



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

N.65 V.34 - 2021

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE





EDITORS/EDITORES

Nelson H. Vieira, Brown University
Luiz Fernando Valente, Brown University
Maria da Glória Bordini, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Fernanda Verissimo, Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

EDITORIAL BOARD/CONSELHO EDITORIAL

USA

Earl Fitz (Vanderbilt University)
Marguerite Itamar Harrison (Smith College)
Maria José Somerlate Barbosa (The University of Iowa)
Paul Dixon (Purdue University)
Pedro Meira Monteiro (Princeton University)
Renata Wasserman (Wayne State University)
Susan Canty Quinlan (Georgia University)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Federal Fluminense)
Karl Erik Schøllhammer (Pontifícia Universidade Católica São Paulo)
Maria Ester Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais)
Marisa Lajolo (Universidade Mackenzie)
Marta de Senna (Fundação Casa de Rui Barbosa)
Regina Dalcastagné (Universidade de Brasília)
Simone Pereira Schmidt (Universidade Federal de Santa Catarina)

ENSAIO/ESSAY

Unholy emotions: Judaic spirituality and homosexual identity in Brazil.....1
Nelson H. Vieira

O diálogo ficcional entre Adriana Lisboa e Manuel Bandeira19
Maria Aparecida Ribeiro

Moderna e mineira: a Belo Horizonte de Carlos Drummond de Andrade nos anos 1920....41
Benjamin Burt, Renato Kleibson da Silva

Entre transfigurações e assimetrias: a questão da memória em *Machado*, de Silviano Santiago.....62
Wagner Trindade

Presciliana Duarte de Almeida e a revista *A mensageira*: o papel da mulher na imprensa..78
Cecil Jeanine Albert Zinani

A poesia satírica da revista *Reação*: literatura, história e polêmica.....95
Marcus De Martini, Janaína Kanitz

Crítica literária e resistência ao autoritarismo brasileiro.....117
Cristiano Augusto da Silva

“Cidade alheia”: os percursos pela região portuária em *Quincas Borba*, de Machado de Assis, e *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida134
Denise Estácio

Duas resenhas do amor e uma declaração de fracasso.....151
Benhur Bortolotto

LITERATURA/LITERATURE

The attack162
Rex P. Nielson

RESENHA/REVIEW

- Marcelo Freddi Lotufo.** *Cada um a seu modo.* São Paulo: Edições Jabuticaba, 2020. 148 p.
.....175
Vilma Arêas
- Itamar Vieira Junior.** *Torto arado.* São Paulo: Todavia, 2019. 264p.179
Bruno Brizotto
- Antonio Luciano de Andrade Tosta.** *Confluence Narratives: Ethnicity, History, and Nation-Making in the Americas.* Lewisburg: Bucknell University Press, 2016. 301p.189
Andressa Macena Maia
- Arnaldo Antunes.** *Algo Antigo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 156 p.192
Suzana Pagot
- José Pereira Rego.** *História e descrição da febre amarela epidêmica que grassou no Rio de Janeiro em 1850.* Posfácio de Sidney Chalhoub. São Paulo: Chão Editora, 2020. 352 p. ...197
Ícaro Carvalho
-

UNHOLYEMOTIONS: JUDAIC SPIRITUALITY AND HOMOSEXUAL IDENTITY IN BRAZIL

Nelson H. Vieira

Brown University

Resumo: Uma das questões religiosas mais controversas, levantadas pelos construtores internacionais da modernidade judaica, se manifesta na tensão entre proibições tradicionais e liberdades modernas, exemplificada neste estudo com foco na condenação persistente da homossexualidade aludida no Levítico 18:22 da Torah. Examinando os desafios da modernidade ao Judaísmo tradicional, este ensaio retrata como o Judaísmo foi historicamente forçado na sua diáspora a remodelar-se em meio a novos espaços, ideologias e culturas, especificamente no Brasil. Apresentando uma aguda análise de *Uma leve simetria*, de Rafael Bán Jacobsen, mostra que, quando se justapõe a identidade homosexual à ortodoxia judaica, não parece haver solução, especialmente quando as forças opostas e intensas da homossexualidade e da espiritualidade colidem, resultando em emoções consideradas sacrílegas.

Palavras-chave: Judaísmo; Espiritualidade; Homossexualidade; Identidade; Rafael Bán Jacobsen; *Uma leve simetria*.

Abstract: One of the most controversial religious questions raised by international builders of Jewish modernity is manifested in the tension between traditional prohibitions and modern liberties, exemplified in this study with focus upon the persistent condemnation of homosexuality as alluded to in the Torah's chapter, Leviticus 18:22. Surveying modernity's challenges to traditional Judaism, this essay depicts how historically Judaism was forced in its diaspora to refashion itself

within new spaces, ideologies and cultures, specifically in Brazil. Presenting an acute analysis of Rafael Bán Jacobsen's *Uma leve simetria*, Vieira shows that when juxtaposing homosexual identity with Jewish orthodoxy, there appears to be no resolution, especially when the opposing and intense forces of homosexuality and spirituality collide, resulting in emotions considered to be unholy.

Keywords: Judaism; Spirituality; Homosexuality; Identity; Rafael Bán Jacobsen; *Uma leve simetria*.

"You shall not lie with a man as with a woman: that is an abomination."
Leviticus 18:22; *Bible*

"Without the sacred, there can be no secularity. Just as without the Sabbath, the days of labor are pointless."
Haim Nahman Bialik. *Revelment and Concealment: Five Essays* (1915-1934]

"Proud men blacken my name with
lies, //yet I follow thy precepts with all my heart;"
Psalm 119, 69; *The New English Bible, Oxford Study Edition*, 1976: 657

The religiosity emanating from the above epigraphs serves as a reminder of the sanctity of G-d's Law, especially in the longest prayer, Psalm 119, replete with effusions of sorrow and joy but also suffused with profound religious sentiment. On the other hand, these quotations in addition contain challenging or unacceptable contradictions for a majority of contemporary secular as well as devout Jews, tensions influenced by socio-religious changes engendered by the ages of enlightenment and modernity. Moreover, for deeply spiritual and orthodox Jews, these contradictions provoke endless soul-searching buffered by powerful forces of ritual and spirituality, therein providing some emotional sustenance. However, as possible solutions or answers they remain almost as inscrutable and unfathomable as G-d. Nevertheless, for devout Jews, the persistent quests for answers do not wane in view of the social, psychological and identity roadblocks testing their faith and sense of self. Within the context of these conundrums, particularly when juxtaposing homosexual identity with Jewish orthodoxy, there appears to be no resolution, especially when the opposing and intense forces of homosexuality and spirituality collide, resulting in emotions considered to be unholy.

To contextualize the expression of Judaic spirituality and homosexual identity in modern Brazilian literature, one has to appreciate the emergence of Jewish contemporary heterosexual fiction that is on the rise in Brazil owing to a generation of prolific young authors whose publications have achieved increasing notoriety as well as national, and in some cases, international awards. Nonetheless, the recent generation of contemporary writers emerges notably after their twentieth-century iconic predecessors--Samuel Rawet, Moacyr Scliar, and Clarice Lispector, particularly if one acknowledges the latter's prose and its Judaic trace. Furthermore, emerging Jewish voices appearing in the international magazine GRANTA,¹ be they referentially Jewish or not, represent an ever-growing presence in Brazil's publishing market, with this reality being particularly impressive in view of Brazil's Jewish, primarily Ashkenazi, population numbering around 100,000 individuals. Consequently, it is safe to state that today's Jewish literature from Brazil is mapping a Jewish artistic space never before registered in the history of modern Brazilian literature. More so, if one recalls Brazil's colonial past of labeling Jews as New Christians, reflecting their enforced simulation as Christians and their covert dissimulation as Crypto-Jews due to censored and oppressive colonial conditions. The increasing number of contemporary heterosexual Jewish voices also instigates the old debate between tradition and modernity, the latter representing the intense and universal crisis or dilemma of Jews having to grapple with social, cultural, racial, and religious questions that intersect with and challenge Jewish codes, laws and rituals customarily believed to be inviolable.

One of the most controversial religious questions raised by international builders of Jewish modernity is specifically manifested in the tension between traditional prohibitions and modern liberties, one example featured in this study with the focus upon the persistent condemnation of homosexuality as alluded to in the Torah's chapter, Leviticus 18:22, interpreted as to' evah, an abomination, unholy. In his book *Wrestling*

¹ In the magazine GRANTA #9 is dedicated to Brazilian writers under 40, entitled *Os melhores jovens escritores brasileiros* [The Best Young Brazilian Writers], approximately one third of this heterogeneous Brazilian pool contains writers of Jewish heritage.

with God and Men: Homosexuality in the Jewish Tradition (2004), Rabbi Steven Greenberg states at the outset:

Since Orthodox Jews believe that the Torah is the word of God, the Levitical prohibition against sex between men has the full weight of divine authority. On the basis of ancient rabbinic teaching, same-sex male relations were not only prohibited but deemed particularly abhorrent and dangerous. The security of the family, the community, and even the cosmos might be threatened if men had sex with men. (...) While contemporary Orthodox rabbis differ in their stridency, most have judged recent openness toward gay and lesbian people as a sign of social decline and decadence. They insist that while the world may change, the law does not. (3)

As a slightly different response to this problem, in 2013 the Israeli Orthodox gay Jewish Rabbi Ron Yosef¹ referred to this prohibition as one of the starting points for gay Jews to re-examine their commitment to the Talmud and the Torah. In Hebrew, these tensions between tradition and modernity are commonly framed by *Halachah* (Jewish Law) and *Haggadah* (Biblical stories retold, folklore). According to the poet and philosopher Haim Nahman Bialik, *Halachah* and *Haggadah* are “two things which are really one, two sides of a single shield” (Bialik, *Revelment and Concealment* 46). Albeit a reminder of the “two-sides-of-the-same-coin” expression, Bialik’s developed exposition is nonetheless addressed to modern man who, given the focus here on sexuality, could apply this paradoxical viewpoint to ancient codes of sexuality primarily characterized as rigid and to Jewish modernity possibly interpreted as flexible. Consequently, a gay modern Jewish man would inevitably pose the question--how can commitment to halachic norms co-exist with the prohibition of same-sex relations? In his essay addressing the inherent contradiction between law and culture, Bialik states:

Halachah wears a frown, Aggadah a smile. The one is pedantic, severe, unbending--all justice; the other is accommodating, lenient, pliable--all mercy. The one commands and knows no halfway house; her yea is yea, and her nay is nay. The other advises, and takes account of human limitations; she admits something between yea and nay (45).

In this vein, alluding to Bialik’s words within the context of modern Jewish queers, the solution has to lie somewhere between “yea and nay,” a frustrating answer that frequently settles for compassion but inevitably results in ambiguity and silence.

In an article by Nissan Strauchler, Rabbi Yosef, Director of the now-dismantled Hod independent Israel-based organization run by and intended for Orthodox Jewish homosexuals, was quoted regarding a document of rabbinical agreement of principles

about the social-halachic approach to the intensely religious Haredi homosexual population. With this document, gay Jews aspire to create a broad consensus among a group of rabbis “towards acceptance of the other and stopping hatred and homophobia” (Strauchler 1). Here, Rabbi Yosef also states “It is clear to me that lying with another man is forbidden, and our starting point is commitment to halacha and Torah. The goal is not to seek permission. But you need to give us a shoulder and support” (Strauchler 1).

Ostensibly, Rabbi Ron Yosef² and his discussion about the acceptance of homosexuality by the Rabbinat continues and affirms: “I presume they don’t like the phenomenon, but are trying despite this to deal practically with the difficult questions of homosexuals in the face of *halacha*” (Strauchler 1). In this vein, a critical look at modern versions of social variables like ethnicity, family, class, gender, culture, institution, ritual, and power can reveal the intersectional forces or axes preying upon daily circumstances, predicaments, and practices. For example, ideological conflicts and their subsequent affects between tradition and modernity, between hegemony and subalternity, and between straight vis-à-vis gay become insidiously complicated via the crossing influences of the above social variables especially upon staid binary-gender behavior, paradigms or positions, commonly advocated by a traditional patriarchal society such as Brazil’s. As an insightful lens, the reference to “intersectional” can in part serve here as one of the illustrative pathways toward a critical reading of social inequalities and injustices also played out in gender-queer as well as in straight fiction written by contemporary Jewish authors from Brazil. In other words, sexuality alone does not shape an individual’s identity because other social experiences and forces constantly enter into the equation. Moreover, power relations can intersect with the manifestations of sexuality, racism, class,

² <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3849500,00.html>. In this article by Nissan Strauchler, Rabbi Yosef, Director of Hod, is quoted regarding a document of rabbinical agreement of principles about the social-halachic approach to the religious-haredi homosexual population. With this document, gay Jews aspire to create a broad consensus among a group of rabbis “towards acceptance of the other and stopping hatred and homophobia.” In this article Yosef also states “It is clear to me that lying with another man is forbidden, and our starting point is commitment to halacha and Torah. The goal is not to seek permission. But you need to give us a shoulder and support.”

and ethnicity, resulting in inequality and injustice. In a predominantly hetero-normative Christian patriarchal society like Brazil's, one may beg the question--to what degree are alternative sexualities being intersected simultaneously by religion, family, ethnicity, and class?

The founder of Brazil's openly gay and lesbian Jewish group, known as Jewish Gay Brazilians (JGBR), Ari Teperman, speaking about the paucity of public discourse on Brazil's gay Jews, stated in 2005: "We are not currently engaged in the fight for civil rights, but rather for Jewish identity" (Around the Jewish World in Brazil, Gay and Lesbian Jews Struggle for Jewish Acceptance (02) at <http://www.jta.org/2005/08/02/archive/around-the-jewish-world-in-brazil-gay-and-lesbian=jews-struggle-for-jewish-acceptance>>).

In the same article, Teperman stresses that JGBR is not a religious group: "We don't intend to preach Judaism for gay Jews. Our goal is to promote social inclusion in the Jewish community" (Around... 03). A milestone for gay Jews in Brazil, emerged during the Conference of the Jewish Communities of the Americas, held in May 2004 which became their first open and "off-line" venue of social exposure. This event created opportunities for more space and dialogue within the Jewish Communities of Brazil. Nevertheless, Teperman's article underscores that Jewish culture places paramount value upon the traditional hetero-affective family. Consequently, homosexuality may surface as a powerful taboo within the Brazilian-Jewish family. The same article quotes a homosexual Jewish architect from Rio de Janeiro who explains the difficulty of being gay and Jewish: "A Jewish parent is still not able to picture his son or daughter making up a traditional family without getting married. For religious families, (...) it's even worse, since certain biblical passages are seen as prohibiting homosexuality" (Around... 02). In the midst of taboo restrictions and disparaging rubrics that preclude the manifestation of any form of sexual difference beyond heterosexuality, it is undeniable that staid categories of "normative" sexual identity within Brazil's Jewish communities still foster for the most part a form of strict male/female gender-binary paradigm.

This brief overview of modernity's challenges to traditional Judaism, especially its imposition of the universal values of the Enlightenment and the political ramifications of

decolonization with the eventual emergence of nation-states and their internal and external migrations, shows how historically Judaism was forced to refashion itself within new spaces, ideologies and cultures such as in the kaleidoscopically-cultural nations of Latin America.³ If one follows this line of thinking, then how does this pathway manifest itself more specifically among Latin American Jewry regarding modernity and sexual identity? A possible response to this question may indirectly lie in the book by Amos Oz and Fania Oz-Salzberger, *Jews and Words* (2012) which captures the spirit of today's secular proclivities within modern Jewish society when the authors critique an unquestioned tranquility stemming from an unconscious belief in salvation solely through G-d which according to them risks the invaluable freedom of consciously knowing one exists: "Self-conscious seculars seek not tranquility but intellectual restlessness, and love questions better than answers. To secular Jews like ourselves, the Hebrew Bible is a magnificent human creation. Solely human. We love it and we question it" (4). In this sense, they remind the modern reader that secularism does not signify the separation of the Bible from Judaism or Jewish culture. And so the tenets and values echoing from the Bible along with Jewish cultural patterns explain why Oz and Oz-Salzberger undeniably declare that "Ours is not a bloodline but a textline" (1). This "textline" (reading, education and interpretation) represents the cultural mainstay or linguistic tapestry of Jewish modernity since it crosses all dimensions of Judaism, secular and non-secular, as experienced throughout the modern Jewish Diaspora which of course includes Latin America.

The dilemma of existing ethically as both Jewish and gay arises in several contemporary Brazilian novels, however, the interest here lies with the notable uniqueness of one Brazilian-Jewish gay novel by Rafael Bán Jacobsen. Jacobsen is a physicist, professor, pianist, and writer who conducts research on cosmology and nuclear physics at the Federal

³ Rabbi David Ellenson interviewed by Manfred Gerstenfeld, "How Modernity Changed Judaism" in Changing Jewish Communities, *The Jerusalem Center for Public Affairs*, n. 36, provides an insightful view on Jewish Modernity from an enlightened modern rabbi.

University of Rio Grande do Sul. He has also published short stories and two other novels, *Tempo & Costumes* (1998) and *Solenar* (2005).

Jacobsen's religious and gay novel, *Uma leve simetria* (2009) [A Delicate Symmetry] vividly recreates the fraught scenario of tradition vs. modernity by juxtaposing the expressions of strong sexual desire alongside fervent religious orthodoxy without promoting dogmatic social precepts or didactic religious preaching. Instead, the first-person narration balances equitably the core of each belief system or practice (religious and sexual), thereby enabling the reader to experience the complexity and intensity of the human condition. The tension, dramatized in Jacobsen's courageous novel, focuses upon an unconsummated homosexual love story between two Jewish adolescents within an Orthodox community. The narrative is earnestly voiced by the gay Orthodox Daniel, a very mature and orphaned young teen, who is devoted to Adonai, to ritual, to his Judaic community/neighborhood, and especially to its synagogue. However, Daniel desperately finds himself inextricably in love with one of his handsome classmates, the seemingly "straight" but clueless Pedro. This love story takes place in the capital city of Porto Alegre of the southern state of Rio Grande do Sul, home to the third largest Jewish community in Brazil as well as to its overt masculine heritage based upon a folklore of gaúcho cattle-raising and agricultural culture. *Uma leve simetria* dramatizes this gay love story, actually two, one set in contemporary Brazil and the other taking place during biblical times, ergo the suggestion of similarity evident in the novel's title--"A delicate symmetry." The contemporary story is narrated from the point of view of the sensitive and devout Daniel, while the biblical, a version of the love between the iconic biblical David and Jonathan, is told in free verse by an omniscient voice, appearing in italics as if to evoke ancient script.

The modern love story told by Daniel appears to be a first-person seemingly reliable narrator, his reliability being enhanced by his sincere, devout, moving, and lyrical portrayal of adolescent despair, grappling with the experience of first love. This stance is fortified by Daniel's narration in the form of a sincere monologue rendered silently to his beloved classmate Pedro. Given Daniel's religious ethos, he interprets his problem as an insurmountable paradox complicated by his strong orthodox fervor and passionate

homosexual attraction to Pedro. Moreover, each chapter dedicated to Daniel's narration is alternated with the poetic and dramatic italicized version of the apocryphal "love" story between the young David and King's son, Jonathan. Thus, the novel's title evokes an almost symmetrical link between the biblical past and the Judaic present, thereby implying the timelessness or endurance of this type of love. Furthermore, by delving into a reading of the novel and the beauty of its brave inclusion of Jewish faith coupled with forbidden homosexual love, it behooves the contemporary reader to be attuned to trenchant family and religious codes as well as to societal attitudes and behavior vis-à-vis non-binary practices so as to appreciate the full dimensions of this novel's juxtaposition of religion and sexuality.

Reflecting the tension between gay sexuality and Brazilian Judaism, Rafael Bán Jacobsen sensitively creates the religious Daniel perhaps an indirect allusion to the Daniel of the Babylonian diaspora, unsurpassed in piety and good deeds and diligent in his adherence to the Law. On the other hand, the modern and Orthodox Daniel neither doubts his taboo gay sexuality nor his covert love for Pedro. Initially, Daniel appears to represent what Rabbi Jonathan Sacks affirms: "In a bold and original challenge to humanity, the Torah invites those who heed its call to combine sexuality with spirituality" (Rapoport, viii). Sacks further explains: "The Torah forbids homosexual activity as such (...). It does not condemn a homosexual disposition, because the Torah does not speak about what we are, but about what we do. It does, however, ask of one who has such a disposition to suppress or sublimate it and act within the Torah's constraints" (Rapoport, viii-ix).

The orthodox Daniel confidently, but secretly, harbors his own homosexual disposition. Furthermore, by unexpectedly and inadvertently revealing his sexual proclivity to his rabbi, Daniel is coerced, by the prescient Rabbi Levi to continue to remain publicly silent. As an ironic and indirect but not too subtle reference to the biblical Levi, the sage and rabbi with a prophetic bent, the contemporary Levi is accommodating and inclusive but intransigent about Daniel suppressing his sexuality, just as Rabbi Sacks affirmed above. While the synagogue's members of the Jewish neighborhood stand in as

Daniel's protective family, they seemingly remain unaware of his sexual proclivity. Interestingly, Sacks reminds us of another Judaic principle/precept: "Stereotyping, homophobia and verbal or other abuse are absolutely forbidden. Jewish law and teaching condemn in the strongest possible terms those who shame others" (Rapoport, ix). Clearly the rabbi does not condemn Daniel and behaves as a protective shield against any possible abuse directed at the boy but nonetheless simultaneously and emphatically he indeed endorses and promotes silence.

The overpowering forces of religion, family and community serve as pivots affecting Daniel. In so doing, the narrative can be read as a revelation of dominant family, religious and socio-cultural powers exerting their controlling forces over the vulnerable individual via diverse forms of pressure groups. For example, once Daniel's attraction to Pedro is inadvertently discovered (again by mistake), this time by Pedro's religiously fanatical and strict mother Martha, she wrongfully, according to Jewish law, exerts verbal and shameful abuse toward Daniel. Moreover, she forbids Daniel seeing her son, even though no homosexual act has taken place. Daniel obeys but never wavers internally despite the seemingly unrequited reality of his love for Pedro, who appears to be sexually ambivalent in Daniel's eyes. As a first-person narrator, Daniel's single-minded pursuit of Pedro at first suggests the possibility of narrative unreliability, at least in terms of Daniel's unrelenting interpretation of Pedro as potentially unaware or closeted. However, this subtle possibility of unreliability is dismissed given Daniel's pervasive honesty, that is, Daniel's religious passion alongside his sexual passion, thereby strengthening his own ethical stance in spite of the precarious situation of being a gay Brazilian Orthodox Jew.

While the repeated social pressures or pivots are obviously religion, family and community, interestingly the novel's dual structure also pivots with itself via the implicit dialogue between the alternating and ultimately interacting chapters—those of Daniel/Pedro's present time and that of the omnisciently rendered love story between the biblical David and Jonathan. Although the latter love story is an apocryphal literary tale inspired by biblical allusions, the David-Jonathan relationship does imply a *delicate* symmetry with the modern Daniel-Pedro story, both narratives calling attention to the

universal power of love as well as to the precariousness of social exposure. At one point in the biblical story, Jonathan confesses to David: “Temo que dedos acusadores me apontem, que perversos me julguem.” [I fear that accusatory glances point to me, that the perverse judge me] (89). Similarly, after being forced to hide literally in a dark cubicle/closet at school in order to avoid discovery, the modern Daniel steps out and decries: “O mundo que lentamente, meus olhos voltavam a ver não era o mesmo de antes: era um lugar bem mais perigoso” (126). [As my eyes slowly became adjusted, the world was not the same as before: it was a place even more dangerous]. Remarkably, the biblical story of religious and homo-affective love intercutting with the modern love story, set within a close-knit Orthodox Brazilian Jewish ambiance, nevertheless suggests the “inclusion” of a positive “spiritual” acknowledgement of homosexuality. This reading argues for seeing the novel as a game-changer for gay religious Jews in Brazil in comparison to gay Jewish narratives usually treated in a secular mode. This observation recalls another view exploring these issues vis-à-vis North American separatist and assimilationist postures: “as ‘queer’ and ‘Jewish’ come to inform one another, queer Jews are not as compelled to seek out separate space, but instead to create space within established institutions” (*Queer Jews*, 5). Notably, Jacobsen’s novel decidedly stands as a benchmark of inclusiveness for homosexuals Jews in Brazil.

