto, percebemos que o caçador de onças nunca foi só, ele sempre esteve ligado ao mundo animal, no qual faz sua morada. Em sua caminhada homem/animal, Tonho manteve-se vinculado a esses dois polos. Regressando ao texto estudado, podemos destacar outra relação relevante do homem com o animal. Adriana de Fátima Barbosa Araújo, em sua pesquisa sobre *Meu tio o Iauaretê*, explica que:

O nheengatu é a língua geral amazônica que, ao contrário da paulista, é falada até hoje e constitui a língua oficial de São Gabriel da Cachoeira no estado do Amazonas. Em 2006, a Cachoeira de Iauaretê, que dá nome ao povoado, foi considerada Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papurí, o primeiro bem imaterial a ser inscrito no Livro dos Lugares, mas oitavo patrimônio imaterial brasileiro. [...] A palavra Iauaretê, “onça verdadeira”, é um topônimo que faz alusão a uma “gente-onça”, que no passado remoto habitou o lugar (ARAÚJO, 2009, p.5).

Essa descoberta da estudiosa nos faz pensar na relação da “gente onça” que viveu nesse lugar e, por consequência, pode ser repassada para a narrativa de Guimarães Rosa. Assim sendo, pode-se considerar que Tonho Tigreiro poderia ser reconhecido como um resquício dessa “gente-onça”.

Além desses achados, observamos que são muitos os nomes que a personagem principal tem ao longo da história:

[...] Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe me pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonio de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não [...]

(ROSA, 1985, p.181).

Isso significa que, na narrativa, o protagonista tem os nomes que se referem ao meio em que vive. Em alguns momentos, nome de índio; em outros, nomes de homem branco, nomes relacionados a sua profissão ou aos lugares onde está realizando suas tarefas de onceiro e dos animais selvagens. Quando finalmente está se preparando para se tornar bicho, ele fica sem nome, isso reafirma seu caminhar para a vida animal e, de acordo com Jacques Derrida em seu livro *O animal que logo sou*, nomear algo significa biblicamente “sacrificar o vivente a Deus.” (2002, p. 79).

Além de não ter nome, ele também não tem lugar. Tonho, portanto, faz como os animais selvagens livres, ele não tem lugar: “Hã-hã. Isto não é casa... E. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu - toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. E. Aqui eu durmo” (ROSA, 1985, p.160).

Os animais estão em toda parte, eles não têm um lugar fixo. A não ser que o homem os coloque em um lugar específico, como em sua casa, no caso dos animais domésticos; como nos zoológicos, no caso dos animais selvagens. Tonho age como os bichos que estão à sua volta e não possui um local fixo para morar. Assim, como eles, demarca seu território: “Ninguém mora em riba do meu cheiro (ROSA, 1985, p.162)”.

[...] há animais sem território, mas os animais de território são prodigiosos, porque constituir um território, para mim, é quase o nascimento da arte. Quando vemos como um animal marca seu território, todo mundo sabe, todo mundo invoca sempre... as histórias de glândulas anais, de urina, com as quais eles marcam as fronteiras de seu território. O que intervém na marcação é, também, uma série de posturas, por exemplo, se abaixar, se levantar. Uma série de cores, os macacos, por exemplo, as cores das nádegas dos macacos, que eles manifestam na fronteira do território... Cor, canto, postura, são as três determinações da arte, quero dizer, a cor, as linhas, as posturas animais são, às vezes, verdadeiras linhas. Cor, linha, canto. É a arte em estado puro. E, então, eu me digo, quando eles saem de seu território ou quando voltam para ele, seu comportamento... O território é o domínio do ter. É curioso que seja no ter, isto é, minhas propriedades, minhas propriedades à maneira de Beckett ou de Michaux. O território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar. Há bichos que reconhecem seu cônjuge, o reconhecem no território, mas não fora dele. (DELEUZE, 1998, p.3-4).

Estaria então o onceiro a proteger seu território que está sendo invadido por perguntas que poderiam ter como objetivo somente destitui-lo desse ambiente? Mais adiante no texto podemos sentir sua reafirmação como sujeito onça:

[...] Trem ruim, eu sou bicho do mato [...]  
Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceijando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei - eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha - unhão preto, unha dura... Cê vem me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei. . Todo dia

eu lavo corpo no poço... Mas mecê pode dormir, hum, hum, vai ficar esperando camarada não. Mecê tá doente, carece de deitar no jirau. Onça vem cá não, cê pode guardar revólver... (ROSA, 1985, p.197).

O texto *O Abecedário de Deleuze* (1998) é a transcrição do vídeo de cerca de sete horas filmado entre os anos de 1988-1989. Na obra cinematográfica, Claire Parnet, ex-aluna do filósofo, dirige uma entrevista concedida por ele para abordar uma diversidade de temas que constituem, assim, o seu denso abecedário. Nele encontramos o significado de como o animal é representado para o estudioso: “é o ser à espreita, um ser, fundamentalmente, à espreita”.

Essa perspectiva vai ao encontro de como está o personagem principal em *Meu tio o Iauaretê*, sempre à espreita, pronto para dar o bote. Mesmo estando embriagado, Tonho continua contando sua história para seu visitante, mas, ao longo do percurso, o narrador inverte seus relatos e o que eram mortes naturais nas redondezas por motivo de doenças passam todas elas a ser descritas como sendo de sua autoria. Tanto por contato indireto, levando-as ao encontro do animal, quanto por contato direto, ao relatar que encontrou seu Rauremiro e seus familiares mordidos e mortos e que, ao sair correndo diante da situação, sentiu o gosto do sangue das vítimas em sua boca, seria um traçado de sua trilha para se tornar um animal. Ele mata suas vítimas por perceber nelas defeitos humanos e encontra virtudes nos animais como nas onças. Ao invés de matar as onças, sua tarefa inicial, ele mata as pessoas. Elas são, para ele, inimigas desses bichos.

Também é demonstrada na história sua paixão pela onça Maria-Maria, que assim foi denominada por ele, demonstrando novamente para nós leitores o hábito do homem em nomear os seres. Sua onça tem nome, ela é humanizada: “Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. [...] Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: -“Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria... [...]” (ROSA, 1985, p.173-174). Essa onça faz com que ele mude de ideia e pare de matar onças. Sua paixão por esses animais e seu devir-animal tinha se tornado mais profundo nesse momento.

Após receber seu visitante, contar sua história e passar o tempo todo de tocaia, o homem-quase-animal entra num embate final com seu hóspede. Qual será o vencedor: o habitante de sua terra, sem nome, sem lugar, mas que pertence a esse lugar? Ou seu oposto, o homem branco, majoritário, com sua arma de fogo que é sua força. “Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é

majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devirminoritário” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 87).

São muitas as formas como os leitores podem detectar o desfecho final dessa história. Cada um com seu modo de ver esse fim. No entanto, aqui ele não será analisado, pois poderia Rosa ter realmente escrito para que ficássemos nessa dúvida. O que cabe agora é contemplarmos o término do texto no qual estão as vozes, os nhenhens, os falares de uma metamorfose final:

[...] Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não; me mata não ... Eu - Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé! ... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh...êêê...êê...ê...ê . (ROSA, 1985, p.198).

A partir do conto *Meu Tio o Iauaretê* compreendemos que o animal é configurado por meio da linguagem de Tonho Tigreiro que, ao longo da história, representa sua fala de homem/índio/animal para se tornar finalmente onça, tão mencionada pelo personagem principal.

## 2. A besta e o soberano: o primeiro encontro

O livro *A besta e o soberano* (2016), que também é um seminário, foi o último ministrado por Jacques Derrida na escola de altos estudos em ciências sociais, em Paris. Ele começa suas comunicações em 12 de dezembro de 2001 e as termina em 2003.

Como já visto anteriormente, alguns autores e autoras brasileiros já demonstraram seu apreço pelos animais inserindo-os em alguns de seus livros. Dentre estes, Clarice Lispector possui algumas obras tendo animais como protagonistas. Em seu livro *A descoberta do mundo*, ela descreveu seu olhar de como o homem pode lidar com o animal:

Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio. Mas às vezes me arpejo vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós. Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo. (LISPECTOR, 1984, pp.519-520)

O texto de Clarice Lispector reproduz as palavras e sensações de algumas pessoas ao estar com um animal. No entanto, será que ele também representa o pensamento de Jacques Derrida? Infelizmente nunca saberemos. O seminário apresentado *A besta e o soberano* é a análise de um livro publicado após a morte do estudioso e pode não representar o que realmente ele gostaria de ter escrito, pois foi feito a partir dos escritos dele que não foram revisados previamente como sempre fazia antes das publicações de seus livros. Aqui será colocada a primeira apresentação de 13 seminários lidos por Jacques Derrida, de 12 de dezembro de 2000 até 27 de março de 2002, que constam no livro traduzido para a língua portuguesa. O segundo volume da obra ainda não está disponível em português.