Representing one of the most overtly religious Jewish-Brazilian contemporary gay novels, it warrants reiterating that Jacobsen’s narrative courageously dramatizes and challenges, in an open referential manner, Judaism and its traditions ***WITHIN the context of a modern homosexual love story***, and moreover one dialoguing with a biblical tale. The juxtaposition of gay love and religious devotion embodied in the narrator enriches this novel by posing authentically ethical and moral questions about a Jewish ethos or gestalt, and its provocative religious, ethnic and cultural prohibitions and transgressions ***WITHOUT the abandonment of faith***.

To appreciate further the affirmation of the novel’s ethical, religious and moral precepts, the aesthetic dramatization of sexuality and religion is deftly reinforced by its unique structure. That is, the originality of its narrative structure is built as an acrostic work

framed by the Hebrew alphabet, thereby affording the novel a profoundly religious and culturally authentic contextualization. The ornamental biblical lettering as framework also emerges via the sequence and insertion of each letter of the twenty-two in the Hebrew alphabet, serving as introductions to the novel's twenty-two chapters. Added to these insertions are selective verses from the longest psalm, the well-known acrostic Psalm 119, placed as epigraphs to accompany each chapter, simultaneously pronouncing praise to G-d as well as emphasizing the supplicant's plea for spiritual support/succor. Moreover, this aesthetic choice furnishes a biblical aura to the contemporary novel, serving as the expression of the sensitive and sincere evocation of Orthodox faith. Therefore, this crisscrossing narrative structure ultimately assimilates the spiritual power of faith into the heart of a gay Jewish love story.

In spite of Daniel suffering the restrictions imposed by his religion, Daniel never rejects G-d or annuls his love for Pedro which Jacobsen insinuates using the biblical style of literary parallelism: "Bendito sejas tu, Adonai, que revelaste ao povo de Israel parte do teu mistério através do amor (...) Bendito sejas tu, Pedro, que revelaste a mim todo o mistério através do amor" (12). [Blessed art Thou, Adonai, who revealed to the people of Israel part of your mystery by way of love. (...) Blessed be you, Pedro, who revealed to me all the mystery of life by way of love]. And on the novel's next page appears verse 8 of Psalm 119 in the voice of the supplicant: "Teus estatutos, quero observá-los; não me deixes, Senhor, desamparado" (13) [Your statutes, I wish to observe them; Father, please do not forsake me].

Recognizing the novel's religious aura, adorned by the Hebrew alphabet, the attentive reader comes to savor the linguistic majesty and meaningful power of the letters as they bestow a sense of completeness evoked by the inclusion of the Hebrew letters as representative of the full Hebraic linguistic system and by extension G-d's words. In addition, the liturgical addition of Psalm 119 of praise, support, gratitude and wisdom commemorating G-d, also underscores human tribulations with the intent of acknowledging the Bible as a fount for an inspiring interpretation of life, its glories and transgressions. In Psalm 119 the reader recognizes the feelings of affliction and loss overcome by the recitation or chanting of the verses of praise to G-d. Each stanza of eight

verses is introduced by a letter, ALEPH being the first letter of the Alphabet, representing infinity, the wholeness and the uniqueness of G-d. Transgression is addressed even before the novel begins as the reader immediately runs up against the famous verse of Leviticus 18:22 that forbids man to lie with another man, thereby forcing the reader to confront head-on the overwhelming void and difficult course to be experienced by Daniel, the pious orthodox Jew who just happens to have a gay disposition.

Interestingly, in this novel, Psalm 119 represents a type of “school of prayers” that offers models to follow while it also inspires the protagonists and the readers to rethink their most profound feelings and highest aspirations. That is, to express the most secret feelings of one’s own heart, one being religious or not. The ethical and religious codes of Psalm 119 evoke the vivid consciousness of G-d’s supreme and constant power and mercy while at the same time to celebrate the surprising force and will of the human spirit. Along these lines, the novel can indeed emerge as a modern prayer, beseeching understanding on the part of the reader. As a gift to Daniel from Pedro, a copy of the *Book of Psalms*, once belonging to Pedro’s absent father, contains the latter’s notations in Yiddish but at the end of Psalm 119 appears the word tzur (150) in Hebrew meaning “stone,” pedra in Portuguese and thus Pedro’s name. Daniel interprets the gift of the *Book of Psalms* as a symbol, a cry of last resort in which he sees Pedro’s arm outstretched to him. In Pedro’s father’s annotations, Daniel perceives some message he believes is his mission to decipher: “era minha missão fazer os surdos ouvirem e os cegos enxergarem, cabia a mim ir até o fim e desatar os selos” (151). [It was up to me to persist in making the deaf hear and the blind perceive, it was up to me to go til the end and tear off the seals]. The wording in Portuguese recalls a famous dictum by the modern theological philosopher Abraham Joshua Heschel, alluding to the powers of reflection, insight and revelation by the biblical prophets: “The prophets knew ‘what to see’ instead of merely knowing what they knew” (*The Prophets*, 1962: xv:).

Later in the novel, from Daniel’s insightful yet anguished past experience with secretiveness, silence surfaces again when he believes that Pedro perceives his own reflection in the Daniel’s eyes. According to Daniel, Pedro becomes petrified not because of Daniel’s sexuality but “quando ele olhou para mim naquele momento, não viu alguém

que o desejava, não viu um outro que se declarava a ele; viu a si mesmo, estupefato de tão impregnado dele que eu estava” (88) [when he looked at me at that moment, he didn’t see somebody who desired him, he didn’t see one who declared his love for him, rather he saw himself, stupefied by how profound was my love for him]. Daniel understands Pedro’s difficulty in dealing with his possibly gay orientation as well as in facing his mother’s brutally aggressive rage and verbal abuse. Martha’s condemnation intersects with the boys’ friendly relationship by repressing and suffocating Pedro with her maniacal and delirious protection, ultimately aggravating Pedro’s serious asthmatic condition. Simultaneously, the rabbi counsels Daniel to distance himself from this cloud of homosexual love because “corres dois grandes riscos: o primeiro, de estar, mesmo que indiretamente, fomentando o que sentes pelo Pedro; o segundo, de ter dissipado a nuvem, deparar-se com algo ainda mais ameaçador que, antes, se achava encoberto” (94). [you are running up against two big risks: the first, albeit even indirectly, of fomenting what you feel for Pedro, and second, of having dissipated the cloud, you will be forced to face what beforehand was found to be concealed] The latter serving as an indirect reference to Pedro’s father’s covert homosexuality. In reaction to the rabbi’s argument for silence, Daniel ponders: “Não é a misericórdia um dos maiores atributos de Deus? Pode, então, ser legítimo a misericórdia alimentada pela mentira?” (95). [Isn’t mercy one of G-d’s greatest attributes? Therefore, how can mercy be legitimate if it is nourished by lies?] Realizing that the rabbi’s threadbare arguments are the same as always and, moreover, preemptive, Daniel perceives that “embora fossem sábios e até carinhosos, eram inócuos perante a obstinação que se apossavam de mim” (95). [although the arguments were wise and even endearing, they were innocuous given the obstinacy that possessed me].

When faced with Pedro’s mother and her uncontrollable religious fanaticism, along with the community’s implied chauvinism, Daniel admits at different stages that these were the primary abusive factors contributing to the tragedy of his unrequited gay love story. Daniel believes that “eu precisava ser mais forte do que meus medos” (117) [I needed to be stronger than my fears]. Nevertheless, suggesting Jewish wanderings, Daniel envisions the desert as a metaphor and struggle for loyalty but also as a wasteland of no support: “Entre todos que vagavam no deserto, sem esteio ou certezas, eu era o andarilho mais

disperso, errante e solitário” (144) [Among all those who wandered in the desert, without help or certainties, I was the most dispersed, errant and solitary vagrant]. At this point, it sinks into the reader’s heart and mind the extent of Daniel’s emotional and sexual exile, engendered by the overwhelming emptiness he experiences by remaining invisible or silent in the midst of his social and religious daily existence.

After Pedro succumbs to his illness, presenting the reader with the inevitable queer unhappy ending, in grief Daniel rebelliously commits the ultimate Talmudic transgression by kissing Pedro’s cadaver, thereby concretely defying the ever-present laws of prohibition. Years later, Daniel continues to live within the bosom of the orthodox community where the synagogue’s community does not speak of Daniel’s sexual identity. Well received and respected for his exemplary religiosity, Daniel eventually becomes the president of the synagogue’s council, once earmarked for the deceased Martha, Pedro’s anguished mother. For him, his ethical and conscious stance about his sexuality stems from his persistent self-honesty which he affirms by standing firmly during the Kadish prayer for Pedro and during the rituals of Yom Kippur. As such, the novel neither condemns homosexuality nor does it fully defend all the precepts of the orthodox religion. Rather, the novel’s uniqueness rests upon the creation of a space for religious tradition alongside unshakeable gay love. Although this juxtaposition is nourished by poetic and stirring language, this space still remains harrowing and disheartening in light of several verses embedded in the rendering of the biblical tale:

“O vazio sufoca, onipotente, pois contém a si próprio: todos os medos, dilemas suspiros, gritos, afagos, ódios e vertigens unificados. Nulificados” (145).

[Omnipotent emptiness suffocates, since it contains in itself: all fears, dilemmas, sighs, shouts, caresses, hatreds, and uncertainties, all tied together. Nullified.]

“E nessa condensação sem tempo e sem lugar, sem cheiro ou movimento, transpira, eclode e transborda para inundar o espírito do caminhante solitário.

“O deserto é todo em si, mas não cabe” (146)

[And that condensation bereft of time or place, bereft of scent or movement, exhales, erupts and overflows to inundate the spirit of the lonely wanderer.

The desert is a whole unto itself, but it does not hold].

In conclusion, these last verses underscore the dilemmas raised by Jacobsen between religious and gay Jews, that is, in order to hold a space for both identities. This novel addresses how religion can intersect detrimentally with sexuality, but also how

religion does not necessarily cast aside the queer Jew. Family, religion, gender, community, and cultural ethos remain the principal pivots that intersect with suppressed, queer sexuality. Due to the strict imposition of ritual and cultural norms interacting with alternative sexualities, condemnation and tragedy inevitably ensue as in other Jewish gay novels; for example, those by Jacobsen's contemporaries Cíntia Moscovich and Flávio Izhaki wherein loss, suppression and death hang over the fate of queer Jews in their novels. Remarkably, Jacobsen's novel presents the reader with a new space, despite the continued presence of tragedy, but one where Judaism and homosexuality in the figure of Daniel can co-exist. It is unclear in Jacobsen's novel, to what extent the gay protagonist's sexuality may become more visible within his community but the narrative does indeed end by placing him actively in the heart of his Jewish community. This "placement" recalls the aforementioned quote by the leader of Jewish Gay Brazilians (JGBR), Ari Teperman who stated: "We don't intend to preach Judaism for gay Jews. Our goal is to promote social inclusion in the Jewish community." This fractured stance appears to be the kind of ambiguous space that gay religious Jews from Brazil may still have to cultivate as a starting point for building more inclusion and eventually more open recognition and acceptance of their sexualities. By mapping the intense socio-cultural crossroads in Brazil between religion, family and sexuality that usually lead to complications and injustices, a Jewish author like Jacobsen appears to be confronting boldly the challenges presented by multifaceted LGBTQ identities. At the moment, however, Jewish-Brazilian gay fiction reminds us that the best to be expected rests unsatisfactorily with the ability of religious culture and queer Jews to tolerate ambiguity. Yet, by imploring support from G-d, given this novel's religious frame, lyrical and poetic prose, its style of symmetrical parallelism and thematics, we argue and advocate for reading this novel also as a modern Midrash. That is, to read this gay love as a story within the context of the Bible and the powerful Psalm 119 which beseeches G-d to provide spiritual succor to all readers, including those who find themselves born with alternative sexual emotions unjustly regarded as "unholy."

Works Cited

- Bialik, Haim Nahman. *Revelment and Concealment: Five Essays*. Jerusalem: Ibis Editions, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1990.
- Collins, Patricia Hill; Sirma Bilge. *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press, 2016.
- Ellenson, Rabbi David, "How Modernity Changed Judaism. In: *Changing Jewish Communities*. The Jerusalem Center for Public Affairs. n. 36.
- Ferroni, Marcelo, ed. GRANTA 9: *Os Melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- Greenberg, Steven. *Wrestling with God and Men: Homosexuality in the Jewish Tradition*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- Heschel, Abraham Joshua. *Man Is Not Alone: A Philosophy of Religion*. New York Farrar, Strauss, and Giroux, 1951.
- Heschel, Abraham Joshua. *The Prophets*. New York: Jewish Publication Society of America, 1962.
- Izhaki, Flávio. *Amanhã não tem ninguém*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- Jacobsen, Rafael Bán. *Uma leve simetria*. Porto Alegre: Não Editor, 2009.
- Lopes, Denilson. Por uma nova invisibilidade. In: Luiz Ruffato (Org.). *Entre nós: Contos sobre Homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- Lopes, Denilson. *The Visible and the invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1968.
- Moscovich, Cíntia. *Duas Iguais: Manual de amores e equívocos assemelhados*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- Oz, Amos; Fania Oz-Salzberger. *Jews and Words*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Rapoport, Rabbi Chaim. *Judaism and Homosexuality: An Authentic Orthodox View*. London: Vallentine Mitchell, 2004.
- Rawet, Samuel. *Homossexualismo: Sexualidade e valor*. Rio de Janeiro: Olive, 1970.
- Shneer, David; Carolyn Aviv (Eds.). *Queer Jews*. New York: Routledge, 2002.
- Strauchler, Nissan, <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3849500,00.html>.
- Teperman, Ari. Around the Jewish World in Brazil, Gay and Lesbian Jews Struggle for Jewish Acceptance. At: <http://www.jta.org/2005/08/02/archive/around-the-jewiworld-in-brazil-gay-and-lesbian=jews-struggle-for-jewish-acceptance>>)
-

Nelson H. Vieira, a native of Massachusetts, studied in Brazil and Portugal. He is presently Professor Emeritus of Portuguese & Brazilian Studies at Brown University. His teaching and research interests include: 1: contemporary Brazilian literature as well as fiction of the late 19th and the 20th centuries, with emphasis on Machado de Assis, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Sérgio Sant'Anna, Moacyr Scliar, Samuel Rawet, and Dalton Trevisan; 2. cultural studies; 3. metafiction, first-person narration, and narratology; 4. literary translation; 5. race, gender, ethnicity, and alterity. Co-founder and US editor of *Brasil/Brazil: A Journal of Brazilian Literature*. A member of several professional and scholarly organizations, Professor Vieira was President (1995-2002) of the Latin American Jewish Studies Association (LAJSA) and President of the Northeastern Association of Brazilianists (1985-87). Vieira is current research fellow in the Advanced Program for Contemporary Culture (PACC) at the Federal University of Rio de Janeiro. As the Department's Director of Graduate Studies, Professor Vieira was also Director of Portuguese and Brazilian Studies at Brown from 1980 to 1991. During Semester II (2000-01) he was Visiting Professor of Brazilian Literature at Harvard University. Some of his earlier publications include *Brasil e Portugal: A Imagem Recíproca, Roads to Today's Portugal*, ed. and *The Promise*, a translation of a play by Bernardo Santareno.

Article received on 2021/06/10.
2021/06/11.

Approved on

O DIÁLOGO FICCIONAL ENTRE ADRIANA LISBOA E MANUEL BANDEIRA

Maria Aparecida Ribeiro

Universidade de Coimbra/CLP

RESUMO: Um minucioso levantamento de citações e/ou alusões à poesia de Manuel Bandeira é realizado neste ensaio, analisando-se o romance de Adriana Lisboa, *Um Beijo da Colombina*. Rastreiam-se vestígios da obra do poeta nos títulos, nas personagens, nos cenários, no próprio narrador, de modo a configurar a intrincada trama dialógica que confere à obra relevância na literatura contemporânea do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Adriana Lisboa; Manuel Bandeira; Interlocução.

ABSTRACT: A minute survey of quotations and/or allusions to Manuel Bandeira's poetry is performed in this essay, analysing Adriana Lisboa's novel *Um Beijo da Colombina*. Vestiges of the poet's work are tracked in titles, characters, spaces, in the narrator, in order to depict the entangled dialogic fabric that gives the work relevancy in contemporary literature of Brasil.

KEYWORDS: Adriana Lisboa; Manuel Bandeira; Interlocution.

1 De Bandeira a Adriana: um ato estético

Adriana Lisboa, nascida no Rio de Janeiro, foi a primeira — e até agora, que saibamos a única — a escrever um romance em que dialoga com Manuel

Bandeira. Trata-se de sua tese de Mestrado (*Um Beijo de Colombina: diálogo com a poesia de Manuel Bandeira*), defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em agosto de 2002, com o seu nome completo: Adriana Lisboa Fábregas da Costa. Para a autora, esse diálogo é

um ato estético, sem a preocupação com retorno ao passado como tentativa de reflexão mais ampla sobre uma cultura nacional — marca de algumas reescrituras empreendidas por escritores latino-americanos no período de transição democrática das últimas décadas do século XX, como é o caso de *Em Liberdade* de Silviano Santiago [...] (Costa, 2002: 154).

Estudiosa que somos da projeção de Manuel Bandeira nos países de língua oficial portuguesa, com alguns artigos publicados sobre o assunto, interessou-nos estudar esse diálogo e descobrir como Adriana realiza o que chama de “ato estético”.

2 O(s) título(s), o narrador, as personagens, os espaços

2.1 O(s) títulos

O título do livro (publicado em 2003 pela Rocco, e, em 2014, pela Alfaguara) — *Um Beijo de Colombina* — é exatamente o último verso de “Pierrot Branco”, incluído em *Carnaval*, livro que Bandeira deu a lume em 1919. Aliás, Adriana Lisboa utiliza como epígrafe a última estrofe desse poema: “A chama / que em suave lampejo / A esqualida tez me ilumina, / Não a ateou febre ou desejo, / — Mas um beijo de colombina” (Cf. Bandeira, 1958: v 1, 98; Lisboa, 2003: 9). Diga-se que “Pierrot Branco” é também o título do penúltimo capítulo do livro (cf. Lisboa, 2003: 127) e que todos os capítulos do livro de Adriana são homônimos de poemas de Bandeira. No entanto, por que se trata aqui de um artigo, onde o espaço é limitado, focalizaremos apenas de alguns deles.

O primeiro capítulo evoca, no título homônimo, um poema de *Lira dos Cinquent’Anos*: “Maçã”. Começa por dizer — “O quinto verso do poema falava de pequenas pevides dentro da maçã” (Lisboa, 2003: 13) — e explora sugestões contidas no texto bandeiriano e na sua interpretação por Davi Arrigucci. Detendo-se nos versos finais do poema — “E quedas tão simples / Ao lado de um talher / Num quarto pobre de hotel” (Bandeira, 1958: 282, v.I) — o crítico considera que

essa forma de olhar — unindo, “num único instante lúcido e fixo”, numa espécie de “*alumbramento*”, “os interiores da maçã, do quarto e da consciência” — revela o “sublime oculto” do fruto (Cf. Arrigucci Jr, 1990: 24|).

O narrador, no caso um professor de Latim, ao chegar a casa, encontrou o livro de Bandeira (*Estrela da Vida Inteira*) sobre a mesa da cozinha. E porque o aabrisse “casualmente na página 142”, leu o poema e, talvez por sugestão da leitura como afirma, resolveu comer uma maçã, repetindo parte do texto, que sugere o mistério da vida — “Dentro de ti, em pequenas pevides, palpita a vida prodigiosa, infinitamente” (Lisboa, 2003: 14; Bandeira, 1958: 282, v.1) —, mas também contém a sugestão morte, pois a maçã do poema é vista como “um seio murcho”. Associando estes dois polos, o narrador traz para o texto o lado da fruta que se relaciona a Eros (nesse caso, sua vida com Teresa), mas também anuncia a presença de Tântatos (a morte/desaparecimento de Teresa e o mistério que envolverá esse fato):

Morder o seio tenso da fruta e lamber a sua pele doce e húmida equivalia a desvendar um segredo. Que segredo seria aquele, que segredo-pevide do qual nem eu mesmo suspeitava, e que me aguardava apenas no meio do mundo, no meio da minha vida, no meio da tarde? Aguardava talvez os dentes que viessem desenterrá-lo como o coração de qualquer fruta.

As pequenas pevides aguardavam, pequenas promessas prontas a explodir. Mas não explodiam: seguiam sendo promessas e outra maçã dentro daquela maçã, como bonecas russas que vão saindo uma de dentro das outras. Como as pessoas que somos, e que vão saindo umas de dentro das outras ao longo dos anos. Ao longo de horas.

No dia seguinte Teresa morreu. (Lisboa, 2003: 14)

A imagem das pevides será retomada no último capítulo (“Unidade”), uma espécie de “Da capo”, pois não só Teresa volta a aparecer em Mangaratiba, como se reacende a chama da paixão. Além disso, como se verá, esse último capítulo revela que os narradores estavam um dentro do outro como a maçã dentro da maçã ou as bonecas russas.

O segundo capítulo de *Um Beijo de Colombina* — “Belo Belo” — vem de um livro de Bandeira publicado em 1948, onde se encontra um poema homônimo. Falando do volume que encontrou sobre a mesa, o *Estrela da Vida Inteira*, pertencente a Teresa, o narrador/Professor de Latim recorda alguns versos “Belo belo belo, tenho tudo quanto quero [...] Belo belo belo, tenho tudo que não quero” (Lisboa, 2003: 18)

Nele, mais diálogos com Bandeira: um ainda com o próprio “Belo belo” (“Não quero combater, não quero ser soldado” (Lisboa, 2003: 24; Bandeira, 1958: 306, v.I) para dizer que, depois do desaparecimento de Teresa, o narrador/Professor de Latim não pretende mais amar nem ser amado; outro com base em “Chama e fumo”, poema de *A Cinza das Horas*:

E o que é isso mesmo o amor? Uma mancha escura no sol. Uma nuvem esgarçada que a tarde vai corrompendo. *Chama — e, depois, fumaça.* [...] Teresa tinha uma beleza perdoável. Era inteligente, jovem, eu a acreditava livre, também, e talvez tenha sido esse o principal ingrediente do meu interesse por ela. *A chama queima, o fumo embaça.*

O fumo vem, a chama passa. Assim passou Teresa. (Lisboa, 2003: 24 e 26; Bandeira, 1958: 18, v.I- itálicos de Adriana Lisboa)

No mesmo capítulo, retomando como cenário o quarto de hotel, presente no poema “A maçã”, Adriana Lisboa/professor de Latim traz à cena outra figura bandeiriana (agora de “Andorinha, andorinha”) e o diálogo que o poeta estabelece com a ave: “uma andorinha, uma só, voa diante da janela de meu quarto de hotel. Na rua do hotel, a vida passa quase à toa. Sem pressa. escuto o amolador de facas. Crianças estão brincando” (Lisboa, 2003: 26). Esse diálogo, porém, muda a direção de olhar existente em Bandeira: desaparece a reflexão sobre a vanidade de sua existência e permanece somente a atenção ao que se chamou o “humilde cotidiano” — a andorinha que voa, as crianças brincando e o amolador de facas (estes dois últimos talvez um eco de “Evocação do Recife”). Nessa observação do cotidiano, estão as coisas simples que o poeta diz querer no verso com que termina o primeiro dos dois poemas intitulado “Belo Belo” e inclui na *Lira dos Cinquent’Anos*: “Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples” (Bandeira, 1958: 306, v.1). O gosto pelas coisas simples irá surgir novamente no capítulo “Pierrô Místico”, marcando o gosto pelo humilde cotidiano em Teresa e o diálogo de Adriana Lisboa com Manuel Bandeira: “Graças a ela, a Teresa, eu aprendi a mudar o foco e encontrar a beleza que está nas frestas deste mundo [...] A beleza gloriosa de um quase nada” (Lisboa, 2003: 53)

Teresa escrevia, como já se disse, um livro inspirado nos poemas de Manuel Bandeira, razão por que *Estrela da Vida Inteira* estava sobre a mesa, quando ela desapareceu.

Ao falar de Teresa, no capítulo que leva o seu nome, diz o narrador professor de Latim: “Teresa nua era o meu maior alumbramento” (Lisboa, 2003: 37), valendo-se do título de um poema de Bandeira escrito em Clavadel, em 1918, e inserido em *Carnaval*, e que é também um termo empregado na “Evocação do Recife”, sempre com relação à nudez feminina. A essa frase em que diz do seu alumbramento ao ver Teresa nua, o narrador acrescenta uma das predileções poéticas do pernambucano (o *haikai* e Bashô), escrevendo “Tinha a nítida (e falsa) sensação de chegar ao fundo de Teresa, ao centro labirinto da sua alma, lá no centro, onde havia um haikai de Bashô escrito sobre a areia da praia” (Lisboa, 2003: 37). Trata-se de uma alusão ao fato de Bandeira haver traduzido quatro composições do poeta japonês, e escrito um artigo sobre essa forma fixa de poesia — “Haikais” (Bandeira, 1958: p. 507-598, v.I) — em que não só procura defini-la, como chama a atenção para dois poetas baianos que a utilizam em suas composições: Oldegar Vieira, que, em 1941, publicou *Folhas do Céu*, um livro só de haikais; e Abel Pereira, autor de *Colheita*, que reúne cento e noventa e três textos. O haikai também é lembrado quando, depois da morte/desaparecimento de Teresa, o narrador vai à casa de Marisa, sua ex-namorada, e vê o pequeno jardim que ela plantara: “Só bromélias imóveis, no meio de pedrinhas brancas (“um haikai de Bashô.” (Lisboa, 2003: 79)

Nesse trecho em que o narrador/professor de Latim fala em alumbramento ao ver Teresa nua, e também diz querer chegar à sua alma, reside não só um eixo da poesia de Bandeira, mas também um eixo do romance: o erotismo místico. Veja-se a propósito o que declara o poeta em carta a Mário de Andrade, datada de 14 de agosto de 1923: “[...] o espasmo sexual é para mim um arroubo religioso. Sempre encontrei Deus no fundo das minhas volúpias” (Moraes, 2000: 102). Aliás, antes, em 1919, ele já dizia em “Toante”: “Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas./ O espasmo é como um êxtase religioso...”. E, mais tarde, em “Estrela da Manhã”: “Vésper caiu cheia de pudor na minha cama / Vésper em cuja ardência não havia a menor parcela de sensualidade / Enquanto eu gritava o seu nome três vezes / Dois grandes botões de rosa murcharam / E o meu anjo da guarda quedou-se de mãos no desejo insatisfeito de Deus” (Bandeira, 1958: 123 e 267, v. I). Em “A arte de amar”, incluído em *Belo Belo*, a conjugação é apenas

carnal, porque “a alma estraga o amor” (Bandeira, 1958: 365, v. I), mas a comunhão entre corpo e alma surge em “Nu”, incluído apenas em *Estrela da Vida Inteira* (Bandeira, 1973: 252).

A procura da alma acompanha todo o desenrolar do romance de Adriana Lisboa e culminará no capítulo “Unidade”, como será visto adiante.

No capítulo “Belo Belo”, entra textualmente o primeiro dos poemas homônimos do título (incluído em *Lira dos Cinquent’Anos*), que o professor de Latim leu no livro *Estrela da Vida Inteira*, com que Teresa vinha trabalhando: “‘*Belo belo belo, tenho tudo quanto quero*’. Mais tarde, porém, o poeta escreveu: ‘*Belo, belo, belo, tenho tudo quanto não quero, não quero nada que tenho*’. Isso também está no livro” (Lisboa, 2003: 18). É uma meditação, depois da morte/desaparecimento de Teresa.

É que ele, o professor de Latim, ao decidir tomar o livro anotado por Teresa para o seu próximo romance e encontrado em sua mesa de trabalho — *Estrela da Vida Inteira* —, utiliza-o como “estrela guia” (Lisboa, 2003: 19) para entender a moça. Entretecendo essa referência com o haikai de Bashô (“A cigarra... Ouvi:/ Nada revela em seu canto / Que ela vai morrer”) e com o poema “A maçã”, o narrador professor de *Um Beijo de Colombina* escreve:

E talvez eu nem fosse persegui-la, essa estrela, essa vida inteira, se as pequenas pevides não tivessem explodido com tamanha intensidade, vida ao avesso. Mas a cigarra com seu canto, escreveu Bashô, traduziu Bandeira se bem que não exatamente assim, mas escutem: em seu canto, a cigarra não sabe que vai morrer. (Lisboa, 2003: 19)

No mesmo capítulo, a indicação de que Teresa entendia que escrever “a acalmava, que funcionava como colo de mãe, divã de analista e torpor de uma taça de vinho, três coisas fundamentais na vida”, o que merece do narrador uma saudação bandeiriana, extraída de “Bacanal”: “Evoé, Baco!” (Lisboa, 2003: 22). Ele a repetirá ao beber com Marisa, na Adega do Timão, como algo que Bandeira lhe sussurrou, recordando aí o verso de forma mais completa: “Pedimos dois chopos. *Quero beber! cantar asneiras no esto brutal das bebedeiras que tudo emborca e faz em caco... Evoé, Baco!*” (Lisboa, 2003: 81; Bandeira, 1958: 84, v. II - itálico de Adriana). Contém ainda esse mesmo capítulo recordações da infância do narrador — o avô, a avó — que lembram a “Evocação do Recife” e misturam-se às lembranças do poeta pernambucano sobre o tempo passado em Petrópolis, onde

escreve alguns poemas, como “A Estrada”, “Meninos carvoeiros”, “Sob o céu todo estrelado”, “Noturno de Mosela”, “A mata”, “Noite morta”, “Pensão familiar”... (Bandeira, 1958: 157, 158, 159, 162, 163, 182. v. I.).

Já no capítulo “Teresa”, ao insistir na descrição de seu cotidiano com a escritora, o narrador volta à palavra alumbramento, usada por Bandeira para falar da moça “nuinha no banho”, em “Evocação de Recife”: “pernas nuas, quadris. Teresa nua era o meu maior alumbramento” (Lisboa, 2003: 36). E, morador de um quarto de hotel, identificando a morte/desaparecimento da escritora/professora de Português com a sugestão de duplicidade contida no poema “A maçã”, o professor de Latim, indeciso quanto ao rumo a seguir na vida, toma, como um dos possíveis caminhos a seguir, a sugestão dada pelo médico em “Pneumotórax”:

No começo eu não tive vontade de falar a ninguém o que acontecera, uma tragédia dentro da outra, um segredo de pevides dentro de uma maçã, mais nada [...] E hoje não sei se acabo meus dias tocando um tango argentino ou se deixo tudo como está e pronto, ou se tranco a porta deste quarto de hotel e adeus, volto para meu-antes-de-Teresa [...] (Lisboa, 2003: 37).

No capítulo “Sob o céu todo estrelado”, outro título tirado de um poema de Bandeira, contido em *O Ritmo Dissoluto*, Adriana Lisboa insere três acontecimentos/versos da vida do poeta: versos recitados por seu pai, que os ouvira de um mendigo, quando este lhe ia pedir esmolas, transcritos em *Itinerário de Pasárgada*; a tuberculose, que adquiriu ainda jovem, lembrada em “Pneumotórax” (*Libertinagem*); a “Oração no saco de Mangaratiba” (*Libertinagem*), poema onde Bandeira opõe a morte que o espreita à vida que, apesar de comprida, lhe parece tão mal cumprida.

O narrador professor de Latim lembra que, à entrada da casa de Mangaratiba, alugada por Teresa, estavam os versos que um mendigo dizia ao pai de Bandeira: “Tinha uns chinelos... Vendi-os ... Tinha uns amores... Deixei-os...” (Lisboa, 2003: 38). Mangaratiba é o lugar onde a moça escritora, acompanhada do professor, gostava de nadar até o anoitecer e em cujo mar desapareceu, sem que lhe encontrassem o corpo. Foi “sob o céu todo estrelado” que o professor ficou à espera de que Teresa voltasse de suas braçadas no mar. “Sob o céu todo estrelado”, poema de Bandeira contido em *Ritmo Dissoluto*, dá título a esse capítulo. Versos

de “Pneumotórax” — “O senhor tem uma escavação no pulmão direito e o pulmão esquerdo infiltrado. Então, doutor, é possível tentar o pneumotórax?” (Lisboa, 2003: 45) — são convocados nesse terceiro capítulo do romance a fim de mostrar a confusão mental em que se encontrava o professor de Latim, depois do desaparecimento de Teresa: aturdido com o acontecimento, com o organismo afetado pelo uísque e o cigarro que os vizinhos lhe deram, ele, lembrando-se que tinha trinta e três anos, identifica-se com o sujeito lírico do poema de *Libertinagem* e toma para si o diagnóstico do médico.

Se, em “Pierrô místico”, Bandeira pede a Colombina que volte a seus braços, o capítulo homônimo do livro de Adriana Lisboa mostra o professor de Latim recordando aquilo que Teresa lhe ensinou — “mudar o foco e encontrar as belezas que há neste mundo” (Lisboa, 2003: 53) —, concluindo que ela era a mulher de sua vida. Entre uma das belezas deste mundo está “a cunhantã” de um poema homônimo de Manuel Bandeira, escurinha, de quatro anos de idade, para quem o ventilador era a coisa que roda, e quando se machucava dizia; — Ai, Zizus!” (Lisboa, 2003: 51; Bandeira, 1958: 207, v. I). Continuando o diálogo com Bandeira (com “Pneumotórax”) e agora também o estabelecendo com Drummond (“E agora, José?”) — em função da cor do mar de Mangaratiba —, o narrador, nesse quinto capítulo, lembra uma sua discussão com Marisa, ex-namorada, sobre a cor ser verde-piscina ou azul-piscina, numa talvez alusão a poema de Bandeira (Bandeira, 1958: 312, v. I). E pergunta: “E agora, José? E agora, Manu? Resta-me apenas um tango argentino?” (Lisboa, 2003: 54; Bandeira, 1958: 207, v. I). E lembrando que, quando adolescente esteve na Argentina, sem nada usufruir do local, registra o professor de Latim: “O tango argentino que eu não aproveitei, Manu” (Lisboa, 2003: 54).

Ainda no capítulo “Pierrô místico”, outra recorrência a Bandeira, associada à informação de que a imprensa preferiu a hipótese de suicídio, porque acharam, presos com um ímã na porta da geladeira da casa de Mangaratiba, estes versos do recifense, extraídos de “Cantiga” (*Estrela da Manhã*): “Nas ondas da praia, nas ondas do mar, quero ser feliz, quero me afogar” (Lisboa, 2003: 57).

Transcritas por Teresa, também integram esse capítulo anotações tiradas da vida do poeta, juntamente com informações que vêm em seus poemas, como é o

caso de “Infância”, de onde ela destacara *“Uma noite a menina me tirou da vida de Coelho-sai, me levou, imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha Viegas, levantou a sainha e disse: mete”*, (Lisboa, 2003: 48; Bandeira, 1958: 371, v. I). De notar que nesse poema Bandeira dialoga consigo próprio, pois há situações e personagens anteriormente descritas em “Evocação do Recife” (Cf. Bandeira, 1958: 198- 200, v. I)

“Eu vi uma rosa” é mais um capítulo em que o narrador professor de Latim recorda sua vida com Teresa: desta vez, o acampamento que fizeram em Itatiaia. No caminho falaram de Colombina, personagem do romance que a moça escrevia, baseada em Manuel Bandeira. E porque ela lhe ensinara a observar as coisas simples, o professor de Latim olhou para “um canteiro malcuidado [*sic*]” e ali viu “uma rosa. Branca. Absolutamente comum, sozinha no mundo” (Lisboa, 2003: 59). “Manuel Bandeira escreveu sobre uma rosa assim. Sozinha no mundo, sozinha no tempo” (Lisboa, 2003: 59; cf. Bandeira, 1958: 317-318, v. I), registra o narrador. E acrescenta, parafraseando o poeta:

A vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte, e por isso as duas coisas acabam sendo uma só, como todos sabemos. A rosa de Manuel Bandeira, naquele momento eu não me dava conta, mas hoje vejo, a rosa estava bem ali à minha frente. Exatamente como ele disse: tudo ao redor da rosa era excesso da natureza que em formas e cores e sons esplendia, nuvens e montanhas altíssimas. E a rosa, ali perto do chão, no meio do canteiro malcuidado [*sic*] de uma lanchonete de beira de estrada. Virgem, esperando o arcanjo. (Lisboa, 2003: 59-60)

“Cantiga”, o poema encontrado na porta da geladeira da casa de Mangaratiba e que deu motivo à interpretação de suicídio, dá nome ao sétimo capítulo. Em suas recordações e meditações, o narrador lembra essa suposição. Já utilizada no capítulo “Belo, Belo”, a frase de Bandeira em “Chama e fumo”, volta a aparecer de forma recorrente, no capítulo “Cantiga”, quando a cachorra Boy — imagina o professor — o aconselha a deixar o apartamento onde morou com Teresa e ir para a casa reformada de Marisa, a ex-namorada, que ele reencontrou: “Não queria combater, não queria ser soldado” (Lisboa, 2003: 64). O nome da ex-namorada, mulata, vem também de um poema de Bandeira: “Marisa, mar e brisa” (Lisboa, 2003: 79 e 89; Bandeira, 1973: 313).

Ainda nesse mesmo capítulo (“Cantiga”), o narrador professor de Latim também se dirige ao próprio Bandeira, de quem vai ficando íntimo à medida que

tenta recuperar do computador e em *Estrela da Vida Inteira* o que seria o novo livro de Teresa, escrevendo-o, depois, à mão, em seu quarto de hotel. Diz ao poeta que alguma coisa sempre lhe escapa e informa que sua Pasárgada “passou a ficar no bar da esquina, o Estephânio’s bar” (Lisboa, 2003: 66). E quando das sugestões de Boy de que fosse para a casa de Marisa, o professor concluía que “Para Pasárgada era preciso ir desacompanhado” (Lisboa, 2003: 67). A busca da felicidade, enunciada no poema “Cantiga” de Bandeira é, aliás, o *Leitmotiv* deste capítulo: Teresa copiou e prendeu na geladeira, com um peixe de metal prateado, os versos em que o poeta diz querer ser feliz e afogar-se nas ondas do mar; o professor de Latim procura a sua Pasárgada no bar da esquina, na casa de Marisa, na Lapa — “A Lapa dos anos 20, de Jaime Ovalle, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, Dante Milano e Sérgio Buarque de Holanda, de Villa-Lobos, de Di Cavalcanti” (Lisboa, 2003: 71) — e transcreve versos de “O Beco” (“Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?”), e de trechos de crônicas de Manuel Bandeira: “o beco, não podendo mais, rebentou em Mangues, por exemplo, e até no *Ulisses*, de Joyce. E foi ali que os proustianos Odette e Swann se encontraram pela primeira vez” (Cf. Lisboa, 2003: 71; Bandeira, 1958: p. , v.I, 236 e p. 209, v.2)

No entanto, o narrador professor de Latim desiste de encontrar “uma genuína Pasárgada” na “Lapa pós-moderna” (Lisboa, 2003: 71) da casa de Marisa, e, mais uma vez, parafraseia o poeta recifense, trocando, nessa paráfrase que tem o mesmo ritmo do poema-matriz, as certezas de Bandeira, pelas suas incertezas, que culminam com a decisão de não ir para essa “Pasárgada”:

vou-me embora pra casa de Marisa, lá sou amigo da rainha africana. Lá tenho a mulher que eu quero na cama que ela escolher. Vou-me embora pra casa de Marisa. Vou-me embora pra casa de Marisa, aqui eu não sou nem serei feliz. Lá a existência é uma aventura de tal modo anestesiada que Pixinguinha, gênio brasileiro, rei, menino e santinho, vem a ser vizinho de porta do filho que nunca tive.

Não. (Lisboa, 2003: 7; Bandeira, 1958: 221-222, v. I)

À ideia de que ser professor de Latim num seminário era uma atividade modesta, soma-se a ida do narrador para o quarto de hotel. E o sentimento de inferioridade fica explícito quando ele lembra que Teresa lhe referiu o fato de Bandeira considerar-se um “poeta menor” (Cf. o poema “Testamento”, *in*

Bandeira, 1958: 308-309, v. I): acaba, então, por achar que é “uma pessoa menor”, que ela não o quereria para personagem. É o “preto no branco” (Bandeira, 1958: 292, v. I) de um retrato, no capítulo “Água Forte”, homônimo do poema em que está este verso de Bandeira.

O título “Unidade” do último capítulo é extraído do poema homônimo de *Belo, Belo*, que aqui se transcreve para melhor entendimento do leitor, pois, afinal, Teresa e João, aparentemente narradores, são ambos personagens do romance.

Minh'alma estava naquele instante
Fora de mim longe muito longe

Chegaste
E desde logo foi verão
O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega
[mocidade
Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado
Era como uma seta de fogo

Foi então que minh'alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
No momento fugaz da unidade. (Bandeira, 1958: 364, v.I)

Diga-se ainda que os versos “Chegaste/E desde logo foi verão” desse poema surgem ainda no capítulo “Unidade”, quando Teresa-personagem termina o livro e imagina que sairá com João para nadar no mar de Mangaratiba. Também nesses versos, a união corpo e alma, culminância do erotismo místico, buscada em todo o texto, a unidade.

Além desses versos, o último capítulo, numa espécie de *Da capo*, retoma os versos de “A maçã” de Bandeira, na voz do narrador extradiegético, que, mais uma vez — é de lembrar —, não é Teresa nem João:

a água do mar talvez esteja um pouco fria, o que Teresa acha bom. sua alma vem vindo, aos poucos, de muito longe. ela olha para a superfície ondulante e escura, mas sabe que o que vê é só impressão. sabe que lá dentro, em pequenas pevides, ou bolhas, estrelas, em pequenos silêncios, palpita a vida prodigiosa, infinitamente. (Lisboa, 2003: 135)

2.2 O narrador

Aparentemente, mas só aparentemente, o narrador é intradieético: trata-se de um professor de Latim que deu continuidade ao livro que Teresa, a mulher com quem vivia há oito meses, estava a escrever, mantendo um diálogo com os textos de Manuel Bandeira. Ele se autodefine como “pierrô branco” (Lisboa, 2003: 128), expressão vinda do poema homônimo do pernambucano.

Na realidade, porém, esse narrador professor de Latim é extradiegético. Todo o texto teria sido escrito por Teresa, que, aliás, como uma terceira pessoa, num ponto de vista externo, inverte as palavras do professor de Latim, no último capítulo (cf. Lisboa, 2003: 174). Só aparentemente Teresa é intradieética. Ambos os narradores — Teresa e o professor de Latim, pierrô e colombina — não passam de máscaras do verdadeiro narrador, de personagens, o que se revela no último capítulo — “Unidade” — quando o verdadeiro narrador declara a respeito de Teresa:

Por que ela não escreveu no livro o nome de João nem uma única vez? [...] Transformou-o em narrador, ele ainda não sabe, ela não quis lhe contar nada sobre o livro até que tivesse terminado. Engraçado seu nome não ter aparecido, não foi de propósito. Aquele nome justo, João, que combina tão bem com ele. João não sabe que, ao longo de todos os doze meses que Teresa levou para escrever o livro, ele teve duas vidas, dupla personalidade. [...] Na tela do laptop brilha a última página do romance. [...] Teresa ainda não sabe se é um bom livro (Lisboa, 2003:134).

Quem tiver a oportunidade de ler a tese de Adriana Lisboa, confirmará essa ideia de o narrador é, na realidade, um só: “Ao longo de suas páginas, o narrador e dublê de autor percebe que o texto que escreve (a história dos meses recentes de sua vida poderia muito bem ser o romance de Teresa, e nesse momento vê-se transformado em mera personagem” (Costa, 2002: 194-195).

2.3 As personagens

Embora se vá estudar aqui a relação da poesia de Bandeira com as personagens, é importante chamar a atenção para o papel com que Teresa-escritora diz ao professor de Latim pretender marcá-las:

Teresa me disse que queria usar alegoricamente os personagens do livro *Carnaval* — pierrô, colombina e arlequim. Quem sabe até uma pierrete também, [...] Talvez a protagonista seja uma escritora.

A colombina, claro. [...]

Então vamos ver. Temos uma colombina escritora. E um triângulo amoroso. O arlequim fodão, e o pobre corno pierrô. E a pierrete se encaixa em algum lugar no meio deles, mas ela tem que ser uma moça legal, e tem que ser amiga do pierrô. (Lisboa, 2003:43)

2.3.1 Teresa(s)

Há, na poesia de Manuel Bandeira, três Teresas: a do poema “Teresa”, de *Libertinagem*, onde o poeta pernambucano dialoga com Castro Alves; a que é comparada ao porquinho-da-Índia em “Madrigal tão engraçadinho”, também contido em *Libertinagem*; a que aparece numa “tradução para o caçange”, como a define o poeta, isto é, num diálogo com Joaquim Manuel de Macedo, incluído em *Itinerário de Pasárgada*, mas anteriormente publicado no jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, na seção “Mês Modernista” (Bandeira: 1958, 77, v.I)¹.

A partir do diálogo de Bandeira com Castro Alves (“O Adeus de Teresa”), Adriana Lisboa desenhou a escritora/professora de Português com dois livros premiados, mas sem fama antes de desaparecer e, então, virar notícia.

O professor de Latim, que passou “rápido demais” (Lisboa, 2003: 19) pela vida dela, conheceu-a, como o sujeito lírico do poema de Castro Alves, numa festa².