O primeiro capítulo é iniciado do seguinte modo: “A... o”. Com essas duas letras o filósofo começa a justificar o título do livro. A questão animal mantém-se permanente para ele, mas ele não considera a besta como um animal. Para ele, os artigos “a” e “o” tem inúmeras diferenças:

A, o (feminino, masculino), como se nós estivéssemos denominando ai, antecipadamente, certo casal, certo acoplamento, uma intriga de aliança ou de hostilidade, de guerra ou de paz, de casamento ou de divórcio- não apenas entre duas espécies de viventes (o animal e o homem) mas entre dois sexos que desde o título, e em uma certa língua, o francês, armam uma cena (DERRIDA, 2016,p.18).

A razão é destacada pelo autor: com quem estaria a razão? Com a besta, com o animal, com o homem ou com o soberano? Diversos pensadores que refletiram sobre a soberania e sobre o domínio ou não do homem perante o animal – como Platão, Santo Agostinho, Aristóteles, Kant, Nietzsche, Rosseau, Grotius, Maquiavel, Hobbes, Pascal, Heidegger, Schmitt, Valéry, Lévinas, Deleuze, Agamben e outros estudiosos – estão no texto para desconstruir a ideia de soberania questionada pelo teórico. Para proferir sua palestra, Derrida utilizou inúmeros exemplos retirados da filosofia, do direito, da ciência política, da literatura e da linguagem. O filósofo evocou o devir-bestas e o devir-soberano para levar a reflexão sobre a soberania. Ele argumenta que o animal e o soberano tem em comum o fato de estarem ambos fora da lei: o animal abaixo da lei e o soberano acima. Com a fábula de La Fontaine, *O lobo e o cordeiro* (2007), Derrida descreve para nós o passo de lobo, que, através da fábula ou, dos passos do lobo, bem silencioso, não poderiam ser os passos de uma pomba, pois mesmo sendo passos parecidos, ou silenciosos, o primeiro animal precede a guerra e o segundo, a paz. A

moral indicada pela fábula é de que “a razão do mais forte é sempre a melhor”. Mas essa razão, ou essa soberania, sempre deve ser mais estudada por nós, pois ainda não entendemos quem é esse soberano. E a conclusão dada pelo autor para o capítulo é a seguinte: “a besta e o soberano (o casal, o acoplamento, a cópula), a besta é o soberano, o homem é a besta para o homem” (DERRIDA, 2016, p. 57), ou seja, ao avistar um inimigo, ou pode-se dizer a besta, o homem, soberano, transforma-se nela, mas, indiretamente, ela já estaria ligada a ele. É nessa desconstrução que Derrida nos faz refletir sobre sermos bestas ou soberanos diante do animal. E, para que façamos o correto uso dos ensinamentos do estudioso, temos que nos deixar ser vistos pelos animais para que possamos finalmente assimilar seus pensamentos.

Diante desse conflito, podemos retornar as reflexões do autor em seu livro *O animal que logo sou*. A besta pode ser considerada o animal se sujeitando a soberania do homem, como a gata sobre o olhar de Derrida ou como a mulher que é sempre subjugada pelo universo masculino. Neste primeiro capítulo, os artigos “o” e “a” além de representarem a soberania do homem perante o animal, representam também a equivocada soberania do homem perante a mulher.

Os passos do lobo contados no capítulo através da fábula de Jean de La Fontaine representam os passos de quem não pode se anunciar, pois ele é descrito pelo homem, ou seja, sua história é sempre contada por um ser humano e não por ele mesmo. Esse animal não tem voz como as mulheres, não tem voz como os negros ou como qualquer ser que o soberano homem entende que não pode ter voz, pois está sob o seu domínio.

Contudo, ao criar o termo *animot* o filósofo entende que essa palavra representa:

[...] uma recusa ética em busca de neutralizar os efeitos trágicos dessa fábula que o homem permanentemente se inventa tanto no plano ontológico quanto político quando pronuncia as palavras ‘animal’ ou ‘besta’. Ele é portanto um conceito negativo visando desconstruir essa violência que habita fantasmagoricamente a linguagem humana e que se converteu em violência imunitária e auto-imunitária. (PUCHEU, 2018, p.49).

A partir da citação, pode-se entender que ser um animal para o homem é algo que ele prefere omitir. Ao perceber essa recusa, Derrida ao criar um novo termo para denominar esse ser pode ter idealizado uma nova forma de conceber o vivente animal e, com isso, provocou uma maior percepção dos estudiosos para o que diz respeito a contemplação do relacionamento dos seres humanos com os bichos.

### 3. A besta, o soberano e o devir-animal

Ao nos depararmos com o conto de João Guimarães Rosa percebemos que o homem vislumbrado pelo autor não se apresenta como um indivíduo só. Ele traz em sua personalidade e linguagem três diferentes personagens: o homem, o índio e o animal. Em Derrida, podemos enxergar essas três personalidades como diferentes formas de poder envolvendo o zagaieiro e fazendo-o cada hora se tornar o outro, sendo besta, sendo soberano, sendo homem, sendo animal. É uma luta intermitente da soberania entre o homem e o animal. Já em Deleuze, esse tornar-se outro é natural e corresponde a uma descentralização do sujeito, ou seja ele torna-se outro por que já está nele esse outro e essa metamorfose é automática, então ele pode ser homem e ser animal ao mesmo tempo, pois sua essência está nesse intercâmbio.

De acordo com Jacques Derrida, o pensamento de qualquer animal só seria contemplado em uma poesia, como já o teria feito uma vez com um ouriço no texto intitulado *O que é Poesia?* (DERRIDA, 2003). Ele afirma que descrever os pensamentos de um animal também poderia ser representado por meio de uma tese. Ao contrário do conto escrito por João Guimarães Rosa, o filósofo afirma que existem indivíduos que escreveram sobre animais, mas que nunca se vislumbraram pelo olhar do animal e, mesmo que já tenham feito isso, não levaram em consideração este próprio animal:

É como se os homens desta configuração tivessem visto sem terem sido vistos, como se tivessem visto o animal sem terem sido vistos por ele: sem se terem visto vistos nus por alguém que do fundo de uma vida dita animal, e não apenas pelo olhar, tê-los obrigado a reconhecer, no momento da destinação, que isso tinha a ver com eles. (DERRIDA, 2002, p.33-34).

A afirmação feita pelo estudioso corrobora com o pensamento de Maria Esther Maciel (2011, p. 98) no texto *Poéticas do animal*: “Os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos”. No pensamento Derridiano, o animal e o homem são seres diferentes que se distanciam por estarem em lugares diferentes de autoridade. O homem se considera soberano diante de todos os indivíduos que lhe são diferentes e o animal apresenta-se subjugado a esse ser que biologicamente é seu semelhante. Essa constatação foi exemplificada por Davi Lopes da Silva em seu texto *O pulo da onça em Guimarães Rosa: Meu tio o Iauaretê*:

Ao literalmente “virar onça”, o índio de Guimarães Rosa, então, volta-se contra o senhor civilizado (que é o seu leitor), como uma espécie de retorno do reprimido, que são os instintos e pulsões domesticados, o fundo selvagem civilizado. Essa re-volta da onça no texto radicaliza também uma tendência a humanizar o animal que é recorrente na literatura brasileira, dada a dificuldade em enxergar o animal-em-si, o animal propriamente dito, o devir-animal, devido a repressão secular exercida sobre ele [...]. (SILVA, 2006, p. 78)

Já em Deleuze essa divisão não ocorre. São seres que se misturam e conseguem conviver dialogicamente num mesmo corpo. Esse entre só pode ser alcançado através da escrita como foi feito em *Meu tio o Iauaretê*. A ideia de descrever a linguagem animal através da escrita se assemelha com o pensamento de Jacques Derrida e outros filósofos. Para Bataille: “[...] a maneira correta de falar dele só pode ser abertamente poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível”. (Bataille, 1993, p. 11).

É perceptível que concepções sobre o animal de Jacques Derrida e Gilles Deleuze são diferentes, pois enquanto um entende o animal como um ser que está submetido a soberania do homem, o outro reverbera a voz desse animal através do devir, identificando-o como um ser que ocupa o mesmo lugar do seu semelhante. O animal e o homem são, para ele, seres análogos que possuem a mesma voz. Porém, mesmo não tendo o mesmo entendimento sobre essa relação, os dois filósofos concordam que é com literatura e filosofia que conseguiremos construir um melhor relacionamento entre homens e animais.

#### **4. Considerações finais?**

Ao pensarmos na convivência dos homens com os animais através de nossa história já estaremos dentro de um conflito. É necessário dar continuidade a esse estudo que vai muito além das reflexões sobre o pensamento enganoso de soberania do homem diante do animal ou de apenas estudar a literatura acerca do homem com o animal. É necessário perceber que um exame mais cuidadoso sobre a relação homem *versus* animal permitiria certamente uma tese. Ao estudarmos esse relacionamento surgem inúmeros questionamentos que poderiam ser analisados por nós, homens, bestas ou animais. No presente trabalho, o que fica de mais pertinente no estudo é o devir-animal representado por *Meu tio o Iauaretê*. Esta dupla captura, amplamente investigada por

Deleuze em outros textos, faz de todos os indivíduos minoritários vozes para representar o outro na literatura. É necessário, então, aliar a literatura à filosofia nessa troca, como já fez João Guimarães Rosa em seus diversos textos, descrevendo o olhar dos animais a nos olhar. Enfim, essa escrita pode ser feita através da narrativa ou da poesia, mas que não nos esqueçamos no tempo atual, com tantas bestas e soberanos, desses tantos devires que atravessam nossa existência.

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Maria Cândida. F. Tornar-se outro: devir-animal e canibalismo em “Meu tio o Iauaretê”. In: \_\_\_\_\_. *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. *Uma pesquisa sobre “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa: passos iniciais*. Revista de Letras, Brasília, v. 1, n. 2, 2009. Disponível em <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/>. RL /article/view/954/836 p. 26 a 33>. Acesso em: 19 ago. de 2012.
- BATAILLE, Georges. “A Animalidade”. In: *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Góes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA: Nova tradução na linguagem de hoje. *Livro de Gênesis*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- BERGER, John. Por que olhar os animais? *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.11-32.
- BLOOM, Harold. *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BUENO, Wilson. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Museu Nacional, UFRJ. v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.
- COETZEE, John Maxwell. *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. O abecedário de Gilles Deleuze: transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Éditions Montparnasse: Paris, 1988. Disponível em: <[http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67&Itemid=51](http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51)>. Acesso em 19 jul. 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A besta e o soberano*. Trad. Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Editora Via Verita, 2016.
- \_\_\_\_\_. Che cos'è la poesia? Xul: Electronic Archive, n. 11, p. 12, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DANIEL, Claudio. *Figuras metálicas: travessia poética (1983-2003)*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LA FONTAINE, Jean de. *O lobo e o cordeiro*. São Paulo: Escala, 2007.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS; FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. *Prova: Conhecimentos Gerais Conhecimentos Específicos*. Belo Horizonte, 2012.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Contemplação e poesia em o cão sem plumas*. LL Journal, v. 7, n. 1, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MACIEL, Maria Esther (Org). *O animal escrito*. São Paulo: Lume Editor, 2008.
- \_\_\_\_\_. Zoopoéticas contemporâneas. In: *Remate de Males*. Campinas, 27.2, p. 197-206, jul/dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pensar/escrever o animal*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- POLITO, Ronald. *Terminal*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- PUCHEU, Alberto. De capivaras, bois, povo, domésticas, leões, serpentes, lagartos, poetas, bugios, galinhas e outros animais. *Que porra é essa: poesia?* Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2018.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editôra, 1969.
- \_\_\_\_\_. Grande Sertão: Veredas. 4ª. Ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. In: *Pensar/escrever o animal*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p.149 -167.
- SILVA, Sandra Elizabeth da. *Os animais em Ave, palavra, de Guimarães Rosa, em Poliedro, de Murilo Mendes e em outros zootextos*. (Dissertação Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2013.
- SILVA, David Lopes da. *O pulo da onça em Guimarães Rosa: Meu tio o Iauaretê*. Florianópolis, 2006. 209 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira.
- SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. *Animais escritos*. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <[www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Suplemento Literario/File/1332.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/1332.pdf)>. Acesso em: 17 de ago. 2012.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF). *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários: Projetos de Pesquisa*. Juiz de Fora, 2018. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppgletas/files/2017/10/Resumo-Projeto-de-Pesquisa-Luiz-Fernando.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2018.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG). *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit): Projetos de Pesquisa*. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <[http://www.letas.ufmg.br/poslit/13\\_projetos\\_pgs/projetos002.html](http://www.letas.ufmg.br/poslit/13_projetos_pgs/projetos002.html)>. Acesso em: 12 set. 2013.

3<sup>a</sup>m Cultural

---

**Margem poética**

## Apresentação

---

O fazer poético é um espaço alquímico, laboratorial, da palavra. Nele se cristaliza um dos elementos primevos de pesquisas não apenas da área de Letras, como de Humanas. Os comentários aqui são apenas introdução, quiçá, um pontapé na esperança de análises futuras sobre estes poemas para nós tão marcantes. São oito autores no primeiro número dessa seção. Ela começa com “O rito cuneiforme”, de Mariana Basílio. Dividido em quatro partes, o poema atravessa a história da escrita, tida aqui como importante registro de nossas perdas. O poema a seguir é, por sua vez, o do pernambucano Fabiano Calixto com seu “Sindicato de sapateiros”. No caso, um poema marcado pela memória do subúrbio, com detalhes sensíveis desse ambiente periférico pleno de fantasmas. Acompanhado de dois grandes autores, Wallace Stevens e Roberto Bolaño, Calixto termina o poema com uma imagem definidora de nosso tempo: os “minúsculos sempre” que sempre nos acompanham em “assombro pelo mundo”. Por sua vez, os poemas de Adriane Garcia, que fazem parte do recentíssimo Arraial do Curral del Rei, tratam de pesquisa da escritora, historiadora de formação, sobre o impacto que a criação de Belo Horizonte teve nos moradores da região, durante a República Velha. Para esses antigos moradores, o lema positivista adotado pelos republicanos foi muito mais uma ‘ordem de despejo’ do que ‘ordem e progresso’...

O quarto poeta dessa primeira safra é Bruna Mitrano. Seu poema, sem título, narra o entroncamento de duas histórias: uma história assistida na televisão, e que termina por interferir na segunda história em que o personagem principal é a própria autora. O simulacro nesse caso é a memória contada e não o noticiário. É o vivido que distorce o suposto o real. O quinto autor que nos cerca é Nuno Rau, com jogos intertextuais e enjambement (chamo atenção a um que divide a palavra ‘frag/mentos’). Recorrendo a estruturas como o dístico e o soneto, Nuno Rau é sem sombra de dúvida um autor preocupado com a forma, mas sem abrir mão de uma contundência não necessariamente literária que o poema diz e representa.

O poema de Francisco Cesar Manhães ganha significado novo em tempos de pandemia. Ele é marcado pela contagem regressiva de um tempo curto e sem sentido. Seguindo a mesma trilha e análise sobre o tempo, mas de acentuação mais forte no

campo das intrincadas relações da paternidade, destaca-se no poema “Dádiva” de Sérgio Cohn a imagem central do cacho de uva no trem, que mobiliza a reflexão de um sentido provisório de uma generosidade sem rosto. O último autor é Carlos Emílio Correa Lima. Seu primeiro poema, de enumeração caótica e abundante, gira em torno de uma viagem à Patagônia; o segundo, “O trazimento de Wu”, inicia com um recurso narrativo que quem conhece seus contos já está habituado. Um ser monstruoso, que incorpora o desconhecido. O recurso composicional desse poema é dialógico, teatral: um enunciador inicial pergunta, outro responde. As invenções de palavras e brincadeiras onomatopaicas estão em evidência. O terceiro poema é de tamanho curto e de versos curtos. Raro exemplo de algo mais condensado, mas que possui a marca sugestiva e visionária do autor. Essa é a primeira safra que trazemos. Que venham outras.

André Luiz Pinto da Rocha  
Eduardo Guerreiro Brito Losso

Adriane Garcia<sup>1</sup>

---

Três dias de festa

Nosso primeiro aninho com o

Progresso

Acendemos todas as velinhas

E fizemos mil desejos

Depois fomos apagando.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Poeta (BH/MG). Publicou *Fábulas para adulto perder o sono* (Prêmio Paraná de Literatura 2013, ed. Biblioteca do Paraná), *O nome do mundo* (ed. Armazém da Cultura, 2014), *Só, com peixes* (ed. Confraria do Vento, 2015), *Enlouquecer é ganhar mil pássaros* (e-book pela Vida Secreta, no Issuu, 2015), *Garrafas ao mar* (ed. Penalux, 2018) e *Arraial do Curral del Rei: a desmemória dos bois* (Conceito Editorial, 2019).