Nesse primeiro momento, Adriana incorpora ao texto, na voz do narrador/personagem, o professor de Latim, com algumas pequenas alterações, versos de Bandeira³: “A primeira vez que vi Teresa reparei nas pernas. Achei estúpidas. Mais curioso ainda, achei que a cara parecia uma perna.” (Lisboa, 2003: 16)

¹ Menos conhecida, vale a pena recordá-la aqui: “Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você / E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde / Se ele chorar Se ele se ajoelhar / Se ele se rasgar todo / Não acredita não Teresa / É lágrima de cinema / É tapeação / Mentira / CAI FORA” (Bandeira; 1957: 85)

² A vez primeira que eu fitei Teresa, / Como as plantas que arrasta a correnteza, / A valsa nos levou nos giros seus / E amamos juntos E depois na sala / “Adeus” eu disse-lhe a tremer coa fala / E ela, corando, murmurou-me: “adeus.” (Alves, 1960: 107)

³ Diz Bandeira: “A primeira vez que vi Teresa / Achei que ela tinha pernas estúpidas / Achei também que a cara parecia uma perna // Quando vi Teresa de novo / Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo / (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse) // Da terceira vez não vi mais nada / Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas” (Bandeira, 1958: 202, v. I)

O segundo momento (em Castro Alves, o da alcova⁴, e em Bandeira, ainda o da festa, acrescentado outros elementos à apreciação física⁵), é tomado no romance ainda como o da festa. Como Bandeira, o narrador do romance faz uma reavaliação da moça:

Bonita pelos padrões vigentes eu nem a achei tanto assim, na primeira vez em que a vi. Já disse que tinha umas pernas estúpidas, e que a cara também parecia uma perna. Depois vi Teresa de novo, mais tarde, na mesma festa e achei que havia alguma coisa estranha nela, talvez nos olhos, os olhos pareciam mais velhos do que o resto, como se tivessem nascido primeiro e ficado esperando que o resto do corpo nascesse. Talvez por causa do avançado da hora ou do uísque mais a cerveja mais a vodca. (Lisboa, 2003: 27)

A esse momento é incorporado um terceiro: em Castro Alves é o do delírio e do gozo do dia a dia, da promessa de volta feita do sujeito lírico, de seus beijos e dos soluços de Teresa; o do atingimento do Nirvana em Bandeira. No romance de Adriana Lisboa, esse terceiro momento, passado ao que parece, no apartamento de Teresa, na manhã que se segue à noite da festa, que “acabara não muito clara”, é como um momento de lucidez, em que o professor encontra uma definição para a moça: “Da terceira vez, não vi mais nada, vi só Teresa e descobri que ela era bossa-nova” (Lisboa, 2003: 27).

Os “séculos de delírio” e os “gozos do Empíreo” do terceiro momento do poema de Castro Alves, que coincidem com o terceiro momento do texto de Bandeira, o da culminância do prazer sexual, transformam-se no romance *Um Beijo de Colombina* em acontecimento de certa frequência, pois, em função de uma hepatite contraída pela moça, o professor de Latim fora morar com ela. As palavras usadas são as mesmas do poeta pernambucano. Diz Bandeira: “Da terceira vez não vi mais nada / Os céus se misturaram com a terra/ E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas” (Bandeira, 1958: 207, v. I). Adriana coloca na boca do narrador: “Nos dias em que não tinha que dar aula cedo, às vezes me deitava com ela, e os céus se misturavam com a terra e o espírito de Deus voltava a se mover sobre a face das águas” (Lisboa, 2003: 22)

⁴ “Uma noite entreabriu-se um reposteiro. ... / E da alcova saía um cavaleiro / Inda beijando uma mulher sem véus / Era eu ...Era a pálida Teresa!” (Alves, 1960: 107)

⁵ “Quando vi Teresa de novo/ Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo / (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)” Bandeira: 1958: 202, v. I)

As palavras de Bandeira, no primeiro momento de “Teresa”, são também recorrentes nas recordações que o professor de Latim tem de Teresa, noutro capítulo: “Eu a via de perfil e me perguntava por que diabos tivera aquela impressão esdrúxula na festa em que nos conhecemos, a impressão de que a cara de Teresa parecia uma perna. Era uma cara comum agora” (Lisboa, 2003: 58)

E, se no poema de Bandeira, ninguém se atravessa em seu romance, motivando-lhe um adeus, no texto de Adriana, como acontece em Castro Alves, há a interferência de terceiros. No texto da autora carioca, preexiste à relação do professor de Latim com Teresa um romance homossexual, que não constituiu um obstáculo, embora, depois de desaparecer no mar, a Teresa escritora vá ter com a amante. Trata-se de uma outra Teresa, chamada pelo narrador, Teresa Dois, que ele só conheceu de fotografia e de quem a Teresa com quem morava, a Teresa Um (como, então, o professor menciona no texto sua namorada), continuava amiga e falando “de tempos em tempos” (Lisboa, 2003: 19).

É esta Teresa Dois que, depois do desaparecimento de Teresa fala da amiga na televisão que explora o homossexualismo, é ela que é vista no Beco.

Poder-se-ia dizer que a Teresa Um, a Teresa-escritora, que é um alumbramento para o Pierrô-professor de Latim é a Colombina do romance, enquanto a Teresa Dois, o arlequim: afinal, é para ela que Teresa Um se volta depois de desaparecer.

Para falar de seu cotidiano com Teresa, no capítulo homônimo, o narrador recorre mais uma vez a Bandeira. Agora, a “Evocação de Recife”, quando o poeta refere a sua primeira visão de uma mulher nua, a moça “nuinha no banho”, que considera o seu “primeiro alumbramento” (Bandeira, 1987: 106). Escreve o narrador: “pernas nuas, quadris. Teresa nua era o meu maior alumbramento” (Lisboa, 2003: 36).

Mas a Teresa de “Madrigal tão engraçadinho” também entra na construção da Teresa Um personagem de Adriana Lisboa, juntamente com, mais uma vez, os últimos versos da “Teresa” que dialoga com o poema de Castro Alves. É quando, no final do livro, o narrador (agora não mais o professor de Latim, mas personagem) diz:

Teresa se lembra [...] Será que, na festa, João achou mesmo que a cara de Teresa parecia uma perna? Ou será que achou que ela era *a coisa mais bonita que tinha visto até então na*

sua vida? Os dois poemas, as duas versões de Teresa, convivem a uma distância de cinco páginas no *Estrela da Vida Inteira*. (Lisboa, 2003: 134) [itálico nosso, para destacar o recorte do verso de “Madrigal tão engraçadinho”]

2.3.2 Marisa

Mulata, esguia, uma “rainha africana”, segundo o narrador, seu nome vem desta quadra de Bandeira:

Muitas vezes à beira-mar
Sopra um fresco alento de brisa
Que vem do largo a suspirar...
Assim é teu nome Marisa,
Que principia igual ao mar
E acaba mais suave que a brisa (Bandeira, 1973: 313)

É uma ex-namorada do professor de Latim, João, que lhe reaparece depois da “morte” de Teresa e com quem ele acaba por ir viver, na casa de vila que ela reformou, na Lapa, bairro onde morou Bandeira. Será ela a pierrete do romance que Teresa escreve.

Marisa plantou na frente da casa reformada um pequeno jardim: “Só bromélias imóveis, no meio de pedrinhas brancas, “um haicai de Bashô.” (Lisboa, 2003: 79). Veja-se nessa referência ao poeta japonês e à forma poética por ele cultivada, mais uma vez, menção a uma das predileções poéticas de Bandeira.

2.3.3 Boy

De “Infância”, poema de Bandeira, incluído em *Belo Belo*, vem o nome da cachorrinha Boy, habitante de Mangaratiba, que preferia Teresa a qualquer pessoa. A moça justificava o nome masculino para uma cadela, dizendo que, na infância, tivera um cachorro com esses nome e, assim, o homenageava. Quem lê Bandeira identifica o recorte:

Boy, o primeiro cachorro.
Não haveria outro nome depois.
(Em casa, até as cadelas se chamavam Boy) (Bandeira, 1958: 370, v. II)

2.4 Os espaços

Passado no Rio de Janeiro, cidade onde Manuel Bandeira morou por vários períodos quando criança e adolescente, e onde se fixou a partir de 1914, *Um Beijo*

de Colombina situa sua ação em bairros onde viveu o poeta adulto ou naqueles que têm relação com o samba e o carnaval.

Em Botafogo, tem lugar a festa onde o professor de Latim encontra Teresa. Se nos finais de XIX era conhecido por suas chácaras e casas requintadas — como a de Rui Barbosa, de existência histórica e que lá ainda existe; ou como as construídas pela ficção, *v.g.* a do Conselheiro Pinto Marques, de *O Homem*; ou ainda as de existência real incorporadas pela ficção, como o cortiço da Rua Assunção, retratado por Aluísio de Azevedo —, na década de 20 do século passado, celebrizou-se pelos seus cordões.

Evoé
Protetora do Carnaval em Botafogo
Mãe do rancho vitorioso
Nas pugnas de Momo
Auxiliadora dos artísticos trabalhos
Do barracão
Patrona do livro de ouro
Proteje nosso querido artista Pedrinho
Como o chamamos na intimidade
Para que o brilhante cortejo
Que vamos sobremeter à apreciação
Do culto povo carioca
E da Imprensa Brasileira
Acérrima defensora da Verdade e da Razão
Seja o mais luxuoso novo e original
E tenha o veredictum unânime
No grande prélio
Que dentro de poucas horas
Se travará entre as hostes aguerridas
Do Riso e da Loucura

escrevia Oswald de Andrade, em “Nossa Senhora dos Cordões”, no seu livro *Pau Brasil*, lançado em 1925, decorrente do manifesto homônimo, publicado no *Correio da Manhã* (RJ), em 18 de março de 1924, onde já dizia, exaltando esse antecessor dos blocos: “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo” (Andrade, 1991⁵: 11 |)

Teresa morava em Vila Isabel, bairro onde nasceu, nos idos tempos de 1910, e onde também faleceu, em maio de 1937, Noel Rosa, famoso compositor de sambas, que teve algumas vezes como parceiro Orestes Barbosa, de cujo verso “Tu pisava nos astros distraída”, Bandeira dizia gostar de ter sido o autor.

Marisa morava na Lapa, onde, como já se disse, morou Bandeira que, de sua janela na rua Moraes e Vale, avistava o Beco das Carmelitas, celebrado pelo poeta

em “A última canção do beco” (*Lira dos Cinquent’ Anos*), e que ele considera o melhor exemplo de como sua poesia constitui “um jogo de intuições” (Bandeira, 1958: 98, v. I), mas também em “Poema do Beco” (*Estrela da Manhã*) e nas “Duas canções do tempo do beco” (*Estrela da Tarde*). O beco, como lembra Ivan Junqueira

exerceu sobre Bandeira um fascínio que se diria irresistível, com suas “prostitutas bonitas, sua ralé anônima e flutuante, seus cães e gatos esqueléticos, sua santa imundície, seus restaurantes baratos” — nos quais Bandeira privou com Jaime Ovalle, Dante Milano e Osvaldo Costa —, e acima de tudo, suas cúmplices sombras noturnas, às quais deve o poeta a própria possibilidade de sobrevivência e circulação mundana, pois que, durante a longa convalescença a que esteve sujeito, Bandeira só ganhava as ruas ao cair da noite, reservando as manhãs e tardes ao estudo, às leituras e à poesia. O beco era, assim, a quintessência da liberdade, uma espécie de sucursal terrestre da sua onírica Pasárgada. (Junqueira, 2003: 247)

Indo com Marisa, da casa de vila que ela reformara e que passara a habitar também, o narrador chega à rua Morais e Vale, onde morou Bandeira. E é aí que revela à mulata ter visto Teresa, na janela do número oito, uma semana depois do “acidente” em Mangaratiba. E mais: revela que esperou e viu-a sair com a outra Teresa, a Teresa dois.

Talvez esse episódio das duas Teresas, morando na Lapa, que desperta em Marisa a pergunta se o sumiço teria sido um golpe publicitário da escritora, tenha como interlocutora a primeira das “Duas canções do tempo do Beco”, que Adriana Lisboa não menciona entre suas fontes⁶ e onde Bandeira afirma: “Teu corpo dúbio, irresoluto,/ de intersexual disputadíssima [...] é o flagelo da minha vida [...] por ele divago [...] a horas mortas / por becos sórdidos!” (Bandeira, 1987: 227).

Outro cenário escolhido por Adriana e que se relaciona com Manuel Bandeira é Mangaratiba. E não só pelo poema “Oração no saco de Mangaratiba”, mas pelas circunstâncias que o envolvem. Conta o poeta, no seu *Itinerário de Pasárgada*:

“Oração no saco de Mangaratiba” não é só um poema, é resíduo de poema. Em 1926 passei duas semanas num sítio distante de Mangaratiba, umas duas horas de canoa. A ida para lá, noite fechada ainda, foi a viagem mais bonita que fiz na minha vida. Vênus luzia sobre nós tão grande, tão intensa, tão bela, que chegava a parecer escandalosa e dar vontade de morrer (daquela hora é que iria sair o título do meu livro seguinte: *Estrela da Manhã*). A viagem de volta também foi noturna. Saímos da Praia da Figueira às duas da madrugada

⁶ No final do livro, ela faz questão de mencionar os poemas de Bandeira que lhe inspiraram a escrita do romance, assim como a obra em prosa de que se valeu, incluindo trechos da correspondência com Mário de Andrade e do livro organizado por Maria Eugênia Boaventura: 22 por 22: *a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*.

para apanhar em Mangaratiba o trem das cinco. Ao virarmos a Ponta da Paciência, levantou-se um vento que quase dá conosco na restinga de Marambaia. Chegamos em cima da hora para pegar o trem. Caí derreado no banco do vagão. E então, numa espécie de subdelírio de extrema fadiga, todo um poema, o mais longo que já se formou na minha cabeça, começou a fluir dentro de mim. O meu esgotamento era tal, que não tive ânimo para tomar o menor apontamento. Pensei poder recompor os versos em casa, Mal cheguei, caí no sono... Quando acordei, só me restavam na memória os seis versos da oração, única estrofe regular do poema, que era no mais em verso-livre. Nunca me consolei desse desastre. (Bandeira, 1958: 80-81)

3 A presença da música

Tendo Adriana Lisboa um especial gosto pela música, o que a levou a um bacharelado na Uni-Rio (flauta transversa), seria natural que ela aparecesse em seus textos (vg. *Sinfonia em Branco*). Mais natural ainda, num livro que tem por base a obra de Bandeira, quando se sabe das ligações entre este poeta e a música.

No romance aqui tratado, o professor de Latim, que conclui, logo após conhecer Teresa, ser ela “bossa-nova”, colocou Stravinsky na estante do apartamento da moça; e explicou-lhe também que não se diz chorinho, mas choro. Nesses dois últimos gestos, podem-se ver traços de Manuel Bandeira: suas ligações com Villa-Lobos e o Modernismo, em sua recuperação das raízes brasileiras e, nelas, daquilo que era popular. Além disso, não só a poesia de Bandeira tinha musicalidade como foi musicada: o poeta foi amigo e parceiro de Sinhô (1988-1930), sambista frequentador da casa de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, 1854-1924), moradora do Mangue/Praça Onze, berço do samba carioca, e personagem de *Macunaíma*, de Mário de Andrade; Bandeira fala de Sinhô em várias de suas crônicas, mostrando sua convivência com o compositor; Stravinski foi sua referência contra Debussy: sua quebra tonal e adoção do som puro estavam nos horizontes de expectativa de Villa-Lobos, o músico do Modernismo brasileiro, em cujas composições pode sentir-se a presença do choro, frequentador que foi dos “chorões” do Rio de Janeiro. Mas se Stravinski, na *Sagração da Primavera*, justapunha tonalidades absolutamente díspares e trazia ritmos assimétricos com valor estrutural, Villa-Lobos musicou “Debussy”, poema de Bandeira, que, tendo escrito esse texto de “caso pensado”, diz: “na doce ilusão de transportar para a

poesia a maneira de o autor de *La jeune fille aux cheveux de lain* ([...] no seu verso repetido ‘para cá, para lá...’ havia a intenção de reproduzir-lhe a linha melódica.)”, acrescentando que Villa-Lobos “não deu bola” para sua intenção, sendo “Villa-Lobos cem por cento” e até suprimindo “o nome inútil do compositor francês”, intitulado-a “O novelozinho de linha”, último verso do poema. (Bandeira, 1958: 71, v. I)

4 Conclusão

O diálogo de Adriana Lisboa com Bandeira faz-se de forma consciente: além de a ficção poética que a escritora constrói ser uma dissertação de Mestrado, onde sempre se deve pretender demonstrar algo, ela — diferentemente dos muitos outros escritores que venho estudando e mantêm uma interlocução com Bandeira — faz questão de colocar em *itálico* as palavras que recorta do poeta e de citar suas fontes no final de *Um Beijo de Colombina*. Títulos, personagens, lugares são construídos a partir dos poemas de *Carnaval*, *Libertinagem*, *Estrela da Manhã*, *Belo Belo*, e outros contidos em *Estrela da Vida Inteira*, além da prosa de *Itinerário de Pasárgada* e da correspondência do pernambucano com Mário de Andrade. E, se no texto de Adriana a triangulação amorosa Pierrô, Colombina e Arlequim, presente no *Carnaval* de Bandeira, é estruturante, seu livro traduz algo mais: o erotismo místico do poeta. Isso o torna completamente inovador quer pelo fato de a interlocução ser em prosa quer porque apreende, mais que a palavra, o espírito do poeta.

TRABALHOS CITADOS

Alves, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1960.

Andrade, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1991.

Arrigucci Jr, Davi (1990). *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1958. 2 v.

Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1967.

Bandeira, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

Costa, Adriana Lisboa Fábregas da. *Um beijo de colombina: diálogo com a poesia de Manuel Bandeira*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) -- Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002.

Junqueira, Ivan. *Testamento de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras, 2003.

Lisboa, Adriana. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Lisboa, Adriana. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Moraes, Marcos Antônio de. *Correspondência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP, 2000.

Maria Aparecida Ribeiro doutorou-se em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980, com a tese *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem*. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por mais de vinte anos, colaborou também com a Universidade Federal Fluminense e com a Unirio. A partir de 1990, foi Professora da Universidade de Coimbra, onde lecionou Literatura Brasileira, Cultura Brasileira, na licenciatura e nos cursos de Mestrado e Doutorado, dos quais orientou várias dissertações e teses. Tem ministrado cursos e conferências na Alemanha, Áustria, Holanda, Inglaterra, Espanha, Itália, França e República Checa. De 1990 a 2012, quando se aposentou, dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Autora de *Literatura Brasileira* (Lisboa: Universidade Aberta, 1995) e dos roteiros para vídeo para áudio que a complementam e vêm sendo divulgados através da televisão e do rádio, é uma das coordenadoras de *Biblos, Enciclopédia Verbo de Literatura Portuguesa*, onde tem verbetes sobre as literaturas brasileira, africana e portuguesa. Tem publicados inúmeros artigos em revistas especializadas de Portugal e do estrangeiro. Entre suas obras recentes destacam-se: *Drummond(d)tezuma - correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho* (Coimbra: FLUC, 2004 - em colab. com Eliane Vasconcellos); *Camões: Máscaras Dramáticas. Dinamarca*. (Coord. e estudo). (Coimbra: CIEC, 2012), *Amélia*

Janny. 1842-1914. Estudo, antologia e bibliografia. (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; CLEPUL; CiCS; Nova; CLP, 2019) (Col. Senhoras do Almanaque). Também investiga a recepção de Manuel Bandeira em Portugal e em África. É membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa e membro colaborador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e do Centro de Literaturas de Língua Portuguesa das Universidades de Lisboa.

Artigo recebido em 29/05/2021. Aprovado em 08/06/2021.

MODERNA E MINEIRA: A BELA HORIZONTE
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE NOS ANOS 1920

Benjamin Burt
UCLA

Renato Kleibson da Silva
UFRN

RESUMO: Este artigo debate a relação entre tradição e modernidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade [1904-1987] sob a ótica das transformações urbanísticas e comportamentais de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, ao longo da década de 1920. Para tanto, consideramos o desenvolvimento de Belo Horizonte, o lugar de Drummond na Minas Gerais moderna e modernista, e as ressonâncias de ambas as histórias em seu primeiro livro – *Alguma Poesia* (1930). Além disso, questionamos como seu envolvimento com o modernismo se relaciona com questões sobre capitalismo, positivismo e modernização relevantes para Belo Horizonte e o Brasil durante a década que culminou com a Revolução de 1930.

PALAVRAS-CHAVES: Capitalismo; Drummond; Modernismo; Modernização; Poesia.

ABSTRACT: This article debates the relationship between tradition and modernity in the poetry of Carlos Drummond de Andrade [1904-1987] through the lens of the urbanistic and compartmental transformations of Belo Horizonte, capital of Minas Gerais, during the 1920s. To this end, we consider Belo Horizonte's development, Drummond's place in modern and modernist Minas Gerais, and the resonances of both histories in his first book – *Alguma Poesia* [1930]. Further, we interrogate how his engagement with modernism relates to questions about capitalism, positivism, and modernization relevant to Belo Horizonte and Brazil during the decade that culminated with the Revolution of 1930.

KEYWORDS: Capitalism; Drummond; Modernism; Modernization; Poetry.

Introdução

O artigo está dividido em três seções. Na primeira, intitulada “Moderna e mineira: Belo Horizonte e a modernidade entre montanhas,” investiga-se o contraditório projeto que foi construir uma nova capital para a província de Minas Gerais (MG) que, com a Proclamação da República (1889), demandava um novo centro político e administrativo. Com a nova cidade, a elite política, econômica e cultural de MG se desloca do velho centro político e burocrático, a colonial cidade de Ouro Preto, e passa a habitar Belo Horizonte (BH). O projeto de construção de BH seguiu os moldes predominantes da época, a saber, a Paris do Segundo Império (1852-1870) que, de acordo com o filósofo Walter Benjamin, foi “a capital do século XIX”. Contudo, a nossa atenção está orientada para entender as contradições deste transplante estético, político, urbanístico e social do centro do capitalismo para a periferia do sistema – o Brasil recém abolindo a escravidão (1888) e convertido em República.

Na segunda parte, cujo título é uma referência a uma carta (1927) de Mário de Andrade destinada a Drummond, na qual aquele se refere a este como: “Uma lindeza de homem da decadência”, investiga-se a inserção do poeta Carlos Drummond de Andrade na Belo Horizonte moderna e mineira. Indagamos, por meio da biografia do poeta, o entrecruzamento da história rural e patriarcal de Minas Gerais com a cidade planejada para acelerar a transição à modernidade. Analisa-se como o modernismo de Drummond reage tanto à adaptação do jovem poeta-jornalista à nova capital quanto às aspirações para modernidade inscritas nesta cidade onde os processos de modernização das forças produtivas da nova capital entrou em contato com os hábitos cristalizados da tradição mineira.

Na última seção, cujo título é “Entre o elevador e a roça: *Alguma Poesia*”, pesquisaram-se os desdobramentos e a dinâmica que culminou na primeira coletânea de poemas de Drummond – *Alguma Poesia* (1930). E como este livro foi um corolário das inquietações que assolavam Drummond e sua geração na BH dos anos 1920 em suas diversas faces: na lírica, na crítica social, no cosmopolitismo em contato com a província, e na atividade intelectual e política.

1 Moderna e mineira: Belo Horizonte e a modernidade entre montanhas

O período da Primeira República (1889-1930) foi responsável pelo início das grandes modificações técnicas do sistema urbano brasileiro com o intuito de erigir construções para um cenário de vida burguesa. Segundo o cientista social e arquiteto Nestor Goulart Reis Filho (in Mota, 2000), a Proclamação da República consolidou duas dimensões fundamentais para o desenvolvimento de nossas cidades. A primeira delas foi o completo *laissez-faire* para a organização empresarial, o que propiciou, em curto prazo, o início da ampla exploração dos recursos tecnológicos disponíveis nos mercados estrangeiros em plena era da Segunda Revolução Industrial (cf. Harvey, 1996). A segunda foi a deliberação para que estados e municípios tivessem mais autonomia para negociarem instalações de infraestrutura em seus domínios, de acordo com seus interesses, suas especificidades e suas competências.

Belo Horizonte, a nova capital da província mineira, planejada na década inicial da Primeira República, sintetiza os impulsos desenvolvimentistas da elite de Minas Gerais deste período. A implantação da Estrada de Ferro São Paulo Railway (1860-1867) e o seguinte avanço do entroncamento ferroviário estimulou a industrialização mineira no final do século XIX (cf. Mota, 2000: 97). Contudo, o sucesso eventual deste projeto econômico que poderia reverter décadas de declínio dependia de uma integração estadual fundamentado na construção de BH. O historiador estadunidense Marshall C. Eakin afirma que, até a década de 1890, Minas Gerais se considerava um grupo de regiões divididas geográfica, econômica e politicamente (cf. Eakin, 2001:19). A inauguração da nova capital rapidamente consolidou um degrau novo de unidade política no estado ao atrair vários membros das elites regionais e seus filhos. Porém, a demora em consolidar o patamar desejado de industrialização,¹ revela um descompasso entre modernidade projetada e modernização concretizada que ressoa na poesia drummondiana da década 1920.