<sup>2</sup> Todos estes poemas estão no livro *Arraial do Curral del Rei: a desmemória dos bois*

Agora passeia pelas ruas  
Esse monstrinho esquisito  
Com cabeça jacobina  
Patas positivistas  
Vestindo liberalismo  
À moda americana

Por aqui apelidamos de  
República

Ninguém sabe do que se trata.

Josina Rodrigues

A lavadeira

Esperou o último minuto

E botou uma corrente na porta

Segura à corrente, do lado de fora

Josina espera que seu ato

Pare o delegado

O delegado é compassivo

Paralisa os seus homens em fila

E lhe dá mais uma hora

Josina tem uma hora

Para tirar seus pertences

Josina tem 50 minutos

Para carregar o passado

Josina tem meia hora

Para esquecer trinta anos

Josina tem 20 minutos

Para parar de chorar

As filhas de Josina

Socorridas por vizinhos

Há muito estão na carroça

Josina tem 10 minutos

Para trazer seus brinquedos.

O amor por princípio

A ordem por base

O progresso por fim

Ordem por base

Progresso por fim

Ordem e progresso

O amor no precipício.

# Bruna Mitrano<sup>1</sup>

---

a câmera em close na velha  
a pele rachada do rosto em contraste  
com a pele mole dos braços

do vestido se vê os ossos do peito  
os seios dois sacos vazios  
pendendo sobre a barriga

a câmera abre  
vê-se um repórter com camisa de botão  
de cor tão clara como sua pele tão clara

o repórter parece um erro  
na casa de taipa

a velha mexe a sopa com uma colher de pau  
é sopa de quê  
de papel

close nos olhos de espanto  
do repórter que já sabia a resposta

por que a senhora está cozinhando papel  
porque não tenho comida  
mas por que a senhora está cozinhando PAPEL  
o repórter repete  
pra causar nos telespectadores  
aquele nó na garganta

porque tenho filhos e netos  
diz a velha esticando o pescoço  
onde guarda uma garganta  
aparentemente sem nó  
aparentemente sem constrangimento  
de dizer a própria fome

a câmera passeia pela casa  
panelas e canecas empilhadas  
um instrumental triste  
e o narrador dizendo que três semanas depois  
a velha morreu

---

<sup>1</sup> Bruna Mitrano (1985) nasceu e vive na periferia do Rio de Janeiro. Filha de camelô e neta de lavadeira, é mestre em Literatura pela UERJ, professora, escritora, desenhista e articuladora cultural. Publicou contos, poemas e desenhos em diversos jornais, revistas e antologias no Brasil e no exterior. É autora do livro *Não* (Ed. Patuá, 2016).

andei de um lado pro outro  
o que foi garota  
não pode acabar assim  
não é um filme é a vida real

e na vida real  
eu tinha seis anos  
eu não conhecia o gosto do papel

por que o repórter não deu comida pra velha  
porque ele não tinha comida com ele  
por que não voltou pra dar comida  
porque ele mora longe  
por que não mandou pelo correio  
porque não se manda comida pelo correio  
por que ele não pegou comida na casa longe dele  
e voltou pra dar pra velha

ora porque ele tem mais o que fazer  
então por que ele foi na casa dela  
hã  
se ele tem mais o que fazer

close no rosto passivo da minha mãe  
é assim a vida é assim

mas ela morreu  
todo mundo morre  
não quero morrer com esse engasgo  
que engasgo  
não sei deve ser o papel

na escola passei a brincar de comidinha  
socava folhas de caderno na panela de plástico

tá cozinhando o quê  
perguntou a colega chata  
papel  
dã tô perguntando o que você tá cozinhando  
de mentirinha

papel  
eu tô brincando de verdade

ela virou os olhos  
e saiu cantando  
uma música alegre  
eu bati nela

close na cara de espanto da diretora  
ela diz não esperava isso de você  
tão boa aluna tão quieta  
por quê

porque ela estava alegre  
e qual o problema de estar alegre  
o problema é que a velha morreu de desnutrição

close na cara de todos  
um por vez segurando  
o riso de deboche  
tão boa aluna tão quieta mas doida coitada  
igual à mãe.

# Carlos Emílio Corrêa Lima<sup>1</sup>

---

Ideias (e rabiscos ideativos)  
Que tive no vôo da esfera de 3h e 15 min  
sobre a Patagônia:  
A esfera excitava a Terra?  
Inicia-se o que antes se esboroa  
Ouve-se o princípio, quentura e proa  
Já quase nada à altura se povoa  
O peixe vê com olhos de trovão  
Náutica delicadeza de botões  
Sóis e timões, vozes, outra vozes e limões alem do fogo  
Do jogo desventrado além da sorte, til e mel, arcada de zumbido  
Ouve-se o estalido secreto do ouvido  
Abrem-se, delicadamente, os portais  
Fonte e segredo já sem medo,  
Carne e pele, cabelos, catedrais  
A cruz de terra e(a)mar, cansaço,  
Aço invisível, nítido guincho de sal rápido  
Tecido de cruzamento de raios com velozes gritos  
Exato espaço do que se verá, rompido o osso tênue do gemido  
E do último lampejo do desejo  
Do pinheiro interlocutor, abertas as páginas  
Entre o vento e o novo explorador,  
Resgata as abóbadas mais brancas  
Este trema, este movimento de líquida  
Oscilação, velame e ondulante tonatura  
Ostra extraída do azul que espelho trema ao longe,  
Metal e altura, agudíssimos olhos de espessura  
Betume e queijo, asa e mais desejo, som de onda ao sul  
pálpebras de chuva fechadas com ocada lentidão

---

<sup>1</sup> Escritor, poeta, ensaísta, jornalista cultural, professor e editor. Nasceu em Fortaleza, Ceará, Brasil. Editou as revistas *O Saco*, *Cadernos Rioarte*, *Nação Cariri*, *Siriará*, *Letras & Artes* e *Arraia Pajéurbe*. Publicou os romances *A Cachoeira das Eras*, 1979, *Além Jericoacoara*, 1982, *Pedaços da História Mais Longe*, 1997, *Maria do Monte*, *O romance inédito de Jorge Amado*, 2008. Os livros de contos *Ofos*, 1984 e *O romance que explodiu* 2006 e o livro ensaístico *Virgílio Varzea: os olhos de paisagem do cineasta do Parnaso* 2002. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tem ainda inéditos os livros *Culinária Venusiana* (poesia), *Delta do rio suspenso* (ensaio), *A outra forma da Ilha* (contos fantásticos), *Teatro submerso* (dramaturgia para o fundo do mar), *Solário* (contos infantis). Cofundou o CEP 20.000 em 1990 (RJ) e o projeto Rodas de Poesia e Percussão em 1999 (CE). Tem contos de sua autoria na antologia do conto fantástico brasileiro, organizada por Bráulio Tavares, *Páginas de Sombra* (2003) e na coletânea *Os Melhores Contos Brasileiros de Ficção Científica* (a sair), organizada por Roberto de Sousa Causo e também na primeira antologia de contistas brasileiros publicada na Itália, *Il Brasile per le Strade* (2009), organizada por Silvia Marianecchi. No ano de 2108 foi lançado em Portugal seu romance *Maria do Monte, o Romance inédito de Jorge Amado*. Um longa-metragem de ficção, *O Barco*, direção de Patrus Cariry, filme baseado em um conto seu homônimo, do livro de contos *Ofos*, também foi lançado em 2018.

Trazem o sol, golfinho e fio de luz em demora se afinando  
Conversações de líquidos vários, china, cárie, sol a desacelerar  
Os enormes pólenes do pólo são observados pela boca  
Ouve-se mais do mar, o quê: ponte-tonsura entre  
terra e Terra, gozo d!altura, antes do que vê  
O grande templo do crânio do Deus-ver  
Asas cobertas ,penugem branquíssima, com ouro-mel  
No sacrário da Terra pulsa e vê.  
Bebo da fonte luminosa o seu rumar  
Água-visão sem fim, alma do mar  
Percussão de pássaros do festim,  
Tambor e água, seres de azul sincronizados  
Bebo, sim, horizontalmente ao eterno  
nuvens de mim, goles ascendentes, verticais  
Sair do fim , o ruflar ao ser acrescentar

### *O TRAZIMENTO DO WU*

Vocês trouxeram , das ilhas, o wu ? O que nunca dentro dos dias e noites lembraríamos, nem nos sonhos umbrosos?

O que nunca caberia apenas dentro do tempo e seu temor? O que nunca saberiam que iriam reencontrar?

Vocês trouxeram as folhas giga, rangentes gigantes, historiadoras?

Foi o que vocês trouxeram, as imensas palmas ondulantes?

As indagondulações ? Vocês, os mais belos, sabemos, de toda a beleza antiga. Foi isso mesmo? O que trouxeram ?O aqui qui liquido, quiquiriqui riquíssimo de suaves estridências

narrativerantes, aqui esmigalhado aqui, foi?

Sim, foi o que trouxemos, essa coisa desconhecida e unânime, vexamelume, em partes de

artes a esmo. Essas coisas estranhas que ainda não sabemos nomear, tocar, empunhar ,embora premeditavelmente cantáveis, que andam nas dunas a ondear

E nem sabemos compreender mas que espalhamos pela ilha para sagradas futuras Verificações.

Vamos trazendo-as a cada três ou dois, ou mesmo um rápido magico meio-dia, foi bem como e

o que estamos trazendo vagamente assim, lentamente lumes gráficos dizentes

Faz muito tempo que vos enviamos para lá, para trazer tudo o que podia ser trazido,

Com muito silêncio luzido, trazer tudo de volta e que era nosso

Sempre interminavelmente de volta, em marés de trazimentos. Foi? Incenso?

O que mais FOI? Mais, muito mais que incenso, mais que mero fino senso, muito mais do que tudo q

que

podíamos imaginar, muito mais do que maiz, esse símbolo botânico do mais?

Vocês, os mais belos, trouxeram tudo isso de volta aqui?

“Trouxemos até o que ainda vamos compreender, esses objetos rítmicos incompreensíveis,

Vindos maravilhosamente de longe, do que podíamos nunca compreender

Esse tambores de água que não são exatamente tambores, de onde escapam nuvens,

Novos acenos, pluriluzidas mensagens, aragens de encantação

Trouxemos todas essas coisas não exatamente coisas, trouxemos tudo de envolta e de volta,

Para estas praias, para retinirem ficarem mais nítidas, uma outra vez

Desesmagadas, nessas areais molhadas pousadas

Para serem fotografadas pela primeira vez, como num reespelho estampido, envolto em algas,

Espumas ,essas coisas ao longe ainda indiscerníveis

Essa expedição dos mais belos e corajosos foi enviada há muito tempo para lá

Pra que trouxessem do mais fundo esquecimento os artefatos

os tambores modificadores

Foi enviada num estampido de mar em clarão

Num fortíssima coletiva remada a estrela mais alta rumou adiante de todos os mais altos

gritos  
de libertação  
Pois foi quando te vi belo na noite estrelada da ilha das novas coisas desconhecidas  
chegadas  
Cabelos de aragens, o sorriso no rosto mais belo saindo de dentro do universo  
Então intui que você poderia ser um dos meus avós que partira do mais fundo do mundo  
antigo em tantos tambores para lá na maior eloquência das distâncias e que voltara,  
completamente molhado com seu rosto infinito de mar...  
Que voltara, completamente voltara!  
“Viemos, para beijar a todos os que estão na ilha e que nem sabiam que nos esperavam,  
viemos com os furtos imensos de nossa busca ao mais antigo, ao muito esquecido e  
muito  
utilitário remoto. Viemos para beijá-los e amá-los na ínsula desse chegar.  
Há muito que fomos enviados para lá, ilhestrela, espumosa e agora estamos de volta  
pois espumarosos trouxemos tudo o que devíamos ter encontrado, trouxemos tudo de  
volta, o wu,  
os objetos reencontrados, os objetos sagrados e desconhecidos, vindos do mar, pelas  
ondas, pouco a pouco,  
entre intervalos de luzir de estrelas e galácticas anêmonas  
pós-pérolas a chegar, depositados incólumes nas praias com seus elos de brisas, a  
cantar-mar ,  
a cantar, espumamantes, voláteis, presentes, ´vibráteis .  
novas formas indicativas do mais  
ar mais inventivo de amar  
Trouxemos tudo de volta, imensamente, profundamente  
Trouxemos tudo o que devia ser reencontrado  
Trouxemos tudo em retorno, os objetos desconhecidos, reiluminados reencontrados  
recompreendidos  
Temos muito tempo para contar tudo o que vimos por lá no mais distante esticado lá  
E para redistribuir os presentes por toda ilha, em seu novamente atento nitente litoral  
adorado brilhante aderente  
Litoral que sempre esteve a esperar em sua total brancura o que viria inevitavelmente a  
chegar,  
Trazendo de volta tudo o que tinha sido roubado dos nossos mais velhos , dos nossos  
ancestrais e corais  
coisas de que nem você sabia em vagidos e descobertas de conchas nas praias e nem o  
mais  
velho avô de seu próprio pai e nenhum lácteo lamento de sua mais velha mãe  
Sim , fomos nós que chegamos de volta, na praia, com todos os instrumentos que  
haviam sido  
roubados tão profundamente que o céu quase foi rasgado que essa e todas ilhas eram  
caçadas  
Mas hoje ,ao amanhecer, começamos, nós, os mais belos, os que estamos  
completamente  
chegados de volta a armá-los, a recombinar seus traços elos indutivos de volta, a  
reminescê-los  
que minam, acesos, de volta ,sempre novamente a cada onda chegando  
e a redistribuir de volta a mais o fulgor, o fulgor, o pindorâmico fulgor

reestabelecendo completamente a arquitetura do céu , da terra e do mar com esse wu  
interminavelmente a chegar,  
esse envio em cadência atlântica de estranhos objetos úteis desconhecidos,  
trazidos do mais fundo espaço do esquecimento..

## UMA VISÃO

Na piscina da velha cidade  
do reino antes da descasca  
da Terra.  
No lago da água da vida  
que encontra-se soterrado  
em algum lugar do planeta.  
Era preciso alimentar-se  
desse silêncio anterior  
do jasmineiro onde dentro,  
em seus galhos, eu dormira.  
Ali, em suas margens antigas,  
árvores em intrincada miniatura  
remanejavam os papagaios  
das falações intrincadas  
das entrelaçadas estórias.  
Desciam as canoas os rios-ladeiras  
transportando os invisíveis  
habitantes do sol.  
O mar não se podia tocar.  
Numa distância próxima demais  
eu perguntava o que seria a Índia no futuro.

# Fabiano Calixto<sup>1</sup>

---

SINDICATO DOS SAPATEIROS

*Para Leandro e Paulo, os Rodrigues, grandes amigos*

na rua de paralelepípedos molhada,  
a carcaça de um velho fogão  
sob uma manta de limo  
cobre um pequeno embrulho  
que contém algo extraordinário:  
a memória, sua régua de ruínas

a placa roída  
do velho sindicato dos sapateiros  
ainda diz  
dos consertos dos calçados  
dos sapatos de domingo  
dos coturnos bico-de-aço  
da angústia  
dos operários das fábricas  
(que sabiam do metro, do corte,  
do duro metal, fúria medida  
a martelo, matemática e paquímetro)

a névoa já encarna seus fantasmas  
pela rua de cima – Rua Misericórdia,  
a rua do Cemitério da Saudade

*é necessário ter uma mente de inverno*  
para testar, no fim da tarde,  
o sopro e o assombro dessa saudade  
que enverga como o lírio penso  
ao lado da carcaça do fogão  
onde os poetas de subúrbio  
um dia cozinham  
para suas mulheres e filhos

---

<sup>1</sup> Nasceu em Garanhuns (PE), em 8 de junho de 1973. É poeta, editor e professor. Vive na cidade de São Paulo com sua companheira, a poeta Natália Agra, e com os gatos Bacon Frito e Panqueca. Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou os seguintes livros de poesia: *Algum* (edição do autor, 1998), *Fábrica* (Alpharrabio Edições, 2000), *Música possível* (CosacNaify/ 7Letras, 2006), *Sanguínea* (Editora 34, 2007), *A canção do vendedor de pipocas* (7Letras, 2013), *Equatorial* (Tinta-da-China, 2014) e *Nominata morfina* (Corsário-Satã, 2014). Dirige, com Natália Agra, a editora Corsário-Satã. E, também com Natália (+ Rodrigo Lobo Damasceno e Tiago Guilherme Pinheiro), edita a revista de poesia *Meteoro*. Sua educação sentimental foi ministrada pelos Beatles, por Raul Seixas, por Roberto Bolaño e pelos Ramones. Evita relação com pessoas de temperamento sórdido. Seu próximo livro de poemas, *Fliperama*, será lançado em 2020.