Projetada pelo arquiteto paraense Arão Reis, Belo Horizonte é inaugurada em 1897. A ideia de escolher uma capital mais centralizada existia desde finais do século

¹ Para Eakin, a cidade só se convertia em centro industrial brasileiro nos anos 1950 após cinco décadas de crescimento gradual (2001: 3).

XVII e foi ressuscitada durante os anos iniciais da Primeira República. O arraial Curral Del Rei, próximo do lugar de nascimento do então governador mineiro Augusto de Lima, é instituída como capital de Minas Gerais em 1893 (cf. Eakin, 2001:34-35). A Cidade de Minas, como ficou conhecida até 1901, realizou-se durante os próximos anos com o apoio do seguinte governador e futuro presidente federal Afonso Pena (idem, 2001:35-36). Em sua gênese, Belo Horizonte rechaça o passado colonial e abraça a conceptualização de progresso dominante na época. A nova capital também promovia o desenvolvimento urbano, a interligação entre os municípios e a centralização administrativa que era inviável em Ouro Preto, a então capital construída ainda no período colonial. Segundo Helena Bomeny, os responsáveis pela construção de BH apostaram na razão e na ciência para distinguir a nova capital da anterior e facilitar o ingresso do estado na modernidade:

Neste projeto de tempo linear em direção ao futuro, aperfeiçoado pela engenharia e técnica, não cabia mais a sinuosa Ouro Preto, símbolo da circularidade do tempo histórico que toca, recorrentemente e incorrigivelmente, o passado. O projeto de mudança da capital traduz o projeto histórico de mudança da noção de tempo, da valorização do presente em nome do futuro, em independência do passado [...]. Belo Horizonte mesclava sua origem rural com a missão de responder pelo centro industrial e progressista do estado (1994:52-53)

Esta compreensão racional de progresso prometia um caminho linear para um futuro industrializado. Como testemunha a poesia do jovem Drummond, porém, BH nos anos 1920 consistia em uma “cidade-espetáculo” (Cury, 1998: 38), cuja superfície moderna mal ocultava a influência contínua de modos de vida rurais.

Para melhor entender esta incongruência experiencial, vale examinar o positivismo, uma corrente filosófica que tanto influenciou na concepção quanto na forma urbanística de Belo Horizonte (Palti, 2018). Desenvolvido na França desde o final do século XVIII, o positivismo ou cientificismo no Brasil baseia-se sobretudo na obra de Auguste Comte e sua lei dos três estados. Segundo Comte, a humanidade do século XIX tinha passado pelas etapas teológica e metafísica para entrar no terceiro e último estado: o positivo (Bosi, 2004: 158). A ciência e a razão eram os princípios fundamentais desta nova época; a responsabilidade do indivíduo era o altruísmo enquanto a do Estado era criar ordem (id.ibid). Juntos, o amor e a ordem facilitariam o progresso coletivo. Entretanto, Hugo Lovisolo testemunha um dos efeitos contraditórios do positivismo

comtiano ao descrever como esta filosofia consolidava governança autoritária no Brasil apesar de catalisar o fim da monarquia: “Seu cientificismo se vivifica na tradição nacional brasileira e perpassa a ideologia das elites militares e religiosas. É absorvido num autoritarismo e num elitismo que tratam o povo como criança.” (Lovisolo, 1991:39).

O símbolo paradigmático da longa duração desta ideologia hierárquica é o lema “Ordem e Progresso” que permanece no centro da bandeira nacional brasileira. Menos conhecida é a influência do positivismo na feitura urbanística do país.²As reformas urbanas da Primeira República priorizavam a modernização com abordagem de cima para baixo, se inspirando nas transformações parisienses do século XIX. Na década de 1850, o então prefeito Barão Eugène Haussmann iniciou uma reforma calcada nas ideias positivistas que mudou completamente a configuração urbana da capital francesa (Ortiz, 2000). No Brasil, os principais herdeiros de Haussmann foram Arão Reis e Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro que fez a reforma da então capital do país junto com o sanitarista Osvaldo Cruz entre 1903 e 1906, mas requalificações do espaço urbano em Belém, Recife, Porto Alegre e São Paulo feitas na Primeira República também demonstram a influência do cientificismo.³ Portanto, é factível o apelido que Walter Benjamin cunhou para a capital francesa: “Paris, capital do século XIX.”

A acelerada urbanização e modernização da nova capital mineira, que, em cem anos, chegou ao patamar de segundo maior centro industrial nacional com mais de dois milhões de moradores, parece validar as aspirações de seus idealizadores (Eakin, 2001: 2-3). Contudo, a lírica de Drummond assinala as ambivalências do processo de modernização da cidade com ênfase da alienação do homem imerso e confundido com as mercadorias que produz. Este descompasso entre tradição e modernidade se explica em parte por outra contradição do positivismo brasileiro: a tentativa quixotesca de acelerar o desenvolvimento nacional pela importação de costumes e formas urbanas estrangeiras.

Segundo Marshall Berman (2010), as cidades da periferia do capitalismo que emularam a “Paris capital do século XIX”, a fizeram sob o signo do

² Frederico Lago Burnett argumenta que o positivismo influenciou o urbanismo brasileiro durante todo o século XX. (2020: 15-25).

³ Estas reformas, ao demolir os cortiços da região central da cidade e marginalizar seus moradores (na sua maioria descendentes ou ex-escravos) provocou a Revolta da Vacina em 1904. (Sevcenko, 2010)

subdesenvolvimento. Ou seja, diferente da Paris de Baudelaire, que se desenvolveu a partir da expansão das próprias forças produtivas oriundas da ascensão burguesa tanto em esfera econômica quanto política, as cidades que se desenvolveram sob o signo do subdesenvolvimento, a saber, São Petersburgo no século XIX e as grandes cidades latino-americanas no século XX, foram erigidas artificialmente em todos os sentidos: alimentadas pela irreabilidade social, pelas fantasias, miragens e sonhos, enfim, “capas de civilização.” (id. :176). Neste sentido entendemos o capitalismo periférico como um descompasso entre as forças materiais oriundas das dinâmicas de modernização – o complexo de energias produtivas que são desencadeadas pelo avanço dos meios de produção capitalista – com as forças simbólicas no campo da cultura e das artes. A esse descompasso chamaremos de o contemporâneo no não contemporâneo.

Em torno do que seria o centro e a periferia do capitalismo, há um debate levantado pelo cientista político e professor Bernardo Ricupero sobre as especificidades dos dois polos (2011). Segundo Ricupero, as noções sobre centro e periferia, oriundas do campo econômico e somente atizadas, na América Latina, após a Segunda Guerra com a ascensão da Cepal,⁴ estavam atreladas à teoria das “vantagens comparativas” do economista clássico inglês David Ricardo.⁵ Com a Cepal, o debate ganha outros contornos desde o seu primeiro secretário, o economista argentino Raúl Prebisch (1948), que reage contra as “teorias da modernização,” a ideia de que as nações “atrasadas” em matéria econômica, deveriam, indubitavelmente, seguir os passos trilhados pelas nações desenvolvidas.

Tanto Prebisch e subsequentemente Celso Furtado, com o livro *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento* (1961), desarticulam a ideia de que a periferia seria apenas uma “etapa” a ser atingida rumo à industrialização completa.⁶ Por sua vez, Furtado aponta que o subdesenvolvimento faz parte de um processo histórico autônomo, mas não homogêneo, acarretado pela penetração de modernas indústrias

⁴ Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), criada em 1947.

⁵ De acordo com tal teoria, cada país no mundo teria uma posição específica de acordo com a disponibilidade das condições produtivas no regaço de suas economias. Caberia às nações latino-americanas a “vocação agrícola” e os processos de industrialização e a subsequente modernização das forças produtivas seriam artificiais, uma vez que não havia comunicação com suas “vantagens comparativas” – a disponibilidade de terras. (Cf. Ricupero, 2011).

⁶ Segundo o economista argentino, o progresso técnico do mundo capitalista não seria distribuído de maneira homogênea no globo e as nações periféricas estariam destinadas a concentrar seu progresso técnico em setores primários da economia: agricultura e exportação de *commodities* para os centros industriais – produtores de manufaturados.

capitalistas em estruturas econômicas arcaicas. Em resumo, se no início do “desenvolvimento de dentro para fora”, nas nações periféricas, a ênfase estava dada na oferta; na etapa do “desenvolvimento de fora para dentro”, acarretada com a recessão econômica, o destaque incidia na procura de bens e serviços, pois as ofertas externas estariam solapadas devido ao recrudescimento da economia global. A este processo particular na configuração das economias periféricas em recessão, Furtado nomeou de “substituição de importações.” (Ricupero, 2011).

O processo de “substituição de importações” para contornar os ciclos econômicos decrescentes não se deu apenas na esfera econômica senão também no campo cultural. A substituição das importações de correntes estéticas assim como a perda de centralidade dos bens culturais produzidos no Atlântico Norte, a saber, o consumo de periódicos e o transplante sem mediação de ideais exógenas no campo da cultura e da arte, contribuiu para a construção da “comunidade imaginada” brasileira empreendida, com destaque, pelos escritores/intelectuais modernistas.⁷

Nas últimas décadas, a problemática entre o centro e a periferia antes restrito ao campo econômico e político foi pulverizada para searas do saber inclusive a crítica literária, os estudos culturais e a sociologia da cultura. Durante a década de 1970, Roberto Schwarz trouxe uma instigante interpretação sobre a obra de Machado de Assis que exemplifica o papel da crítica em interrogar a dinâmica centro-periferia. De acordo com Schwarz, a obra machadiana tinha uma dupla frente de atuação. À medida que o autor ia tecendo uma literatura tematizando o *modus vivendi* do capitalismo periférico brasileiro à luz dos recursos estilísticos emulados especialmente do panteão de escritores europeus, igualmente construía uma tradição literária brasileira, isto é, um cânone. Com a decantação de certas padronizações, no que diz respeito às especificidades da cultura brasileira no interior das narrativas, as assimetrias entre centro e periferia ganham mais nitidez, a ponto de Machado de Assis registrar uma elite escravocrata ávida por cultivar ideais civilizatórios. A essa configuração específica, o crítico denominou de “as ideias fora do lugar”. Com a sedimentação da cor local na literatura pátria, possibilitada pelo lento trabalho de confecção de uma dada tradição literária, as contradições entre os dois polos ficaram mais visíveis. Enquanto Machado aponta o

⁷ Benedict Anderson define o Estado-nação como uma “comunidade imaginada” erigida sobre um tripé de limitação política-geográfica, soberania e comunidade (2008).

local do país no concerto das nações do capitalismo internacional, acusa, de igual modo, as assimetrias do próprio centro, a saber, o colonialismo, o tráfico negro, a exploração capitalista etc. (Schwarz, in: Ricupero, 2011).

O trabalho desenvolvido por Roberto Schwarz se alinha estreitamente com a conclusão de Berman sobre as irredutibilidades da literatura russa do século XIX que veio denunciar as “capas de civilização” na Rússia czarista, a qual importava mercadorias e ideias sem grandes mediações (Berman, 2010:210). O fato de ter sido a literatura, em primeiro lugar, e não nenhuma ciência, a apontar tais assimetrias espaço-temporais talvez seja devido a esta forma artística ter penetrado a experiência dos jovens escritores russos, filhos da elite estamental czarista, que foram socializados e expostos à cultura das nações centrais da Europa. Processo similar ocorreu no Brasil com os filhos da elite mineira do início do século passado, que encarnaram uma tradução brasileira do contemporâneo no não contemporâneo ou uma espécie de substituição das importações dos bens simbólicos.

Embora absorvendo ideias produzidas fora do seu seio sem grandes intermediações, a periferia consegue desenvolver um tipo de cultura original que, além de apontar as contradições internas, questiona a suposta superioridade moral advinda do desenvolvimento econômico das nações do centro. A seguir, investigamos como o Drummond de meados da década 1920, em pleno turbilhão modernizador de BH, compôs sua lírica no bojo de tais mudanças no traçado urbano da cidade em comunicação com as correntes tradicionais do passado do seu clã, de sua cidade natal e do seu país.

2 “Uma lindeza de homem da decadência”: Drummond entre a tradição e a modernidade

No dia 26 de outubro de 1927, Mário de Andrade, ao responder uma das 91 cartas que trocou com Drummond desde 1924, redigiu ao fim do texto, fazendo alusão a uma fotografia que o poeta o havia enviado: “O retrato está uma lindeza de homem da decadência. Você tem cara de Ouro Preto, palavra de honra.” (2015:175). A despeito da blague de Mário em referência ao retrato de Drummond, há, no par de frases, uma

referência histórica e sociológica. Drummond tinha então 25 anos e era oriundo de uma família de proprietários rurais mineiros da cidade de Itabira do Mato Dentro (MG): “pequena povoação de origem colonial incrustada entre imensas jazidas de ferro”. (Wisnik, 2018: 17). Apesar de *Alguma Poesia* (1930) ser escrito em uma cidade positivista por excelência, nota-se a desconfiança do poeta com a crença incondicional do progresso, típica das gerações que deram impulso à construção da nova capital. A história colonial e a cultura do latifúndio em MG inscrita em cidades como Ouro Preto e Itabira ressoam nos 49 poemas do livro apesar da sua estética modernista, servindo assim como confirmação da observação de Mário.

Na década que serviu como uma antecâmara da Revolução de 1930, o ano 1922 merece destaque particular por quatro acontecimentos que marcaram o campo político e cultural brasileiro: a Semana de Arte Moderna; o surgimento do Partido Comunista Brasileiro (PCB); a criação do Centro Dom Vital e o motim do Forte de Copacabana – primeiro levante tenentista da história brasileira. Se 1914 foi o ano de início do “breve século XX”, segundo o historiador britânico Eric Hobsbawm (1995), 1922 talvez seja o ano de início do referido século para o Brasil. E é neste contexto que o “homem da decadência” está tencionando, em sua lírica, as modificações do colosso agrário brasileiro – sobretudo no que diz respeito à família patriarcal – com os primeiros eflúvios da modernização brasileira (Trindade, 1979).

A família Andrade enriqueceu explorando, de início, jazidas de ouro durante o século XVII. Após o declínio do Ciclo do Ouro, a família cultivou café e, por fim, tornou-se proprietária de gados e seus derivados (Cançado, 2012). Por sua parte, Drummond considerava-se um “Fazendeiro do ar,”⁸ pois era totalmente inepto ao *modus operandi* do fazendeiro cuja reprodução social era exigida pelos desejos da hereditariedade. Abandonando a tradição familiar para ser poeta e burocrata, o jovem Carlos vende sua parte da Fazenda do Pontal para o seu irmão Altivo e instala-se em BH.⁹

⁸ A expressão “fazendeiro do ar” também se incorporou ao título do livro drummondiano *Fazendeiro do Ar & Poesia Até Agora*, lançado em 1954 pela editora José Olympio.

⁹ A inapetência para os assuntos da terra é característica presente em alguns poemas agudos de Drummond com destaque em sua tensa relação com o pai patriarcal, por exemplo: “Viagem na família” (José, 1942); “Os bens e o sangue” e “A mesa” (*Claro Enigma*, 1951); “Escrituras do pai” (*Boitempo II*, 1973) entre outros.

A postura do poeta em relação à vida prática da fazenda demonstra um perfil típico dos filhos homens, especialmente os herdeiros mais novos das famílias em franco descenso social, como foi o caso dos Andrades, por volta do início do século passado. Para o escritor e tradutor luso-estadunidense Richard Zenith, Carlos de Paula Andrade, pai do poeta, exemplifica um patriarca proprietário desta época, sendo simultaneamente autoritário e “amigo de progresso.”¹⁰ A mudança da família para Belo Horizonte representa tanto a decadência do clã Andrade quanto o desejo do pai de adaptar-se às transformações socioeconômicas sediadas na nova capital estadual. A morte e sepultamento do pai em BH confirma a vontade de “liquidar com a fase itabirana de sua vida” que o filho conjura em seu diário (Andrade, C.D., 2017: 33).

Apesar destes esforços de adequar a família à modernização, não há como negar o declínio dos Andrades na década dos 1920 nem a conformidade de Drummond com o perfil social que o sociólogo Sérgio Miceli chama de “Cronistas de casas assassinadas.”¹¹ Tais “cronistas” seguiram uma trilha diferente dos seus antepassados e cultivaram, anos a fio, certos ideais românticos que são, por origem, atrelados à experiência do modernismo em contraste com os ideais da vida burguesa calcados na administração da vida cotidiana. A obra do jovem Drummond encarna um modernismo que lança um olhar cético sobre o ímpeto modernizador típico da Primeira República. Enquanto o pai queria desligar-se de Itabira e radicar-se na metrópole positivista, a cidade de origem assombra a obra poética inteira do filho, segundo José Miguel Wisnik, servindo como:

Lugar magnético da fantasia originária, num inconsciente social e telúrico de cujo interior é impossível sair, por mais que se desprender da origem e contribuir decisivamente para a interrogação e a afirmação da experiência moderna tinha sido o seu gesto capital de emancipação e de libertação. (2018:35)

O moderno traçado urbano de BH marcado por ambivalência, artificialidade, provincianismo e estranheza suscitou o *deslucamento* do sujeito-lírico

¹⁰ Em inglês “a friend of progress,” tradução nossa. Zenith (2015:xvi).

¹¹ Miceli, 2001. Esta categoria parafraseia o título do romance *Crônica da Casa Assassinada* (1959) do escritor mineiro Lúcio Cardoso.

drummondiano dividido entre as particularidades desta nova configuração arquitetônica, as ruas tortas da cidade natal e os campos das fazendas familiares.¹²

Por modernismo e modernização, seguimos as trilhas abertas por Berman e Krishan Kumar (1997). Para ambos os autores há uma grande ruptura na relação entre modernidade e modernismo. De um lado, a modernidade atrelada às ideias de progresso, ciência, razão, industrialismo; de outro, a peremptória negação deste modo de vida burguês que solapa os sentimentos, o livre exercício da imaginação, a sexualidade, a intuição. A modernidade abre-se para duas frentes: uma alicerçada num projeto político-social; a segunda, calcada na esfera da cultura, na estética. Portanto, de maneira sumária, teríamos duas modernidades que, embora autônomas, são interdependentes, uma anexada ao modo de vida burguês – baseada na racionalidade funcional da vida; e outra pautada na refutação do *modus vivendi* da primeira, que busca novas sensibilidades. Com a face otimista da modernidade, a modernização, emerge, simultaneamente, a sua crítica e sua negação – o modernismo.

No Brasil, país na periferia do sistema, há particularidades históricas e culturais que põem os processos de modernização de sobreaviso, a saber, como equacionar a dinâmica de uma sociedade em acelerado processo de industrialização, a partir dos anos 1930, com o seu passado escravocrata, patriarcal e pautado no latifúndio? São essas questões prementes que a lírica drummondiana teve que enfrentar. E um dos pontos nevrálgicos deste embate está na relação sócio-histórica entre o elevador e a roça.

3 Entre o elevador e a roça: *Alguma Poesia*

Alguma Poesia foi lançado em maio de 1930 e teve apenas a distribuição inicial de 500 exemplares subvencionada pela Imprensa Oficial mineira, órgão em que atuava à época Drummond como redator-chefe do *Diário de Minas* – espécie de Diário Oficial da oligarquia política do estado, associado ao Partido Republicano Mineiro (PRM)

¹² O conceito de *deslucado* tomamos de empréstimo do crítico alemão Günther Anders, que serviu para conceituar o narrador kafkiano diante das deformações propiciadas por essa voz narrativa única na prosa do século XX. Em linhas gerais, o *deslucamento* kafkiano serviria como expediente estilístico que naturaliza o absurdo de um mundo narrativo definido por sucessivas perplexidades dentro da vida cotidiana. (Cf. 2007).

(Gledson, 2018). Apesar da pouca tiragem, o livro causou certo *frisson* nos parques meios culturais do país com destaque para o estrondoso “No meio do caminho”. Este poema apareceu já no final de 1924 e teve Mário de Andrade como seu primeiro leitor. “No meio do caminho” causou um alarido no incipiente meio cultural brasileiro e, segundo seu autor, “dividiu o Brasil em duas categorias mentais” – os críticos e os favoráveis ao modernismo literário. (Andrade, 2011b: 69).

O mesmo poema exemplifica, por seu ritmo estrepitoso e léxico repetitivo, uma aversão à linearidade que frustra as expectativas do leitor de *Alguma Poesia* ao mesmo tempo que contraria a metafísica positivista concretizada nos bulevares estreitos de Belo Horizonte. A descontinuidade de “No meio do caminho” também remete à resistência do poeta a empenhar-se em projetos de temática abrangente e única que desafia a frequente categorização de sua obra em três fases ou etapas.¹³ Ao contrário, compreendemos a obra de Drummond num constante movimento de alterações e encandeamentos complexos, ora explodindo, ora amalgamando temas que aparecem recorrentemente em sua obra, por exemplo: a ironia, o azedume, a corrosão, o conflito, o suicídio, a incompletude, a inquietude, a família patriarcal, o Brasil, a província, etc. independente do período histórico, do texto e do contexto.

Portanto, a obra do bardo mineiro continua e continuará sendo um enigma, uma vez que numa mesma coletânea de versos há poemas de acentuada participação política à esquerda (*Sentimento do Mundo*, 1940), e poemas que evocam a família como grupo tradicional (“Mãos dadas” e “Os mortos de sobrecasaca”). Apesar de *Alguma Poesia* ser geralmente acolhido pela crítica como um grande apanhado de poemas-piadas, blagues e ironias ao gosto das primeiras “dentições” dos artistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, uma leitura demorada da obra, como exigiria a exagerada repetição de “No meio do caminho,” revela uma incisiva evocação crítica do espaço e sociedade belo-horizontino. Com isso, buscamos entender como a produção poética de Drummond nos anos 1920, sob o signo do modernismo, se relacionou com o particular processo de modernização em Minas Gerais.

¹³ A primeira fase, a irônica, inclui *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* (1934). A segunda é a social ou engajado, e a terceira a partir de *Claro Enigma* (1951) é a metafísica. Duas das primeiras teses sobre Drummond, a de Afonso Romano Sant’Anna (*Drummond, o Gauche no tempo*) e de José Guilherme Merquior (*Verso e Universo em Drummond*), trabalham muitas vezes com esta divisão, por exemplo.

Um dos textos de *Alguma Poesia* que mais reflete a complexa trama de referências que se cruzam e se bifurcam é “Explicação,” cujos versos vão ao encontro entre o rural e o urbano, o provincianismo e o cosmopolitismo, o moderno e o tradicional e o coloquial e o erudito. O poema traz a intrincada polaridade entre elevador e roça, tão propalada pela crítica que às vezes toma as imagens de maneira pouco dinâmica, a saber, que a roça e o elevador são categorias espacialmente definidas, isto é, cada uma permanecendo em seu espaço original e não se imbricando como em outros poemas futuros, por exemplo, em “Edifício Esplendor” (José, 1942):

Explicação

*Meu verso é minha consolação.
Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
Para beber, copo de cristal, canequinha de folha de flandres,
folha de taioba, pouco importa: tudo serve.*

- 5 *Para louvar a Deus como para aliviar o peito,
queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
é que faço meu verso. E meu verso me agrada.
Meu verso me agrada sempre...*
- 10 *Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota,
mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.
Há dias em que ando na rua de olhos baixos*
- 15 *para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.*
- 20 *Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais*
- 25 *é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.*
- 30 *Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.*
- 35 *Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê o seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo.*

40 *Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?*

(Andrade, 2015: 24)

Os quarenta versos que constroem “Explicação” são compostos numa chave prosaica e em versos brancos, duas características do modernismo. Percebemos no poema uma estética refratária ao parnasianismo e ao simbolismo, tradições poéticas hegemônicas no Brasil da Primeira República até os anos 1920, sobretudo no que tange à ênfase na linguagem coloquial que aproxima a escrita à oralidade. Outro ponto de ruptura está no despojar-se da rima e da métrica – recursos utilizados a exaustão entre os parnasianos e simbolistas – e também a ausência da palavra “aurífera” ou rara com presença marcante no léxico dos parnasianos: vide o verso 35 onde o poeta utiliza a palavra “canalha” para sintetizar a atmosfera social brasileira da época. Por fim, a busca pelo humor e ironia--contrárias ao hermetismo dos simbolistas – e a tematização da vida cotidiana – excluindo os temas clássicos da mitologia grega e romana presente nos parnasianos – também representam pontos de cizânia entre a poética drummondiana e as escolas líricas anteriores.

Portanto, considera-se “Explicação” um poema que associa seu autor à vanguarda estética do modernismo literário. Porém, diferente da urbe arlequinal de Mário de Andrade (com destacada presença em *Pauliceia Desvairada*), e do *poema-piada* de Oswald de Andrade, a poesia de Drummond traz um ambiente urbano mais complexo e representativo do capitalismo periférico. No texto se percebem as tensões e ambivalências do sujeito-lírico *deslucado* frente ao descompasso entre os anseios modernistas na cultura com o avanço do processo de modernização, naquilo que chamamos de o contemporâneo no não contemporâneo. É o exemplo dos versos 28 e 29: “No elevador penso na roça/ na roça penso no elevador”. O que há aqui é a similitude de uma vida monótona seja no campo ou na cidade. A modernização brasileira tem o bocejo da modorra do latifúndio (roça) somada à mecânica entediante das sinecuras públicas na cidade (elevador). Apesar das aspirações oficiais em dar *status* de modernidade à nova capital, no abraço caloroso entre a razão e a ciência, o olhar do poeta na metrópole revela a analogia entre passado e presente ignorada no frenesi modernizante. Mesmo na cidade-símbolo do positivismo, o passado agrário permanece ubíquo no plano mental.

A exemplo estão os versos 17, 18 e 19 de “Explicação”: “Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson, / de repente ouço a voz de uma viola.../ saio desanimado”. Eis aí o desenho das contradições do capitalismo periférico. O cinema que é uma invenção das sociedades de capitalismo avançado e que, em alguma medida, também ajudou a “inventar” a vida moderna está, nesse poema, comprimido entre a permanência da brejeirice da vida no campo – a viola – e o espaço para sua fruição – uma sala de cinema na capital da província mineira (Charney; Scharztz, 2004). Como o som imaginado da viola que interrompe os alto-falantes do cinema, o passado rural mineiro recusa a se dissipar na capital planejada.¹⁴

Em “Nota social,” narrado em terceira pessoa, o sujeito-lírico sente-se *deslucado* entre símbolos e objetos da técnica moderna (autos, trens, máquinas fotográficas, elevador) e signos e hábitos voltados à tradição da vida e da política provinciana brasileira (bandas de música, foguetório, discursos políticos, povo de chapéu de palha). Surge a mesma tensão entre modernização e as velhas modas de vida oriundas do meio rural, com o poeta sensível aos assombros de um passado supostamente sepultado pela construção da metrópole.

Nota social

*O poeta chega na estação.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.
5 E enquanto ele faz isso
como qualquer homem da terra,
uma ovação o persegue
feito vaia.
Bandeirolas
10 abrem alas.
Bandas de música. Foguetes.
Discursos. Povo de chapéu de palha.
Máquinas fotográficas assestadas.
Automóveis imóveis.
15 Bravos...
O poeta está melancólico.
Numa árvore do passeio público
(melhoramento da atual administração)
árvore gorda, prisioneira
20 de anúncios coloridos,
árvore banal, árvore que ninguém vê
canta uma cigarra.*

¹⁴ Os instrumentos oriundos do meio rural aparecem em outro poema da coleção, o irônico “Também já fui brasileiro,” no qual uma viola e um forde são fundamentos do nacionalismo submisso ao capital estrangeiro. (Andrade, 2015: 13).

25 *Canta uma cigarra que ninguém ouve
um hino que ninguém aplaude.
Canta, no sol danado.
O poeta entra no elevador
o poeta sobe
o poeta fecha-se no quarto.
O poeta está melancólico.*

(2015:18)¹⁵

A voz que guia em terceira pessoa o sujeito-lírico reflete o próprio ofício de Durmmond à época de sua composição. De acordo com a sua biografia (Cançado, 2012), o poeta a partir do final do decênio de 1920 começou a trabalhar como redator nos jornais vinculados ao governo mineiro. Entre outras atribuições, seu trabalho no jornal consistia em ir acompanhar comícios políticos pelos interiores de Minas a título de trabalho jornalístico, daí o nome do poema. Só que ao invés do protagonista da nota ser o político, no caso, é o próprio poeta que ganha uma centralidade precária, distanciada, atônica e abalroada com a perplexidade do evento.

Os versos 16 a 25 em particular chamam a atenção. A imagem da árvore imperceptível, “prisoneira de anúncios coloridos”, nos remete ao conceito de “postura *blasé*” de Georg Simmel (cf. Botelho, 2013). A postura *blasé* reflete como o processo de modernização inscrito no tecido urbano se imiscui na vida mental do indivíduo, o que pode levar a um sentimento de reserva, embrutecimento e até melancolia (id). A árvore recém plantada rapidamente revela sua inadequação para a paisagem urbana de BH, com a artificialidade de sua presença destacada pelas propagandas insípidas que a dominam.¹⁶

O último poema do livro analisado neste artigo também traz a lume as ambivalências do processo modernizador que se abateu sobre a BH dos anos 1920 e que provocou sentimentos de desconfiança e ao mesmo tempo de entusiasmo. A modernização, no texto, assusta os velhos ao passo que galvaniza os mais jovens. A peça lírica chama-se “A rua diferente” e traz, outrossim, elementos biográficos da voz que

¹⁵ Poema publicado originalmente na revista *A Noite*, Rio de Janeiro, 21/12/1925. Divulgado na seção “O Mez Modernista”.

¹⁶ A mesma artificialidade da flora belo-horizontina destaca-se na primeira seção do poema “Lanterna Mágica” intitulado “Belo Horizonte” e, especialmente, no texto “Jardim da Praça da Liberdade.” (Andrade, 2015: 19).

rege o sujeito-lírico, por exemplo, as mudanças aceleradas na rua do bairro da Floresta, em BH, onde Drummond morou primeiro como solteiro e depois casado¹⁷:

A rua diferente

Na minha rua estão cortando árvores
botando trilhos
construindo casas.
Minha rua acordou mudada.
5 Os vizinhos não se conformam.
Eles não sabem que a vida
tem dessas exigências brutas.
Só minha filha goza o espetáculo
e se diverte com os andaimes,
10 a luz da solda autógena
e o cimento escorrendo nas fôrmas.
(2015:16)¹⁸

Há em *Alguma Poesia* um sutil amálgama entre o deboche oriundo do poema-piada (impregnado de sarcasmo e ironia) com a fascinação distanciada com os objetos e as mudanças decorrentes da modernidade. Às vezes tal fascínio se faz presente em terceira pessoa ou por meio dos seres e das coisas. Em “A rua diferente” há a confirmação de que a filha está aproveitando o “espetáculo” proveniente do rápido processo de modernização do logradouro. Contudo, a descrição das transformações como “exigências brutas” da vida moderna sugere que a geração mais jovem internaliza e assume como normal a postura *blasé* que tanto tensiona a perspectiva *deslucada* do poeta. Por sua parte, o sujeito-lírico de “A rua diferente” só observa e tenta integrar-se ao “espetáculo” de forma oblíqua por meio da filha e da solda autógena que faz as vezes de ligação geracional entre a vizinhança triste (tradição) com a filha eufórica (modernidade).

Assim, o texto destaca o descompasso fundamental à evocação de BH nesta coleção; Drummond permanece numa posição liminar motivado pela capacidade de perceber a artificialidade da modernização em Minas Gerais, seu ceticismo diante das convicções positivistas que impulsaram este processo,¹⁹ e suas aspirações para ser

¹⁷ Há um poema do livro de memórias de Drummond chamado *Boitempo III* em que o poeta tece homenagem ao bairro que viveu na capital mineira, a peça chama-se “Dormir na Floresta” (2015: 445).

¹⁸ O poema “Construção” também trabalha com as transformações em andamento na capital, mas de forma breve e com ênfase no aspecto sonoro das obras. (Andrade, 2015: 16).

¹⁹ A mesma desilusão destaca-se no poema “Sobrevivente,” dedicado ao romancista Cyro dos Anjos, que abre com a lamentação de que é “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade”. (2015:38.)

verdadeiramente contemporâneo. Perseguido pelos assombros da vida rural mineira que ecoam em sua memória, o poeta não resiste em realçar as assimetrias das não contemporaneidades na cultura mineira dos anos 1920 e a incompletude da modernidade na periferia do capitalismo.

Considerações finais

O poema em prosa intitulado “Outubro 1930”, publicado pela primeira vez em maio de 1931 no jornal *Diário de Minas* e depois em *O Jornal*, do RJ, em dezembro de 1934, apenas foi coligido na segunda edição de *Alguma Poesia*, publicada em 1942 (2012:139). O poema vem a público seis meses após os acontecimentos de outubro de 1930 e traz um sentimento que poderíamos traduzir no oxímoro: participação alheada. O sujeito-lírico participa dos eventos como um escriba oficial do Estado-Maior das Forças de Minas, contudo, parece distante da ação. Suas percepções são crivadas de ceticismo e ironia. Peça lírica tardia ao conjunto do livro, “Outubro 1930”, capta de forma metonímica o papel que os intelectuais e escritores modernistas terão a partir daquele momento na nova configuração social que se avizinha com Getúlio Vargas.

A partir de 1930, houve uma mudança estrutural na correlação de forças políticas e sociais no Brasil com a revolução de outubro daquele ano. As oligarquias rurais entraram em conflito e o pacto que garantia a governabilidade desde a Proclamação da República chegou ao fim. Surge uma nova ordem social e política e nela há o estabelecimento de um novo pacto federativo, desta vez, tendo o Rio Grande do Sul como o estado hegemônico na esfera política. Tal hegemonia foi garantida por Minas Gerais, a segunda força econômica em esfera nacional, atrás apenas de São Paulo, o grande derrotado em 1930.

Neste novo cenário, o grupo modernista de BH, cujo papel de Drummond era de proeminência, vai se ramificar primeiramente nas instâncias decisórias locais, em seguida em esfera nacional. A partir de 1930, Drummond começará a sua carreira de chefe de gabinete de Gustavo Capanema, político de proa da primeira Era Vargasista (1930-1945). Num primeiro momento, o poeta exercerá o cargo na Secretaria do Interior de MG; em seguida, a partir de 1934, como chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde (MES) desta vez, no Rio de Janeiro – então capital do país.

A segunda coletânea de poemas de Drummond, *Brejo das Almas*, foi publicada em 1934. Entre a segunda e a terceira, *Sentimento do Mundo* (1940), passaram-se seis anos e neste interim o poeta deixa BH e vai para o Rio de Janeiro. É notória a mudança na fatura dos poemas de uma coletânea a outra. Há uma maior conotação política-participativa em *Sentimento*, o que nos leva a caracterizar o início de um *segundo* Drummond. Tal perspectiva nos aponta que a lírica do poeta à medida em que ia tematizando a nova realidade nacional e internacional, construía, também, um imaginário de país e do escritor inserido na polarização política e na transformação do colosso agrário pelos processos de modernização.

A partir de 1934, BH vai ficando cada vez mais distante da lírica drummondiana, não apenas em termos geográficos como temáticos. O poeta muda-se para o Rio de Janeiro e vai perdendo as referências geométricas e brejeiras da cidade de juventude, aparecendo, apenas, em vagas alusões saudosas em cartas sobretudo com Cyro dos Anjos (Anjos; Andrade:2012), e especialmente nos livros *Uma Forma de Saudade* e *Boitempo III* (2017;2015). No lugar da moderna e mineira BH surge, então, o Rio com as suas contradições de ordem eminentemente política, revelando, assim, os extremos ideológicos dos anos 1930. Saem de cena as experimentações estéticas e entra a radicalidade ética das ideologias daquele decênio.

Por fim, a BH da década de 1920 presente em *Alguma Poesia* cristalizou-se por meio da poesia do itabirano como imagem histórica da capital mineira durante os seus primeiros anos de vida. Assim, a nova cidade contemporânea à geração de artistas, burocratas e escritores a que Drummond estava associado – ter vinte anos nos anos vinte do Século XX nos dizeres do amigo Pedro Nava (2013) – persiste no imaginário nacional como testemunho do descompasso fundamental entre modernidade desejada pela elite mineira e a experiência afetiva dos moradores da nova capital, em sua maioria, oriundos de outras regiões da província mineira.

TRABALHOS CITADOS

Anders, Günter. *Kafka pró e contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Andrade, C. D. de. *Poesia 1930-62*. de *Alguma poesia* a *Lição de coisas*. Edição crítica de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Andrade, C. D. de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- Andrade, C. D. de. *Uma forma de saudade*: páginas de diário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Andrade, C. D. de.; Andrade, M. de. *Correspondência*. Organização de Lélia Coelho Frota. Apresentação, prefácio e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Anjos, Cyro Versiani dos; Andrade, Carlos Drummond de. *Cyro & Drummond*: correspondências. Organização, prefácio e notas de Wander Melo Miranda e Roberto Said. São Paulo: Globo, 2012.
- Anjos, Cyro Versiani dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Bomeny, Helena. *Guardiões da razão*: modernistas mineiros. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.
- Bomeny, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: ____ (Org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Burnett, Frederico Lago. Planejamento urbano, ideologia positivista e cidades mais justas: o caso do Brasil. *Bitácora Urbano Territorial*, v. 30, n., p. 15-25, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.15446/bitacora.v30n1.67081>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orpheu*. a biografia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Globo, 2012.
- Cury, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas*: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- Cury, Maria Zilda Ferreira. O modernismo em Belo Horizonte. *Scripta*, v. 1, n. 2, p. 35-52, jan./jun. 1998.
- Eakin, Marshall C. *Tropical capitalism*: the industrialization of Belo Horizonte, Brazil. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Harvey, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1996.
- Hobsbawm, Eric. *A era dos extremos*: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Lovisoló, Hugo. *Positivismo na Argentina e no Brasil*: influências e interpretações. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- Merquior, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: É Realizações, 2012.
- Miceli, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Mota, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta*: a experiência brasileira (1500-2000). São Paulo: Senac, 2000.
- Nava, Pedro. *Beira-mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- Palti, Elías José. Positivism, revolution, and history in Brazil. In: Feichtinger, Johannes et al. (Eds.). *The worlds of positivism*: a global intellectual history, 1770-1930. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Resende, Otto Lara. *O príncipe e o sabiá*: e outros perfis. 2. ed. Organização de Ana Miranda. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Ricupero, Bernardo. *O lugar do centro e da periferia*. In: Schwarcz, Lília; Botelho, André (Orgs.). *Agenda brasileira*: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Sevcenko, Nicolau. *A revolta da vacina*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Trindade, Hégio. *Integralismo*: o fascismo brasileiro na década de 30. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

Wisnik, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

Zenith, Richard. Introduction. In: Andrade, Carlos Drummond de. *Multitudinous heart*. New York: Penguin Classics, 2015.

Benjamin Burt é doutor em Línguas e Literaturas Hispânicas pela Universidade da Califórnia, em Los Angeles (UCLA). Atualmente, é professor assistente adjunto no Departamento de Espanhol e Português da UCLA.

Renato Kleibson da Silva é doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente, é professor de Ciências Políticas no Departamento de Ciências Sociais da UFRN.

Artigo recebido em 24/03/2021. Aprovado em 14/04/2021.

ENTRE TRANSFIGURAÇÕES E ASSIMETRIAS: A QUESTÃO DA MEMÓRIA EM *MACHADO*, DE SILVIANO SANTIAGO

WAGNER TRINDADE

Doutorando na Universidade Federal Fluminense

Colégio Pedro II

Resumo: A proposta central desse artigo se concentra na observação acerca das ressignificações da obra de Machado de Assis presentes nas narrativas contemporâneas por meio de memórias (diretas ou indiretas) de textos machadianos, com enfoque no romance *Machado*, de Silviano Santiago. Dada a importância de Machado para a literatura brasileira em todos os tempos, encontramos reminiscências da sua narrativa em diversos momentos, seja na estrutura romanesca consagrada pelo autor de *Dom Casmurro*, seja em características estilísticas que marcaram decisivamente o “jeito machadiano” de produção e que se tornaram quase paradigmáticos para a construção de narrativas. Para tanto, além de analisar esses aspectos de recuperação das narrativas machadianas, observaremos com cuidado os limites conceituais das *memórias*, que demonstram o caráter evolutivo acerca da definição desse termo.

Palavras-chave: Memória; Ressignificação; Estilística; *Machado*.

Abstract The central proposal of this article is the observation of the reinterpretations of Machado de Assis' work present in contemporary narratives via memories (direct or indirect) of Machado's texts, focusing on the novel *Machado*, by Silviano Santiago. Considering the importance of Machado to Brazilian literature all times, we find reminiscences of his narrative at different moments, whether in the novelesque structure consecrated by the author of *Dom Casmurro*, or in stylistic characteristics that decisively marked the “Machado's style” of production and that became almost paradigmatic for the construction of narratives. Therefore, further to analyzing these aspects of recovery of Machado's narratives, we will examine the conceptual limits of memories, which demonstrate the evolutionary character about this term's definition.

Keywords: Memory; Reframing; Stylistics; *Machado*.

Introdução

Em entrevista à USP (Bellesa, 2017), por ocasião do lançamento de *Machado*, Silviano Santiago caracterizou-o como um “romance de sobrevivência”, cuja função seria tratar dos anos finais de uma determinada personagem. Para o autor, em tempos de um crescente interesse pela velhice, pela tal “melhor idade”, pelos “anos felizes”, a categoria atribuída por ele ao seu texto poderia fazer sentido

Ao se analisar as mais de quatrocentas páginas que compõem o romance de Silviano, é perceptível que a obra pode, sim, ser enquadrada nessa perspectiva de sobrevivência, caracterizada, na narrativa, pelo relato minucioso dos últimos anos de vida do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um homem ainda muito fértil e produtivo artisticamente, mas que já padecia das limitações impostas pela idade avançada.

No entanto, a noção de continuidade que o termo *sobrevivência* guarda em sua carga semântica extrapola os limites da permanência de Machado de Assis na arte nacional. A estrutura narrativa elaborada por Silviano Santiago permite ampliar os limites simbólicos dessa sobrevida machadiana. Mais do que um narrador ávido por contar a história do seu protagonista, Silviano assume frentes de crítico, de intérprete e até de biógrafo do *Bruxo do Cosme Velho*. Seu romance, assim denominado por questões de convenção literária, demonstra que, mais do que uma sobrevivência histórico-literária, Machado permanece intenso nas memórias narrativas do autor.

1 A evolução da memorialística nos Estudos Literários

Nas últimas duas décadas, a crítica literária nacional tem presenciado o crescimento exponencial de obras relacionadas a um gênero narrativo até então pouco numeroso no país. Trata-se das memórias literárias ficcionais escritas a partir de escritores “reais” como personagens centrais da narrativa. Embora não seja exatamente um acontecimento novo (Leila Perrone-Moisés sinaliza a existência desse tipo de narrativa há quase meio século (2016: 51-52), a expansão de obras com essa perspectiva parece advir de um sentimento nostálgico de uma literatura prestes a desaparecer. Roland

Barthes, em sua *Preparação do Romance*, já anunciava, em caráter um tanto funesto, a extinção da chamada “grande literatura” e o consequente desaparecimento dos escritores.

Desaparecimento dos *líderes* literários; esta é ainda uma noção social; o líder [é uma] figura na organização da Cultura. Mas, na comunidade dos escritores [...] outra palavra se impõe, menos social, mais mítica: herói. Baudelaire a propósito de Poe: “Um dos maiores heróis literários”. É essa Figura — ou essa Força — do Herói literário que perde hoje sua vitalidade. (apud Perrone-Moysés, 2016: 50)

Em razão dessa previsão apocalíptica, comum em períodos históricos que se localizam no interstício de séculos, cabia aos escritores contemporâneos, na visão de Barthes, a construção de narrativas que perpetuassem esses “heróis” na história literária, para preservá-los aos pósteros.

No entanto, como bem observa Perrone-Moysés, a memorialística em torno desses escritores não se deu, pela contemporaneidade, como um saudosismo pelo passado que subentendesse um desejo de retorno. Diferente disso, a busca se dá no sentido de uma atualização desses grandes personagens da história literária, bem diferente de qualquer pressuposição acerca de um anacronismo estéril.

Nenhum desses escritores atuais pretende tomar seus antecessores como modelos de vida ou de escrita. Eles sabem que esse retrocesso é indesejável e, mais do que isso, impossível. Em busca de novos rumos, esses ficcionistas atuais olham, com uma nostalgia que não os paralisa, para seus antepassados, cujas vida e obras eles revitalizam em livros que trazem a marca de nosso tempo. A escrita de cada um deles não é uma imitação anacrônica e estéril. (2016: 58)

Seguindo essa mesma perspectiva, José Luís Jobim, ao analisar a questão das memórias nas narrativas contemporâneas, especificamente no que remete a Machado de Assis, pontua a evolução conceitual do termo *memória*. Em um primeiro momento, a saber, o período de produção literária de Machado (1881), a memorialística estava intrinsecamente associada à produção de uma narrativa relacionada a pessoas que, de fato, existiram e a fatos testemunhados. Para essa construção, se fazia essencial a identificação do escritor/autobiógrafo com a história, limitada a um certo número de temas que, de alguma forma, a ele interessassem.

Essa noção de veracidade e de pacto de credibilidade entre autor e leitor, estabelecidos pela produção literária das memórias, começou a ruir pelas mãos do próprio Machado de Assis. Como bem observa Jobim, o defunto-autor de *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas já evidenciou a necessidade de uma ampliação no significado do termo.

Ou seja, o *autor* Machado de Assis marcou sua separação do *narrador fictício* Brás Cubas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e colocou em questão a correspondência entre o que o narrador contava e o seu referente no mundo “real”, embora aquele dicionário¹ indicasse que o leitor deveria presumir a correspondência entre os eventos narrados nas *memórias* e as coisas efetivamente ocorridas ao seu narrador-autor.
(2017: 20)

É a partir dessa evolução conceitual da noção de memória que a narrativa contemporânea se alicerçou para a produção de uma seara cada vez mais numerosa de obras cuja abordagem se construiu a partir de reminiscências que, em vez de ancorar as histórias num passado infértil, possibilitaram à literatura atual reavivar o gênero e incorporar novos recursos à tessitura romanesca.