os poetas de subúrbio  
com seus mapas de sangue e susto  
liam no escuro  
pela cidade agônica  
tateavam o absurdo  
das coisas reais  
*pues lo vivieron de niños en sus casas,  
lo duro que es trabajar ocho horas diarias,  
o nueve o diez,  
que fueron las horas laborales  
de sus padres*

uma flauta longínqua, impossível,  
entretanto toca

um sol exausto  
atravessado pela garoa

o velho e cansado uniforme da firma  
pendurado no varal  
azul denso desbotado cheirando a diesel

um assombro pelo mundo  
onde podíamos, naqueles minúsculos *sempres*,  
sempre estar juntos  
nos mares, rentes à flauta longínqua,  
nos corais, como nos sonhos,  
onde os peixes também cantam ao amanhecer

\*\*\*

# Francisco César Manhães Monteiro<sup>1</sup>

---

Horas

Nasci ontem, pelas três e quarenta e cinco,  
terça-feira, morna, bem na gema carioca.  
Minha mãe morrerá hoje, pouco depois das seis.  
Meu pai, num primeiro de dezembro, segunda,  
no meio da tarde de um dia muito quente,  
pela mesma hora em que nascerei  
num setembro já distante.

(Meu irmão se foi na hora da sesta  
de um almoço inconcluso;  
será quinta, final de outubro.)

Cada um tem seu prazo, hora, minuto,  
sua fala ou silêncio final, sua deixa,  
antes que chamem os palhaços,  
para distrair as crianças e os fracos,  
enquanto nos tiram do palco  
e dão por findo o espetáculo.

---

<sup>1</sup> Nasceu em 1962 no Rio de Janeiro, onde reside. Obteve mestrado em Literatura Brasileira pela UERJ e Doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ, sempre com temas relacionados à tradução literária. Desde 1990, dedica-se sobretudo à tradução, seja como professor, palestrante ou tradutor literária. Tem traduções para o português publicadas do cubano Nicolás Guillén, do espanhol Miguel Hernández, dos colombianos Álvaro Mútis e Harold Alvarado Tenorio, entre outros, e a tradução ao espanhol do moçambicano Francisco Guita Júnior, em colaboração com Silvia Capón. Publicou um livro de poemas, *Punhal inútil*, e traduziu o romance *Afuera crece el mundo* da colombiana Adelaida Fernández Ochoa, prêmio Casa de las Américas de 2015. No momento, traduz a poesia e ficção do colombiano Manuel Zapata Olivella.

Poema inédito do livro *Mácula* (prelo, Editora Patuá), por *Mariana Basílio*

### O rito cuneiforme

II

Média tabulação



Uma golfada de ar esculpe o mar:  
terra e pedra se confundem em aço.



O sombrio labor da beleza suspende  
os braços na altura crescente da linha  
sísmica sedimentada no signo par.



Corpos procuram pelo ouro prometido.



Escavam a raiz dos dedos até que os  
sangues esculpam nas gotas do chão  
a comunicação de sua nua exploração.



Ao fundo de Serra Talhada, indígenas  
há três mil anos nos deixaram forte  
mensagem, hoje descoberta por Chico:

“Um santo. Um caixão. Uma faca”.

---

<sup>1</sup> (Bauru – São Paulo, 198). Prosadora, poeta, ensaísta e tradutora. Mestre em Educação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Autora dos livros de poesia *Nepente* (2015), *Sombras & Luzes* (2016), e *Tríptico Vital* (Patuá, 2018. Prêmio ProAC 2017, Finalista Residência Literária Sesc 2018, Finalista Prêmio Guarulhos 2019). Colabora em portais e revistas nacionais e internacionais, tendo traduzido nomes como May Swenson, Alejandra Pizarnik, Edna St. Vincent Millay, Sylvia Plath e William Carlos Williams. É também autora das plaquetes de poemas, *As Três Mal-Amadas* (Kizumba Edições, 2018), e *As Mãos que Ressoam o Absurdo* (edição artesanal, 2019). Com patrocínio do prêmio ProAC 2019, do Governo de São Paulo, publicará em 2020 seu quarto livro de poesia, *Mácula* (Patuá). Mantém o site [www.marianabasilio.com.br](http://www.marianabasilio.com.br).

Explica ao companheiro de caça,  
que ri, com a camisa encharcada.

“Pra mim é urso, casa, acho que é luz”.

\*\*

Dois corpos aram o fundo do trigo.

Índios Yurok, a tribo do rio abaixo,  
cozinham o arroz selvagem com o  
fogo escaldado da carne dos peixes.

No uso elementar das unhas fincadas,  
trabalham o corpo na história da parede.

Quando sumérios também teciam a lida,  
há cerca de 5.200 anos, antigas cunhas  
luziam sobrepostas de imagens idênticas.

“Sexo. Deus. Caça. Passagem.”

Ao longe, miravam no vulto do horizonte  
central, no oco sertão do Cariri: há dois  
corpos carpindo um mato amarelado.

“Facão. Foice. Lamento”.

\*\*\*

Algo fundamentalmente humano está  
em exposição no Museu Peabody da  
Universidade de Harvard: uma placa  
cerâmica de escrita cuneiforme contém

instruções rituais para bebês dormirem.

Encontrado em Nippur, ao sul de Bagdá, feito entre 2.500 anos e 2.300 anos atrás, o artefato revela muito sobre as práticas domésticas dos antigos babilônios.

Os bebês poderiam ser *calmos como a água*, conseguindo seu sono *como um filhote de gazela*, quando cochilavam *como um pastor acenando com a cabeça no meio do dia*, para serem bem desenvolvidos à espécie.

Em 1857, Jules Oppert publicou na *Expedição Científica à Mesopotâmia*, contribuição à decifração da escrita cuneiforme. Anos mais tarde, escreveu um bilhete de despedida à filha, morta aos nove anos, de meningite.

Em 1905, F. Thureau-Dangin publicou *Inscrições da Suméria e de Acad*, sobre a decifração de uma língua muito antiga, que tinha servido para notar o acádio: o sumério. Nunca conheceu o único tio, um jovem morto.

A escrita cuneiforme foi então adotada pelos acadianos, babilônicos, elamitas, hititas e assírios – adaptada para escrever em seus próprios idiomas: assim, todos choraram igualmente sobre as lápides.

O último documento registrado em escrita cuneiforme,

da sociedade da Mesopotâmia é um almanaque  
astronômico datado de 75 d.C., anotado com  
os movimentos dos astros, mês a mês – contou  
Jean Bottéro, em *O Nascimento da Escrita*.  
Perdeu o único filho no segundo dia de vida.

\*\*\*\*

Corpos ainda procuram pelo ouro prometido.  
Dois ombros aram o fundo do antigo trigo.  
No alto do monte sulano, há uma nova placa,  
hoje sobressaída por cima de um *outdoor*:

“O destino da humanidade é vazio”.

Nuno Rau<sup>1</sup>

---

**veja bem, Marlowe**

no encaço deste tempo como quem  
campana um *serial killer* vejo alguém

dentro do espelho me dizendo '*claro,*  
*Enigma*' enquanto vazam pelos cabos

do servidor central mais de mil vozes  
urrando '*heil Höllenmeister*' qual foles

da forja deste século que busco  
na tela do cardápio *junkie food*

por onde orbitam tânatos e um hermes  
cego mudo e louco portando breves

ensaios cifrados poemas frag  
mentos parques do agora que não traz

pistas do paradeiro de um sentido  
que como flor brotasse deste lixo

---

<sup>1</sup> Poeta, arquiteto, professor de história da arte, tem poemas em diversas revistas literárias, e nas antologias *Desvio para o vermelho*, do Centro Cultural São Paulo, *Escriptonita*, que coorganizou, e *29 de Abril: o verso da violência*. Publicou o livro *Mecânica Aplicada*, poemas, finalista do 60º Prêmio Jabuti e do 3º Prêmio Rio de Literatura. Ministra oficinas de poesia no Instituto Estação das Letras e é coeditor da revista [mallarmargens.com](http://mallarmargens.com).

**eu, hein?**

em torno do umbigo o eu se acerca  
ou lança âncoras ao desamparo  
de si mesmo, fugir de si é raro  
ainda quando, áspero e fero, aperta  
a própria garganta como quem cerca  
de um carinho cruel e um tanto amaro  
a quem mais ama ou deveria amar, o  
poeta firma o pé, posa de esteta  
cambaleante e cego, anacoreta  
que segue as Musas com seus cães sem faro  
e nada acerta além do pouco claro  
e baço espelho com que arquiteta  
mandar o eu pra casa do caralho  
– mas não consegue mais que um ato falho.

**temporada**

meu destino quer samplear rimbaud  
madagascar-me a carne até o fim  
não sei o que esperar da vida e assim  
eu nada espero esperando bardot  
o corvo que me coube é um urubu  
que voa baixo aqui no meu parnaso  
cambaio azul de fome e de olho raso  
seu *nevermore* não faz sentido algum  
destarte eis que um destino solapado  
por solecismos existenciais  
não se compraz em me ver detonado  
e sem saber o que por que quem quais  
vou sampleando este papo mandraque  
prestante a poetas como eu – de araque.

**a noite [mais escura] em Cochabamba**

a noite mais escura de Cochabamba  
cai sobre os nomes dos nove *cocaleros*  
mortos pela repressão do EstadoCão

a noite mais escura de Cochabamba  
foi desenhada muito antes dentro  
dos porões de la paz e em miami  
washington nova york

para bailar

*la bamba se necesita* um traidor  
da pátria ou dois mais alguns milicianos  
portando bombas de gás e armas letais  
escudos coturnos máscaras metais  
perfurantes encurralando os *cocaleros*  
nas pontes em que a democracia  
é dinamitada junto com os pilares  
dos direitos de *quíchuas aimarás*  
*araonas ayoreos chiquitanos*  
tantos corpos pelas décadas errando  
até agora este século sem luzes

no fundo escuro do mundo espreitam *snipers*  
mirando o centro intenso do coração  
dos nossos sonhos estranhos de uma américa  
livre da capitalização de tudo  
na noite mais escura de Cochabamba  
a menina quíchua chora sobre um corpo  
já gelado sobre o pavimento duro  
do real e diz ‘*acorda, acorda,*  
*papito, me diz que você está dormindo*’

# Sergio Cohn<sup>1</sup>

---

## DÁDIVA

um dia  
meu pai comentou  
que entenderia  
se eu não quisesse  
colocar um filho  
neste mundo

eu respondi  
que se pensasse assim  
de que este mundo  
não merece outra vida  
talvez começasse  
seriamente  
a considerar  
o suicídio

ficamos em silêncio  
e nunca mais tocamos  
no assunto

coloquei um filho no mundo  
e meu pai o ama  
e certamente é grato  
a isso

meu pai  
sempre teve  
esse olhar  
sobre a vida

---

<sup>1</sup> Nasceu em São Paulo em 1974 e mora desde 2000 no Rio de Janeiro. É editor da Azougue (Brasil) e Oca (Portugal), e coeditor da revista de poesia ibero-americana *Palavras Andantes*. Como poeta, editou sete livros, entre eles *Lábio dos Afogados* (1999), *Horizonte de Eventos* (2002), *O Sonhador Insone* (2006), *Um Contraprograma* (2016) e *Incorporar o Invento* (2019).

e a dureza do mundo

talvez seja uma marca  
de todos os sobreviventes  
e exilados  
do holocausto

se diverte  
dizendo que a saúde  
é um estado transitório  
que não renuncia  
nada de bom

a vida também  
nunca é triunfal

por mais livre  
potente  
singular  
que seja

e talvez por isso  
exatamente  
a sua beleza

mas ele segue  
sempre seguiu  
lutando contra  
esse olhar

se encantando  
com o azul de um céu  
outonal

com a singularidade  
de uma nuvem

tomado por uma ideia

ou por uma dúvida

meu pai  
sempre contou  
a lembrança  
da vez que criança  
pegou um trem  
com sua família

estava sentado com seu irmão  
e da poltrona da frente  
uma mão forte e rude  
passava cachos  
de uvas  
para eles

nenhuma voz  
só os cachos  
sendo entregues  
em silêncio

aquela mão sem rosto  
os presenteando  
de delícias

um alento  
saber que  
sem motivo  
ou explicação  
é possível  
algum sentido

o que nos faz  
adiar a morte

# Sobre as autoras e autores

---

## **André Monteiro**

Doutor e pós-doutor em Estudos da Literatura pela PUC-Rio, professor de literatura da Universidade Federal de Juiz de Fora. Tem experiência de ensino e pesquisa em teoria e crítica literárias e áreas afins, atuando principalmente nos seguintes temas: modernismo antropofágico, poesia contemporânea, arte e vida no mundo contemporâneo, escrita e produção de subjetividade. Publicou os livros *Romance de Asilo* (2019), *Uma Prosa de Sócrates* (2016), *Inacreditáveis: assovios antropopáicos* (2016), *Universidágua: pedagogia de sonho líquido* (2016), *LIUBLIBLABLÁ: mastigações de um camelo* (2015), *Cheguei atrasado no campeonato de suicídio* (2014).

## **Aparecido Donizete Rossi**

Graduado em Letras (Português/Inglês), mestre e doutor em Estudos Literários pela UNESP - Araraquara/SP. Atua no curso de Letras da UNESP - Araraquara, no qual é professor de Literatura Inglesa; no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da mesma instituição, no qual é professor permanente; e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da UFSCar - São Carlos/SP, no qual é professor colaborador.

## **Carolina Montebelo Barcelos**

É pesquisadora e professora de teatro. Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio. Autora dos capítulos “Todos os sonhos da carne e da alma: o Rio de Janeiro em Nelson Rodrigues”, em *Rio Circular: a cidade em pauta* (2016), e “Insetos: uma metáfora dos 30 anos da Cia. dos Atores”, em *Estudos de encenação e atuação* (v. 3, 2019).

## **David Lopes da Silva**

Bacharel em Filosofia (UNICAMP), Mestre e Doutor em Teoria Literária (UFSC). Professor Adjunto da UFAL – Campus de Arapiraca. david.ufal@palmeira.ufal.br.

**Everardo Borges Cantarino**

Doutor em Letras pelo PPG em Ciência da Literatura da UFRJ (2019). Pesquisou no doutorado, como bolsista do CNPq, a obra de Modesto Carone sob orientação do Prof. Doutor André Luiz de Lima Bueno. É professor do Colégio Pedro II.

**Giuliana Teixeira de Almeida**

É mestra e doutora pelo programa de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; é bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O presente artigo é resultado da pesquisa “A Rússia na Encruzilhada Autobiográfica: Passado e Pensamentos de Aleksandr Herzen” financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

**Gustavo Silveira Ribeiro**

Professor de Literatura Brasileira da UFMG.

**João Roberto Maia da Cruz**

Mestre e doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor e pesquisador da Fiocruz e professor colaborador na pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

**Luiz Eduardo Rodrigues Amaro**

É escritor e professor adjunto da UFRR. Atua na área de Língua Latina, Filologia e Literatura Portuguesa. Especialista em História da Ópera pela Universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP, campus de Assis), Doutor pela mesma universidade e Pós-Doutor pela Universidade Federal de Roraima. Camonista, mitólogo, latinista e crítico literário, estuda a construção do ethos por meio da Literatura, sob a égide da teoria bakhtiniana, junguiana e sociológica.

**Marcelo Marinho**

Licenciado, Mestre e Doutor em Literatura Comparada pela Sorbonne Nouvelle (França). Lecionou como Professor Visitante na Universidade Eötvös Loránd de Budapeste (Hungria) e na Universidade do Quebec em Montreal (Canadá). Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Tradutor e biógrafo.

### **Miriane da Costa Peregrino**

É doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, é pesquisadora assistente da Universidade de Mannheim, Alemanha. Dedicar-se aos estudos de literaturas em língua portuguesa, formação de campos literários contemporâneos e suas relações com os fenômenos da globalização cultural e pós-colonialismo.

### **Sandra Elizabeth Silva de Barros**

Doutoranda em Letras (UFJF). Mestra em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora/PUC Minas (2013). Especialista em Alfabetização e Letramento pela Universidade Federal de São João Del-Rei (2011). Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2001). Professora Regente na Prefeitura de Juiz de Fora. Tutora do curso de Especialização em Ensino de Sociologia no Ensino Médio (UFSJ).

### **Sergio Ricardo Perassoli Junior**

Graduado em Psicologia pela Universidade Paulista (2013), mestre em Estudos Literários pela UNESP - Faculdade de Ciências e Letras/Campus de Araraquara (2017), doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (2018).