Diversos pensadores têm-se dedicado a investigar esse traço “pós-moderno” de elaboração do novo, do inédito, a partir de um retorno ao passado, à memória. Jean-François Lyotard, ao estabelecer os parâmetros para definir uma arte literária pós-moderna, destaca que se faz imprescindível a percepção acerca do “paradoxo do futuro (post) anterior (modo)”(2018: 11). Ou seja, a busca pelo que está no passado é combustível para a construção do que está no porvir e, portanto, ainda não se sabe ao certo o que será. Em *A Condição Pós-moderna*, o filósofo francês expande essa perspectiva conceitual a respeito da pós-modernidade:

A título de imaginação simplificadora, pode-se supor que uma coletividade que faz do relato a forma-chave da competência, não possui, contrariamente a toda expectativa, necessidade de poder lembrar-se do seu passado. Ela encontra a matéria de seu vínculo social não apenas na significação dos relatos que ela conta, mas no ato de recitá-los. A referência dos relatos pode parecer que pertence ao tempo passado, mas ela é, na realidade, sempre contemporânea deste ato. É o ato presente que desdobra, cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o *Eu ouvi dizer* e o *Vocês vão ouvir*. (2009: 41)

Na visão de Lyotard, a condição *sine qua non* para a pós-modernidade seria, portanto, a promoção de uma ruptura qualificada com o passado, tendo em vista a gama de recursos tecnológicos e inovadores de que a contemporaneidade dispõe.

Seguindo por essa via, a memória não seria, em hipótese alguma, o fim em si, mas o meio para um destino ainda desconhecido. Nesse sentido, Ângela Dias esclarece

¹ A referência é ao dicionário contemporâneo às *Memórias Póstumas*, Aulete, J. C. Caldas *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

a perspectiva contemporânea do retorno ao passado, em sintonia com as reflexões do filósofo francês a respeito da pós-modernidade:

... o objetivo ou o ponto de fuga de toda presentificação é sempre o impresentificável. Desse modo, a temporalidade do contemporâneo, expandida por sua tendência a atualizar o passado, recria, pelo presente domínio da tecnociência, os índices desse passado. (2018: 399)

Ampliando a discussão acerca da produção contemporânea que busca no passado a matéria-prima de sua atualidade, Hans Ulrich Gumbrecht oferece importantes reflexões que, de uma certa forma, complementam os pontos já observados, realçando aspectos que escancaram uma crise contemporânea na perspectiva do espaço *versus* tempo. Para o filósofo alemão, as transformações sociais, tecnológicas e culturais que a contemporaneidade experimenta, numa velocidade cada vez mais frenética, distanciam a sociedade atual de algumas certezas cristalizadas historicamente. Esse sujeito, atual, mas ainda cartesiano, passa a depender de um certo “presente expandido” que não está mais totalmente disponível a ele.

Hoje sentimos cada vez mais que o nosso presente foi expandido, pois agora está rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás. Mas se o sujeito cartesiano dependia do presente (historicista) enquanto presente de mera transição, então o novo presente em constante expansão não pode mais ser o presente do sujeito cartesiano. (2015: 48/49)

Ângela Dias (2018: 400), analisando esse novo cronótopo, proposto por Gumbrecht, observa que esse “presente expandido e prevalente” se mostra carregado de passado e, desse modo, invadido, extenua o futuro em virtude da recorrência de “presentes heterogêneos” sem uma causa específica, passando a “suceder-se, numa alternância de instantes equivalentes e simultâneos”. Dessa crise, afirma Ângela Dias, para explicar o fenômeno da proliferação de obras memorialísticas com personagens históricos, surge um movimento nostálgico de revisitação do cânone.

Esse estado de coisas certamente pode justificar a proliferação de um tipo de literatura melancólica voltada para elaborar o luto da ausência das grandes lideranças espirituais e artísticas na atualidade. Trata-se da narrativa ficcional da vida de marcantes autores e criadores da tradição, revisitados pelos escritores contemporâneos na busca de resgatar seus méritos e sua exemplaridade. (2018: 400/401)

Consciente do movimento de retorno ao passado, mas carregado da motivação de construção de um novo que exclui a possibilidade de um anacronismo inerte, a contemporaneidade se reinventa. Distanciando-se de qualquer biografismo meramente histórico, a literatura atual produz seus espectros a partir do passado, mas transforma essas heranças com a experiência do presente. Entram em cena as paródias, os pastiches, as caricaturas que aliviam o peso da tradição.

De fato, não é difícil de constatar o quanto a nossa contemporaneidade é propícia ao espectral, como refém de imagens e dispositivos, em que o teatro da técnica desperta todos os mortos e multiplica os fantasmas. Nesse sentido, a sociedade do espetáculo, em seu cosmopolitismo hedonista, ao operar o paradigma tecnológico anima o circuito da mercadoria com uma bricolagem entre espectros e fantasmagorias, que, em sua disjunção temporal, contagia o devir das formas de nosso tempo de tensão e paroxismo.

(...)

Talvez por isso a polifonia do atual inclua com tanta assiduidade as figuras engenhosas da paródia e do pastiche, e todo um cortejo de experimentalismos voltados para o exorcismo da dívida frente ao peso monumental da tradição.

(Dias: 401/402)

Numa perspectiva estritamente nacional, o desejo dessa presentificação memorialística do passado para inserção na contemporaneidade produziu um movimento estético-literário que se mostrou decisivo para a arte no século XX do Brasil: a antropofagia. Oriundo de um passado colonial, extremamente atrelado a uma cultura europeia, romper essas algemas gera, “na trajetória da autonomização, em plena eclosão da modernidade, a antropofagia como estratégia e modo de processamento da herança” (Dias, 2018: 402). Para a emergência de construir uma identidade nacional, o movimento antropofágico se mostrou uma significativa alternativa de entrada na cultura moderna, com presença, vivacidade e ímpeto criativo.

João Cezar de Castro Rocha, dedicando-se a entender o movimento antropofágico, ajuda a compreender o paradoxo que alimenta essa corrente artística. Afinal, como se desvincular de um passado colonial e se mostrar inovador, se foi exatamente no passado que a antropofagia buscou toda a matéria prima da produção artística? Como resposta, Rocha esclarece: os artistas brasileiros intensificaram a proposta de consumir a cultura do outro e transformá-la em sua por meio desse movimento. Mais do que consumir, era deglutir, era engolir, com todo o caráter fisiológico que essa atitude traz consigo.

Desse modo, a antropofagia auxiliava a resolver o paradoxo de um movimento de “redescoberta” do Brasil, cuja base se encontrava do outro lado do Atlântico: o paradoxo se dissolvia na deglutição antropofágica dos valores do outro, do estrangeiro. (2011: 651)

Dessa maneira, entendendo as relações culturais como um movimento de “apropriação da alteridade” (2011: 662), a antropofagia se mostrou ativa, não apenas numa perspectiva conceitual, mas numa extensa produção artística nacional, por meio de obras que claramente seguiram tais tendências. Na literatura, *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, é um dos exemplos mais definitivos da utilização das bases propostas pela antropofagia. Décadas após a sua criação, o movimento cultural denominado *Tropicalismo*, liderado por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, enveredaria pelas vias da antropofagia, apropriando-se dela como “palavra de ordem de insubordinação da força aos parâmetros do nacionalismo estreito e populista então vigente” (Dias, 2018: 403).

Antes mesmo das práticas antropofágicas promovidas pelos intelectuais dos primeiros anos do século XX no Brasil, Machado de Assis, escritor e personagem central do romance de Silviano Santiago, já se mostrava um apreciador das apropriações culturais que surfariam na crista da onda em 1922. Bastante consciente das bases hermenêuticas que alicerçavam sua arte, Machado já se destacava, em seu tempo, por essa memória cultural ativa na produção de suas obras.

Como é bem reconhecido pela fortuna crítica machadiana, o escritor era um leitor prolífico, dono de vasta biblioteca, e sempre reconheceu a precedência da leitura na formação de um escritor. Por outro lado, como crítico atuante, Machado assiduamente manifestava um profundo respeito pelo conhecimento da tradição literária e pela importância da prática do transplante e do diálogo com os pósteros pelos escritores de seu tempo. (Dias: 403)

Numa quase relação de criador *versus* criatura, Silviano Santiago, narrador/autor de *Machado*, se vale dessas memórias machadianas para a composição de seu romance homônimo, bem como de narrativas anteriores por ele produzidas. Se em romances como *Liberdade* (1981) e *Viagem ao México* (1985), o escritor já enveredava pela memorialística de grandes personalidades literárias, inserindo Graciliano Ramos e Antonin Artaud, respectivamente, como personagens dessas narrativas, em *Heranças* (2008), Santiago recupera o estilo machadiano com um tom de ironia e tenacidade que, de certa forma, traz à baila novamente, com atualizações, o defunto-autor Brás Cubas.

Assim como nas *Memórias Póstumas*, o enredo de *Heranças* apresenta uma fotografia das famílias da alta classe da sociedade. Estabelecendo as relações entre as narrativas, Jobim acrescenta:

Heranças, tal como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um tipo de romance em que se apresenta o modo de ser e atuar de famílias das classes dominantes, através da perspectiva de um de seus membros. Nesse tipo de romance, as vidas de narradores-personagens apresentam-se como manifestações concretas a partir das quais os leitores podem compreender o quadro maior do meio social determinado em que se inserem aquelas vidas. (2017: 21)

Machado, último romance de Silviano Santiago e nosso objeto de análise, apresentará os dois traços das narrativas do escritor, com ambos aspectos claramente expostos: a presença da personagem Machado de Assis, suas aventuras e desventuras no final de sua vida, e o estilo de escrita que, em diversos momentos, ativará a memória do leitor para as composições do Bruxo do Cosme Velho.

2 Memória e Transfiguração: Silviano e Machado de Assis

O termo *transfiguração* percorrerá toda a narrativa produzida por Silviano Santiago e funcionará como força motriz para a proposta literária do autor em sua obra. A definição de *romance*, conceito utilizado para classificar esta sua produção, por outro lado, tem seus limites postos em xeque por um texto que mistura elementos de ensaio, de crítica literária, de narrativa epistolar, de biografia e de ficção.

De qualquer forma, a tarefa de definir a narrativa que se propõe a abordar os últimos anos da vida de Machado de Assis é árdua e inconclusiva. Ainda que no paratexto da obra, o autor já a apresente como uma peça de ficção (“Embora se inspire em fatos e pessoas reais, esta é uma obra de ficção.”[Santiago:3]), é inegável a presença de elementos que a associam a outros escritos. Em sua análise acerca do romance de Santiago, Davi Pimentel pontua:

Machado é obra híbrida, porém mais ensaística e historiográfica que propriamente ficcional, por mais que no início do segundo capítulo, “29 de setembro”, o leitor-narrador se esmere em fazer o leitor crer que dará origem a um texto imaginativo/ficcional que percorrerá, a partir do quinto volume das cartas de Machado, os últimos anos de vida do escritor, de 1905 a 1908. (2017: 308)

O caráter múltiplo que se apresenta no romance não é exatamente inédito. Como assinala Leila Perrone-Moysés, em sua obra *Mutações da Literatura no Século XXI*, há mais de quatro décadas se produzem narrativas cujo protagonista é uma

personagem histórica que, no decorrer do romance, alterna situações ficcionais com dados biográficos.

(...) entre os “mil trabalhos atuais” ignorados por Barthes, destaca-se um subgênero romanesco que tem crescido visivelmente desde os anos 1980: o romance que tem por personagem principal um “grande escritor”, isto é, um daqueles “heróis” da literatura em sua época áurea. (2016: 52)

Ainda assim, para que delimitá-lo numa categoria narrativa ou literária? Para uma obra com esse valor estético, que pretende enveredar-se por tantas searas, está exatamente nos vários tentáculos a sua singularidade. Afirmar-se como um romance apenas seria esvaziar todos os caminhos abertos pela obra de Santiago, que conduz o leitor a estradas históricas, biográficas, ensaísticas, filosóficas. Caberá a tal leitor desbravar esses espaços sem se perder da via principal, a qual se apresenta na relação entre o autor e o seu protagonista, que se fundirão num só.

“Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908” (49). Está lançada a proposta: Machado, o protagonista, funde-se ao narrador e se torna, também, Machado narrador do romance que leva o seu nome. Com esse acordo ficcional, Silviano abre espaço para momentos autobiográficos em sua narrativa, possíveis pela sobrevivência do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nele. A coincidência (?) da data do óbito de Machado e do nascimento de Santiago, 28 anos depois – 29 de setembro – une as pontas da vida e da morte – tal como ensejava o protagonista de *Dom Casmurro* – e condensa as figuras do narrador e da personagem.

Ao caminharem aleatoriamente pelo caminho trilhado pelo fantasma de Machado de Assis nos quatro últimos anos de vida, as fantasmagorias do narrador deste livro sobrepõem o dia e mês em que nasço em 1936, 29 de setembro, ao dia e mês em que morre o grande escritor em 1908, 29 de setembro. O narrador sobrepõe a personagem nascido numa distante cidade interiorana de Minas Gerais ao protagonista morto na capital federal do Brasil. Na aposta sobre o futuro da literatura no século XXI, a sobreposição desencontrada dos dois corpos e das duas vidas, o desembestado e atrevido encontro das duas sensibilidades é armado pelo jogo de dados do Acaso e sinaliza como dia natural para toda reencarnação de Machado de Assis o penúltimo do mês de setembro. (52)

Após o processo da transfiguração, o que se observa na narrativa é a total dificuldade de se dissociar as duas personagens – protagonista e narrador. Suas intervenções no texto se apresentam de uma forma que se torna difícil precisar onde inicia uma e termina a outra. O Machado, com data definida para morrer, prolonga sua

permanência em vida pela figura do Santiago narrador que, por sua vez, confere sobrevivência ao mestre por meio de sua obra. A professora Eneida Maria assinala, em sua análise acerca do romance, esse caráter de sobrevivência:

A transfiguração reforça a ideia de sobrevivência do escritor em outro, já que a coincidência das datas indica o destino literário registrado pelo nascimento. Compreende o gesto de viver, pela escrita, da morte do outro, que nada mais é do que o viver póstumo da literatura. Destino literário que se instala entre morte e vida, entre o teor virtual das duas instâncias, à medida que no espaço literário fatos se transformam em metáforas. (2016: 101-102)

O que se pode esperar, após esse processo de metamorfose, é que a figura de Machado ganhe o protagonismo central da narrativa e passe a ditar as nuances da trama romanesca, saciando-nos da curiosidade acerca de sua “vida real”. Ledo engano. Machado está lá, firme e pujante, em todos os momentos do romance, mas será Santiago-narrador o verdadeiro condutor da carruagem até a chegada ao destino. O bruxo do Cosme Velho, peça da transfiguração, será suplantado, em diversos momentos, pela figura do narrador – leitor das cartas machadianas – que retoma dados historiográficos, antropológicos e até medicinais em várias de suas digressões, umas de caráter memorial, outras de viés ensaístico. O Machado protagonista se manifesta, na maioria das vezes, nos capítulos relacionados à doença que o aflige no limiar de sua vida. Sua enfermidade, apresentada desde o primeiro capítulo do romance, se mostra responsável por estimular Machado a produzir incessantemente e a transcender em suas potencialidades literárias.

3 Memória e Assimetria: percursos de crítica literária em *Machado*

A assimetria se fixou de maneira definitiva na arte machadiana e foi utilizado de forma recorrente pelo narrador de *Machado* para esclarecer a produção literária do autor de *Memorial de Aires*. Para Santiago, Machado de Assis, escritor atento às transformações e peculiaridades de seu tempo para, exatamente, transcendê-las, observa o movimento de “simetria reflexiva”, fenômeno estético do final do século XIX (227) apreciado pela elite artística brasileira e nega tal estética peremptoriamente.

Para ilustrar essa característica marcante da assimetria na obra machadiana, Silviano Santiago aplica uma perspicaz técnica analógica, entre as obras do artista plástico Frederico Steckel, sobretudo a escadaria do palácio da Liberdade, e as obras terminais do legado machadiano, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. A perspicácia da construção argumentativa de Santiago está na transformação da analogia em antítese, visto que todo o discurso, detalhadamente formulado, de exaltação das linhas simétricas do artista alemão, se esfarela na constatação de que as obras finais do Bruxo, ainda que ligadas por uma coluna central – o conselheiro Aires – em nada se apresentam equilibradas e simétricas.

Num longo processo de digressão da narrativa, Silviano apresenta os trabalhos de Steckel, recebido na capital da nova república com laureado prestígio. Seu estilo, refinado e em consonância com as tendências europeias, rapidamente se expandiu para outras regiões do país. Foi dada a ele a responsabilidade de revitalizar toda a capital de Minas Gerais, por exemplo. A predileção pelos acabamentos milimetricamente simétricos, encantava a sociedade neorrepública de seu tempo.

O efeito de beleza alcançado pela simetria extrai significado na busca da correspondência harmoniosa e justa entre as duas partes aproximadas pelo eixo de sustentação. Chega-se a uma totalidade – um painel artístico esculpido no espaço entre dois andares, ou simplesmente uma escada utilitária – que se autocontempla como única no mundo e desprovida de movimento, já que sua grandeza maior, oculta na preservação pela semelhança da experiência visual de ângulos e de formas retas e circulares, inibe o arrebatamento emocional do usuário. (215)

Para o narrador, a impressão de perfeição estética que a simetria oferece encantava os olhos da sociedade da nova república, pois permitia uma interpretação em mão dupla: além de dar novos ares de vanguarda às cidades, concedia, por extensão, uma aparência progressista aos grupos sociais que desfrutavam daquela transformação estética.

A simbiose estilística e cultural entre o bem público e a propriedade privada se encontra representada simbolicamente em princípios retóricos orientados pela simetria perfeita. Esta domina não só a eloquência da arte, que recupera ou edifica os elegantes prédios e os decora com requinte europeu, como também a eloquência da fala cidadã, que, sendo esperançosa em relação ao regime republicano e aos novos atores sociais, exprime o bem-estar financeiro da nação e da família brasileira. (216-7)

O símbolo máximo desse ideal estético se encontrava no imponente palácio da Liberdade. A escadaria, idealizada por Steckel, com suas escadas laterais que giram entre

si e imitam o formato de asas de borboleta, produzem um efeito de beleza que encanta por sua disposição harmônica, bem como por sua aplicação em um objeto funcional.

É essa construção que será apreciada por Santiago sob a ótica das obras machadianas. Para o narrador, tal como a escadaria, que dispõe de dois lados – duas asas – que levam ao mesmo ponto, sustentado por um eixo de ligação, os romances finais de Machado poderiam representar essa simetria, em que a leitura de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, ainda que fossem asas distintas, levaria ao mesmo destino, sustentado pelo “eixo” *Conselheiro Aires*, personagem que aparece com destaque em ambos os romances.

Em semelhança da escada imaginada por Steckel, que em mão dupla eleva o usuário ao andar superior do prédio, uma das asas da ficção de Machado – o romance *Esaú e Jacó* – deveria ocupar posição simétrica à da outra asa – o *Memorial de Aires* – e, ambos os livros seriam equilibrados pelo eixo central, o eixo *Aires*, que garantia os elementos deferentes em perfeita simetria reflexiva. (224)

Outro ledô engano, patrocinado pela mente criadora de Machado de Assis. *Aires*, eixo central que sustentaria a simetria idealizada, não atende aos requisitos de harmonia e equilíbrio. Não segue os princípios de linearidade e se apresenta “desengonçado, desconjuntado, maljeitoso” (224). Os romances teriam servido ao gosto machadiano de quebrar “tanto as semelhanças gêmeas quanto as semelhanças simetricamente reflexivas” (225).

Para esclarecer sua hipótese, o narrador novamente aguça sua veia de crítico literário e tece uma complexa análise dos dois romances em sua relação com a simetria/assimetria. O primeiro aspecto analisado observa a utilização dos gêneros por Machado para a construção dos romances:

(...) o romancista se vale de dois gêneros bem distintos quando idealiza os dois últimos livros. *Esaú e Jacó* é romance escrito segundo o gênero dito realista, com narrador em terceira pessoa. Nele, *Aires* é mera personagem. *Memorial de Aires* é romance que se enquadra no gênero dito diário íntimo, com narrador em primeira pessoa. Não por casualidade o narrador/personagem é o próprio *Aires*. (...) A quebra da simetria na escolha do gênero pelo escritor gera o desconforto do enviesamento no leitor. Já não sabe a que retórica da ficção se ater por ocasião da leitura. (Ibidem: 225)

Para Santiago, a escolha de Machado em produzir dois pontos de vista discursivos consolida sua posição artística assimétrica, para contrapor as tendências de seu tempo. Ao centralizar as ações de ambos os romances no conselheiro Aires, cria-se

um eixo central que produziria a impressão de se chegar ao mesmo ponto em qualquer lado da escadaria romanesca. No entanto, após a subida se verifica que a impressão não se confirma. Em um romance, Aires é analisado de fora, meticulosamente, pelo olhar de um atento narrador em terceira pessoa. Já na derradeira obra, o protagonista Aires se enxerga, numa atitude introspectiva, na forma de um diário de memórias. Dessa maneira, os lados da escadaria encaminham a lugares distintos, efetivando a assimetria, bem ao gosto machadiano.

O gosto prevalente pelo eixo de sustentação central, que habilita e recompõe as diferenças idiossincráticas e ideológicas, será apreciado de modo distinto e distante por Machado de Assis ao criar um eixo único, o conselheiro Aires, mas enviesado. A simetria reflexiva se quebra na ficção machadiana segundo as circunstâncias e o oportunismo, em semelhança ao modo como o cidadão se define, política e ideologicamente, ou seja, como um vira-casaca. (226)

Machado de Assis demonstrava interesse pelas noções de simetria, que coloriam os ideais da sociedade de seu tempo. Ainda que não acompanhasse o senso comum contemporâneo, não deixou de apresentá-lo conceitualmente em sua obra. Nesse sentido, o episódio dos gêmeos do romance *Esaú e Jacó*, analisado pelo narrador Silviano, se mostra bastante esclarecedor em relação à técnica narrativa de Machado para aludir a essa tendência estética.

Para Silviano, ao construir os personagens gêmeos que se apaixonam pela mesma mulher, Machado elabora uma aparente simetria reflexiva, em que ambos representam as “asas da borboleta” (228) sustentadas pelo eixo central, a amada Flora. A morte da mulher desejada pelos irmãos novamente põe a simetria para escanteio, enviesando o eixo central da escadaria romanesca. A morte de Flora, associada à condição de animosidade dos irmãos (“Brigam desde os tempos antigos, sugere o título do romance” [227]), demonstram a quebra da simetria reflexiva que pretensamente anunciava a condição gemelar dos irmãos.

Resta o quê? A lição do texto, que desconjunta mais e mais o eixo central e linear que propõe a simetria entre análogos. De tal forma se apresenta enviesada a visita dos gêmeos ao cemitério que é impossível cerzi-la pelo simples efeito do espelhamento dos gêmeos ou das grinaldas. A simetria reflexiva – apesar de o romancista levantar elementos e mais elementos que serviriam para trabalhá-la até a exaustão como forma – não se presta como fio condutor à lógica da narrativa de *Esaú e Jacó*. Pouco interessa a Machado de Assis a simetria reflexiva, que visa à solidariedade dos bons sentimentos fraternos, amorosos, pátrios e progressistas. (229)

A rejeição de Machado às tendências de simetria de seu tempo não se caracteriza como mera rabugice de velho, muito menos como um produto artístico que se

propunha adverso à agenda social de seus contemporâneos. Atento à realidade e fiel às observações acerca desta, o autor de *Dom Casmurro* se mostra um crítico feroz da aparência de harmonia e de progresso que a sociedade neorrepública alardeava enfaticamente. Para ele, a simetria de seu tempo não passava de jogo de cena.

Significa o repúdio da harmonia, da perfeição e da beleza que são meras fantasias da eloquência de sobremesa que se funda na infinitude gratuita dos jogos retóricos proporcionados pela crença na simetria reflexiva como princípio do sentimento universal de fraternidade, ou como forma absoluta da solidariedade humana. (231)

A ênfase de Silviano Santiago nas reflexões acerca da assimetria na obra machadiana, de acordo com o professor José Luís Jobim, vai ao encontro da própria produção do romance. Nesse sentido, enquanto reflete sobre a obra de Machado, Santiago sinaliza aos seus leitores que seu romance parte da mesma premissa.