### **Suellen Rubira**

Doutora em Letras – História da Literatura (2018), com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa (2015-2016), Mestre em Letras – História da Literatura (2014), ambos pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Graduada em Letras Português – Inglês e respectivas literaturas (2011), atuando como bolsista CNPq (2009-2012), pela mesma universidade. Durante os períodos de graduação e pós-graduação, atuou, predominantemente, voltando-se às teorias do Imaginário e suas tendências contemporâneas e à obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Atualmente, dedica-se ao estudo da filosofia do Imaginário relacionada à poesia de expressão feminina, especialmente as obras de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen.

**Valdemar Valente Junior**

Doutor em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ. Pós-Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estácio de Sá.

## Sobre as e os poetas

---

### **Adriane Garcia**

Adriane Garcia, poeta (BH/MG). Publicou *Fábulas para adulto perder o sono* (Prêmio Paraná de Literatura 2013, ed. Biblioteca do Paraná), *O nome do mundo* (ed. Armazém da Cultura, 2014), *Só, com peixes* (ed. Confraria do Vento, 2015), *Enlouquecer é ganhar mil pássaros* (e-book pela Vida Secreta, no Issuu, 2015), *Garrafas ao mar* (ed. Penalux, 2018) e *Arraial do Curral del Rei: a desmemória dos bois* (Conceito Editorial, 2019).

### **Bruna Mitrano**

(1985) nasceu e vive na periferia do Rio de Janeiro. Filha de camelô e neta de lavadeira, é mestre em Literatura pela UERJ, professora, escritora, desenhista e articuladora cultural. Publicou contos, poemas e desenhos em diversos jornais, revistas e antologias no Brasil e no exterior. É autora do livro *Não* (Ed. Patuá, 2016).

### **Carlos Emílio Corrêa Lima**

Escritor, poeta, ensaísta, jornalista cultural, professor e editor. Nasceu em Fortaleza, Ceará, Brasil. Editou as revistas *O Saco*, *Cadernos Rioarte*, *Nação Cariri*, *Siriará*, *Letras & Artes* e *Arraia Pajéurbe*. Publicou os romances *A Cachoeira das Eras*, 1979, *Além Jericoacoara*, 1982, *Pedaços da História Mais Longe*, 1997, *Maria do Monte*, *O romance inédito de Jorge Amado*, 2008. Os livros de contos *Ofos*, 1984 e *O romance que explodiu* 2006 e o livro ensaístico *Virgílio Varzea: os olhos de paisagem do cineasta do Parnaso* 2002. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tem ainda inéditos os livros *Culinária Venusiana* (poesia), *Delta do rio suspenso* (ensaio), *A outra forma da Ilha* (contos fantásticos), *Teatro submerso* (dramaturgia para o fundo do mar), *Solário* (contos infantis). Cofundou o CEP 20.000 em 1990 (RJ) e o projeto *Rodas de Poesia e Percussão* em 1999 (CE). Tem contos de sua autoria na antologia do conto fantástico brasileiro, organizada por Bráulio Tavares, *Páginas de Sombra* (2003) e na coletânea *Os Melhores Contos Brasileiros de Ficção Científica* (a sair), organizada por Roberto de Sousa Causo e também na primeira antologia de contistas brasileiros publicada na Itália, *Il Brasile per le Strade* (2009), organizada por Silvia Marianecchi. No ano de 2108 foi lançado em Portugal seu romance *Maria do Monte, o Romance inédito de Jorge Amado*. Um

longa-metragem de ficção, *O Barco*, direção de Patrus Cariry, filme baseado em um conto seu homônimo, do livro de contos *Ofos*, também foi lançado em 2018.

### **Fabiano Calixto**

Nasceu em Garanhuns (PE), em 8 de junho de 1973. É poeta, editor e professor. Vive na cidade de São Paulo com sua companheira, a poeta Natália Agra, e com os gatos Bacon Frito e Panqueca. Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou os seguintes livros de poesia: *Algum* (edição do autor, 1998), *Fábrica* (Alpharrabio Edições, 2000), *Música possível* (CosacNaify/ 7Letras, 2006), *Sanguínea* (Editora 34, 2007), *A canção do vendedor de pipocas* (7Letras, 2013), *Equatorial* (Tinta-da-China, 2014) e *Nominata morfina* (Corsário-Satã, 2014). Dirige, com Natália Agra, a editora Corsário-Satã. E, também com Natália (+ Rodrigo Lobo Damasceno e Tiago Guilherme Pinheiro), edita a revista de poesia *Meteoro*. Sua educação sentimental foi ministrada pelos Beatles, por Raul Seixas, por Roberto Bolaño e pelos Ramones. Evita relação com pessoas de temperamento sórdido. Seu próximo livro de poemas, *Fliperama*, será lançado em 2020.

### **Francisco César Manhães Monteiro**

Nasceu em 1962 no Rio de Janeiro, onde reside. Obteve mestrado em Literatura Brasileira pela UERJ e Doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ, sempre com temas relacionados à tradução literária. Desde 1990, dedica-se sobretudo à tradução, seja como professor, palestrante ou tradutor literária. Tem traduções para o português publicadas do cubano Nicolás Guillén, do espanhol Miguel Hernández, dos colombianos Álvaro Múti e Harold Alvarado Tenorio, entre outros, e a tradução ao espanhol do moçambicano Francisco Guita Júnior, em colaboração com Silvia Capón. Publicou um livro de poemas, *Punhal inútil*, e traduziu o romance *Afuera crece el mundo* da colombiana Adelaida Fernández Ochoa, prêmio Casa de las Américas de 2015. No momento, traduz a poesia e ficção do colombiano Manuel Zapata Olivella.

### **Mariana Basílio**

(Bauru – São Paulo, 198). Prosadora, poeta, ensaísta e tradutora. Mestre em Educação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Autora dos livros de poesia *Nepente* (2015), *Sombras & Luzes* (2016), e *Tríptico Vital* (Patuá, 2018). Prêmio ProAC 2017, Finalista Residência Literária Sesc 2018, Finalista Prêmio Guarulhos

2019). Colabora em portais e revistas nacionais e internacionais, tendo traduzido nomes como May Swenson, Alejandra Pizarnik, Edna St. Vincent Millay, Sylvia Plath e William Carlos Williams. É também autora das plaquetes de poemas, *As Três Mal-Amadas* (Kizumba Edições, 2018), e *As Mãos que Ressoam o Absurdo* (edição artesanal, 2019). Com patrocínio do prêmio ProAC 2019, do Governo de São Paulo, publicará em 2020 seu quarto livro de poesia, *Mácula* (Patuá). Mantém o site [www.marianabasilio.com.br](http://www.marianabasilio.com.br).

### **Nuno Rau**

Poeta, arquiteto, professor de história da arte, tem poemas em diversas revistas literárias, e nas antologias *Desvio para o vermelho*, do Centro Cultural São Paulo, *Escriptonita*, que coorganizou, e *29 de Abril: o verso da violência*. Publicou o livro *Mecânica Aplicada*, poemas, finalista do 60º Prêmio Jabuti e do 3º Prêmio Rio de Literatura. Ministra oficinas de poesia no Instituto Estação das Letras e é coeditor da revista [mallarmargens.com](http://mallarmargens.com).

### **Sérgio Cohn**

Nasceu em São Paulo em 1974 e mora desde 2000 no Rio de Janeiro. É editor da *Azougue* (Brasil) e *Oca* (Portugal), e coeditor da revista de poesia ibero-americana *Palavras Andantes*. Como poeta, editou sete livros, entre eles *Lábio dos Afogados* (1999), *Horizonte de Eventos* (2002), *O Sonhador Insonne* (2006), *Um Contraprograma* (2016) e *Incorporar o Invento* (2019).

## Nesta edição

---

### Artigos

**André Monteiro**  
**Aparecido Donizete Rossi**  
**Carolina Montebelo Barcelos**  
**David Lopes da Silva**  
**Everardo Borges Cantarino**  
**Giuliana Teixeira de Almeida**  
**Gustavo Silveira Ribeiro**  
**João Roberto Maia da Cruz**  
**Luiz Eduardo Rodrigues Amaro**  
**Marcelo Marinho**  
**Miriane da Costa Peregrino**  
**Sandra Elizabeth Silva de Barros**  
**Sergio Ricardo Perassoli Junior**  
**Suellen Rubira**  
**Valdemar Valente Junior**

### 3ªm Cultural

#### **Margem poética**

**Adriane Garcia**  
**Bruna Mitrano**  
**Carlos Emílio Corrêa Lima**  
**Fabiano Calixto**  
**Francisco César Manhães Monteiro**  
**Mariana Basílio**  
**Nuno Rau**  
**Sérgio Cohn**