Ao atribuir assimetria à obra de Machado, o narrador-personagem Silviano está também falando da própria obra que está construindo, a qual também não é simétrica, já que não aspira nem ao eixo central da escadaria do Palácio da Liberdade, nem à proporcionalidade e ligação entre as partes que ela representa. (2017: 26)

Na visão de Silviano Santiago que, neste e em outros momentos do romance, escancarou a face de crítico literário do narrador, a quebra dos paradigmas sociais e a fuga do senso comum conferem à arte machadiana uma originalidade singular e um brilho único na literatura nacional. A referida quebra paradigmática se revelou em diversos momentos de sua produção, sempre oferecendo um olhar crítico ao que parecia harmônico e linear.

Considerações finais

Com *Machado*, Silviano Santiago pretendeu, num primeiro momento, dar conta dos eventos que preencheram os últimos momentos da vida de Machado de Assis, trazendo à luz uma fase do escritor que, até então, havia recebido uma discreta atenção. A própria designação de sua obra como um romance já demonstra essa pretensão inicial. Fato é que o autor de *Heranças* e *Em Liberdade* expandiu sua narrativa para outras perspectivas, transformando sua obra em um complexo circuito de temas relacionados a Machado e deixando vir à tona suas múltiplas visões a respeito da arte machadiana. A

memória do *bruxo* fez companhia constante na tinta impressa por Silviano em seu premiado livro.

José Luís Jobim, em seu ensaio dedicado às memórias na ficção literária nacional (2017: 29), observa que o interesse crescente pela memória na literatura pode se justificar pela infinidade de experiências que ela pode permitir no universo narrativo. Silviano não só consolida essa perspectiva teórica, como abre caminho para uma discussão acerca da estrutura narrativa do romance, entendida pela crítica com um certo hermetismo.

As diversas faces do romance de Silviano Santiago – a narrativa, as cartas trocadas entre Machado e Mario de Alencar, a descrição dos costumes, o olhar sobre a reconstrução do Rio de Janeiro pós-república, o teor crítico-literário, a reflexão acerca da doença, entre outras – permitem ao leitor uma investigação ampla e variada sobre a obra. As reflexões aqui realizadas oferecem um caminho para se estudar essa rica narrativa. No entanto, por consequência, ao seguir um caminho, fecham-se outros, invariavelmente. Ter a consciência do caráter inconclusivo do estudo é o combustível ideal para não se encerrar a discussão.

TRABALHOS CITADOS

Dias, Ângela. Literatura como antropofagia em Silviano Santiago: anotações sobre um percurso ficcional até o romance *Machado*. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 1, p. 398-413, jan./jun. 2018.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

Jobim, José Luis. A questão das memórias em quatro narrativas contemporâneas: *Heranças e Machado*, de Silviano Santiago, *Leite derramado*, de Chico Buarque e *Val e Lalinha*, de Godofredo de Oliveira Neto. *Brasil/Brazil*, Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature, v. 30, n. 55, p.18-31, 2017.

Lyotard, Jean-François. O pós moderno explicado às crianças. Tradução de Pedro Henrique Ciucci da Silva. *Revista Pandora Brasil* - Traduções – Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/traducoes/lyotard.pdf. 2018. Acesso em 10/10/2020.

Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Perrone-Moysés, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

Pimentel, Davi Andrade. *Machado*, de Silviano Santiago (Resenha). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 51, p. 307-312, maio/ago. 2017. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/2316-40185124>. Acesso em 22 de abril/2019.

Rocha, J.C.C.; Ruffinelli, J. *Antropofagia hoje?* São Paulo: É realizações, 2011.

Belles, Mauro. *Machado: o romance de sobrevivência de Silviano Santiago*. Entrevista. Disponível em: <http://www.ica.usp.br/noticias/silviano-santiagos-e-a-costura-entre-vida-e-obra-de-machado-de-assis#:~:text=Romancista%2C%20cr%C3%ADtico%20liter%C3%A1rio%2C%20poeta%2C,felizes%2C%20a%20velhice.%E2%80%9D>. Acesso em 20/11/2020.

Santiago, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Santiago, Silviano. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

Santiago, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Souza, Eneida Maria de. *Machado*, de Silviano Santiago (Resenha). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/viewFile/70733/40165>. Acesso em 11/05/2019.

Wagner Trindade é professor EBTB do Colégio Pedro II e doutorando em Literatura Comparada, na linha de pesquisa *Literatura, Teoria e Crítica Literária* pela Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ).

Artigo recebido em 24/03/2021. Aprovado em 21/06/2021.

PRESCILIANA¹ DUARTE DE ALMEIDA E A REVISTA *A MENSAGEIRA*: O PAPEL DA MULHER NA IMPRENSA

Cecil Jeanine Albert Zinani

Esta publicação [*A Mensageira*] nos permite, de um lado recuperar um pedaço da história do feminismo no Brasil e, de outro, indicar que a luta que hoje travamos por reafirmar que o sexo é político pois nele existem relações de poder; que a luta que travamos para tornar claro o caráter subjetivo da opressão, os aspectos emocionais da consciência, [...], é um prolongamento avançado da luta anterior de nossas bisavós e avós por direitos da mulher ao trabalho e à instrução num tempo em que era atribuída uma neutralidade ao espaço individual e se definia como político unicamente a esfera pública, objetiva.

Zuleika Alambert, Revista *A Mensageira*

RESUMO: Na segunda metade do século XIX, surgiu no Brasil uma modalidade de imprensa dirigida por mulheres, a qual possibilitou a discussão de temas relevantes para o universo feminino, destacando-se, entre outros, o acesso à educação, ao voto e à profissionalização. Nesse sentido, evidencia-se a revista *A Mensageira*, dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, que circulou entre 1897 e 1900. Presciliana, além de diretora da publicação, era responsável por diversas seções, escrevendo artigos de opinião, poemas, crítica literária. Dessa maneira, o propósito deste estudo é apresentar a revista *A Mensageira* e comentar textos não literários da editora da revista.

PALAVRAS-CHAVE: Imprensa feminista; *A Mensageira*; Presciliana Duarte de Almeida

¹ Há controvérsias sobre o nome da autora, tendo em vista que é grafado na revista como Presciliana e, em estudos mais contemporâneos, como Prisciliana. Optou-se por manter a grafia original, assim tanto no nome da editora quanto nas citações diretas da revista.

ABSTRACT: In the second half of the 19th century, in Brazil, a modality of press directed by women arose, which made the discussion of relevant themes for the feminine universe possible, highlighting, among others, the access to education, to the vote and to the professionalization. In this sense, *A Mensageira* magazine, directed by Presciliana Duarte de Almeida, stands out, circulating between 1897 and 1900. In addition to being the director of the publication, Presciliana was responsible for several sections, writing articles, poems, and literary criticism. Thus, the purpose of this study is to present *A Mensageira* and comment on non-literary texts by the magazine's editor.

KEYWORDS: Feminist Press; *A Mensageira*; Presciliana Duarte de Almeida

A existência de uma imprensa direcionada às mulheres é bastante antiga, tendo em vista que o primeiro registro desse fato ocorreu em 1693, por meio de uma folha denominada *Lady's Mercury*, na verdade, um encarte no jornal *The Athenian Mercury*, de Londres, tendo circulado por quatro semanas apenas. Ainda que tivesse uma breve existência, essa publicação inaugurou uma modalidade de imprensa que iria se tornar muito relevante posteriormente. Uma curiosidade, nessa categoria de publicação, foi o aparecimento de uma seção que se tornaria um lugar comum nas revistas posteriores, o consultório sentimental, no qual as jovens narravam seus problemas, em geral decorrentes de relacionamentos com figuras masculinas. No século XVIII, publicações desse gênero surgiram em diversos países como França, Alemanha, Itália. Já nos Estados Unidos e no Brasil, essa imprensa apareceu somente no século XIX (Buitoni, 1981).

Na verdade, a introdução da mulher como produtora de conteúdos para – não apenas como consumidora de – jornais e revistas data do final do século XVIII e, especialmente, do século XIX. No início, a participação feminina na imprensa, que sempre havia sido de domínio masculino, materializou-se em um espaço insignificante, nos rodapés dos jornais, o que condizia com a mentalidade vigente: para um gênero subalterno, um espaço inferior, tendo em vista que, na época, estava consolidada a posição inferior da mulher na sociedade, já que ela não era produtiva economicamente, tinha uma educação deficiente e não tinha direitos civis reconhecidos. No entanto, a subversão dessa conjuntura ocorreu pelo bom aproveitamento da oportunidade, o que possibilitou que esses espaços lhes fossem “progressivamente reservados”, sendo ocupados por “crônicas de viagens ou mundanas e sobretudo de romances folhetins, cada vez mais femininos por suas intrigas, suas heroínas e até por sua moral” (Perrot, 1998: 79).

No Brasil, o aparecimento da imprensa ocorreu somente em 1808, após a vinda da Família Real. Anos mais tarde, publicações destinadas às mulheres tiveram início, no Rio de Janeiro, com *O Espelho Diamantino* – Periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e Modas. Dedicado às Senhoras Brasileiras, cuja circulação ocorreu entre 1827 e 1828 (Duarte, 2017: 38-39). Essa publicação foi iniciativa de um jornalista francês, Pierre Plancher, que, no editorial do primeiro número, focaliza um tema muito importante, a educação das mulheres, tônica que será reiterada em todas as edições (Duarte, 2017) e também em outras publicações, especialmente naquelas a cargo de mulheres como *A Mensageira*, dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, ou *A Família*, de Josefina Álvares de Azevedo.

A educação como principal reivindicação constitui o aspecto mais urgente para as feministas do século XIX, entre elas, Júlia Lopes de Almeida, que a consideravam mais importante que o voto. Essa tendência não se restringiu ao Brasil. Em 1848, ocorreu em Seneca Falls, Nova Iorque, a 1ª Convenção para o Direito das Mulheres, reunindo expressivo número de mulheres e de homens que se posicionavam contra a escravidão e assinaram a “Declaração de sentimentos e resoluções”, documento com reivindicações que defendiam o acesso à educação e a direitos civis e religiosos, nos mesmos moldes da Declaração de Independência dos Estados Unidos (Gonçalves, 2006). Esse documento lembra a “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã”, de Olympe de Gournay, baseada na “Declaração dos direitos do homem e do cidadão”, da França, cujo lema *liberté, fraternité e égalité* era válido apenas para os homens.

Muitas publicações seguiram *O Espelho Diamantino*, todas dirigidas por jornalistas homens, como *O Mentor das Brasileiras*, *Manual das Brasileiras*, *Espelho das Brasileiras*. A imprensa produzida por mulheres surgiria alguns anos depois. Por muito tempo acreditou-se que o primeiro periódico dirigido por uma mulher fosse *O Jornal das Senhoras*, fundado por Joana Paula Manso de Noronha, uma argentina radicada no Brasil, o qual, impresso no Rio de Janeiro, circulou entre 1852 e 1855. No entanto, pesquisas realizadas por Zahidé Lupinacci Muzart (2000: 75) apontam que foi Maria Josefa Barreto Pereira Pinto, considerada por Guilhermino Cesar, de acordo com Muzart, uma feminista *avant la lettre*, a primeira mulher a dirigir uma publicação no Brasil. Maria Josefa Barreto, nome que adotou na imprensa, era natural de Viamão, Rio Grande do Sul, fundou dois jornais, em 1833, que circularam em Porto Alegre, o

primeiro, com o estranho nome *Belona Irada Contra os Sectários de Momo*, ou *Belona*; tratava-se de um jornal político que defendia o Partido Caramuru, o qual representava a posição do governo, lembrando que, pouco tempo após, eclodiria a Revolução Farroupilha. Pouco depois, fundou *Idade d'Ouro*, com Manuel dos Passos Figueroa. Esse periódico definia-se como “jornal político, agrícola e miscelâneo” (Muzart, 2000: 77), tendo circulado até o número 32. Devido às polêmicas instauradas e a seu viés político, os jornais tiveram fechamento precoce. Ainda que tenham sido dirigidos por uma escritora, esses jornais não estavam vinculados à causa feminista.

Muitas dessas folhas tiveram vida efêmera, não conseguindo atingir um ano de existência, tais como *A Brisa*, *O Jornal das Damas*, *O Mimo*, *O Beijo*; outras, no entanto, foram longevas, entre elas, destacam-se *O Corymbo*, publicação das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, que circulou em Rio Grande (RS) de 1884 a 1944, ou o *Almanach das Senhoras*, dirigido pela escritora portuguesa Guiomar Torrezão até sua morte e continuado por sua irmã Felismina Torrezão, uma publicação conjunta de Portugal e Brasil que circulou entre 1871 e 1927 (Duarte, 2017). Outra curiosidade consiste na denominação dessas publicações, que apresentavam, entre outros, nomes de flores, pássaros, objetos: *A Violeta*, *O Jasmim*, *A Camélia*, *A Rosa*, *A Tulipa*; *A Crisálida*, *O Beija-flor*, *Pirilampo*, *O Colibri*, *Falena*; *O Espelho*, *O Leque*, *A Pérola*.

Ao considerar uma imprensa direcionada a um setor específico de público, ou seja, às mulheres, é relevante lembrar a distinção entre imprensa feminina e feminista. Como imprensa feminina podem ser consideradas aquelas publicações voltadas às questões de administração do lar e da criação ou educação dos filhos, receitas culinárias, etiqueta, moda, pequenos contos, poemas, charadas, logogrifos, e, último, porém não menos importante, o consultório sentimental que esteve presente desde o primeiro número do *Lady's Mercury*, no início desse gênero de publicação, como já referido. Como feminista, pode ser tida aquela modalidade que se preocupa com questões relacionadas à condição subalterna da mulher, seu pouco acesso à educação, ao mundo do trabalho, a pouca representatividade social, a nulidade de sua participação política, condições pautadas na legislação vigente, que, originada nas Ordenações Filipinas, do século XVII, conferia ao homem o poder de decidir sobre o destino do “segundo sexo”, confinando-a ao reduto do lar ou ao convento sem possibilidade de

escolha. A partir dessas reflexões sobre imprensa feminina e feminista, pretende-se examinar, brevemente, a representatividade da mulher na imprensa brasileira do século XIX, tendo em vista os artigos publicados na revista *A Mensageira* por sua diretora, a poetisa Presciliana Duarte de Almeida.

Numa época em que a maioria das publicações dirigidas por mulheres tinha duração inferior a um ano, a revista *A Mensageira* conseguiu um feito razoável, tendo em vista que circulou de 15 de outubro de 1897 a 15 de janeiro de 1900, com uma interrupção entre 30 de setembro de 1898 e 15 de fevereiro de 1899, período de luto da diretora pela perda de Bolívar, seu filho mais jovem, conforme esclarece Maria Clara da Cunha Santos em sua “Carta do Rio” de 15 de fevereiro de 1899, no retorno da revista (1987: 1, v.2). *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira foi publicada em edição fac-similar pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura, em 1987. Essa publicação foi possível porque, em 1902, Presciliana havia doado a coleção completa da revista ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, de acordo com dedicatória de próprio punho que se encontra reproduzida na parte inicial da obra.

A Mensageira particulariza-se por ser uma revista na qual não são encontradas as seções habituais nessa modalidade de publicação: não há receitas culinárias ou pontos de bordados, discussões sobre os mais recentes lançamentos da moda em Paris, ou reprodução de moldes e figurinos; porém, nela estão presentes artigos de opinião com ideias sobre acesso à educação, direito ao voto, notas sobre eventos relevantes, uma parte com literatura: poemas, contos, crônicas, resenhas e crítica literária. A revista acolhia colaboração de autoras e de autores, de brasileiros e estrangeiros, o que evidencia seu espírito eclético. Entre as autoras, destacam-se, além de Presciliana Duarte de Almeida, Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes Vieira, Inês Sabino, Áurea Pires, Francisca Júlia, Maria da Clara Cunha Santos, Guiomar Torrezão (de Portugal). Entre os autores que colaboraram podem ser citados Sílvio de Almeida (marido de Presciliana), Alberto de Oliveira, Cândido de Carvalho, Pelayo Serrano (pseudônimo de Nelson de Sena), André Rebouças, Xavier de Carvalho (português radicado em Paris), Damasceno Vieira.

A revista apresentava algumas seções fixas como a coluna “Carta do Rio”, de autoria de Maria Clara da Cunha Santos, na qual a autora, em resposta a um convite para colaborar n’*A Mensageira*, se pronuncia desta maneira: “Assim, pois, guarda para

mim, em tua revista, um logarzinho para as ‘Cartas do Rio’ que iniciarei no proximo numero” (Santos, 1987:6, v.2). O teor das cartas versará sobre impressões da autora, semelhantes a crônicas. Outras seções permanentes são “Seleccção” e “Notas pequenas”. Em “Seleccção”, encontram-se fragmentos e pequenos textos de renomados autores, como Castro Alves, Bernardo Guimarães, Walter Scott, Victor Hugo. “Notas pequenas” é uma seção redigida por Presciliana na qual aparecem notícias de interesse público, como fundação de creches, movimentos para socorro aos órfãos, anúncios de assuntos que serão abordados em números próximos, correspondência comprovando a recepção da revista, recebida de outros periódicos ou de personalidades da época, de caráter elogioso. Além disso, há pequenos ensaios de crítica literária e resenhas de obras recém lançadas. A revista publica, além de artigos de opinião, transcrição de artigos relevantes, publicados em outros jornais, como a matéria sobre o voto na Nova Zelândia, uma transcrição de *O Paiz* (1987). Uma coluna que foi publicada durante algum tempo na revista chamava-se “Chronica omnimoda”, escrita por João Vieira de Almeida. Atribui-se a existência dessa coluna à amizade do autor com Sílvio de Almeida, marido de Presciliana, uma vez que essa seção destoava da linha editorial da revista devido a seu caráter conservador e retrógrado, tendo em vista sua campanha feroz contra o sufrágio feminino. A coluna do dia 15 de novembro de 1897 inicia desta maneira: “Nem a mulher que vota, nem a mulher que mata! Nem Luisa Michel² nem Carlota Corday³”. Outros autores como Pelayo Serrano, Xavier de Carvalho, Sílvio Almeida, defendiam, com empenho, a causa da educação da mulher e, inclusive, clamavam sobre a necessidade de criar escolas femininas. Não se manifestam sobre sufrágio, com exceção de Xavier de Carvalho (jornalista português radicado em Paris), que, concordando com J. Vieira de Almeida (1987: 98, v.1) assevera que as mulheres são “cerebralmente” superiores, não combinando com as mentiras, os equívocos e a retórica do parlamento. Porém, discorda de J. Vieira de Almeida em relação a Luísa Michel, que considera a última santa do século XIX, a qual “nunca votou nem applaude (muito pelo contrario) o voto das mulheres” (Carvalho, 1987: 98-99, v.1). Poucas autoras mencionam a emancipação feminina; esse aspecto é referido diretamente por Sílvio de Almeida, em “Cartão de parabéns”: “Esta revista aparece aos olhos, talvez espantados da velha

² Anarquista que publicou *A Comuna de Paris*.

³ Referência à jovem que assassinou Marat, na Revolução Francesa, colocando fim a um período de execuções em massa.

educação burguesa, como um brado eloquente em favor da emancipação intelectual do eterno e doce feminino...” (1987: 10, v.1). Um aspecto interessante, na revista, é referente ao exercício da advocacia pelas mulheres, que só poderiam atuar no tribunal do júri mediante licença especial do magistrado responsável. Assim, Mirthes de Campos, formada em Direito pela Faculdade do Rio de Janeiro, em 1896, somente obteve registro no Instituto dos Advogados do Brasil em 1906 (Massola, 2019), porque seus pares não admitiam o exercício da profissão pelas bacharelas, instituindo uma grande polêmica em que o bom-senso acabou sendo vencedor, depois de muitos anos. Em 1º de outubro de 1897, Dra. Mirthes obteve licença especial do juiz encarregado de um de seus casos e pôde atuar no Tribunal do Júri. Seu saber jurídico foi fundamental para descaracterizar o ilícito penal e absolver seu cliente. A atuação foi tão brilhante que a advogada foi muito aplaudida e cumprimentada, inclusive, pelo juiz e pelo promotor. Esse evento foi comentado por uma das colaboradoras da revista, Maria Emilia, que conclui sua crônica com estas palavras: “Que dirá a tudo isto o *Instituto dos Advogados?*” (1987: 170, v. 2).

Quem foi Presciliana Duarte de Almeida? De acordo com Eliane Vasconcelos (2004), Presciliana nasceu em Pouso Alegre, Minas Gerais, em 1867, onde, juntamente com sua prima, Maria Clara Vilhena da Cunha, fundou um pequeno jornal literário *O Colibri*, o qual, por falta de recursos para impressão, era manuscrito e, posteriormente, distribuído pelas autoras. A parceria com a prima, mais conhecida como Maria Clara da Cunha Santos, iria ser muito significativa na revista *A Mensageira*. Presciliana casou com o primo, poeta e filólogo Sílvio Tibiriçá de Almeida, o qual fundou uma escola particular, o Colégio Sílvio de Almeida. Além de colaborar em jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, publicou diversas obras, a primeira, em conjunto com Maria Clara, chamada *Pirilampos e Rumorejos* (1890), tendo sido responsável pela parte denominada *Rumorejos*. Esse livro teve o prefácio da irmã de Júlia Lopes Almeida, Adelina Lopes Vieira, renomada poetisa naquela época. Outras obras da autora foram: *Sombras* (1906), *Páginas Infantis* (1908), *Livro das Aves* (1914), *Vetiver* (1939), constituindo essa sua última obra. Em 1909, a autora e seu marido foram convidados para participar da fundação da Academia Paulista de Letras, na qual Presciliana, primeira mulher a ingressar na Academia, ocupou a cadeira número 8, cuja patrona era e poetisa

Bárbara Heliodora, esposa do poeta Alvarenga Peixoto e tia trisavó da autora. Faleceu em Campinas em 1944.

Na revista, a atividade de Presciliana desdobrava-se em diretora, redatora, poetisa, crítica literária. Escrevia em seu próprio nome, como também com os pseudônimos Perpetua do Valle e M.P.C.D. Como Presciliana, produziu grande número de poemas, parte deles na forma de soneto, o que indicia uma tendência parnasiana, porém, a maioria revela sua filiação ao Romantismo. Escreveu dois artigos “Duas palavras” (1987: 1, v. 1) e “A primeira avançada” (1987: 369, v. 1). Como M.P.C.D., produziu dois artigos de opinião denominados “A nossa condição” (1987: 49 e 81, v. 1) em que discute a situação da mulher na época. Como Perpétua do Valle, ainda que tenha escrito alguns poemas, produziu textos críticos, denominados “Impressões de leitura”. Na crítica literária, ocupou-se com a obra *Plectros*, de Ibrantina Cardona (1987: 72, v. I), *Flor de Neve*, de E. de Goes (1987: 160, v.2), além de apresentar a obra de Mme. de La Fayette (1987: 235, v. 1); na pintura, examinou obra de Almeida Júnior (1987:107, v. 1).

O primeiro número da revista *A Mensageira* abre com uma espécie de editorial, no qual Presciliana expõe os princípios que norteiam a publicação. Inicia o texto com um objetivo bem explícito: “Estabelecer entre as brasileiras uma sympathia espiritual, pela comunhão das mesmas ideias, levando-lhes de quinze em quinze dias, ao remansoso lar, algum pensamento novo – sonho de poeta ou fructo de observação acurada, eis o fim que, modestamente, nos propomos” (1987: 1, v. 1). Nesse primeiro parágrafo do texto, ficam evidentes dois aspectos: primeiramente, a ideia de renovação, na medida em que a autora se propõe a apresentar ideias e pensamentos novos, provavelmente, discutindo a questão da igualdade de gênero que estava sendo proposta em outros países, como pode ser observado nos textos de Júlia Lopes de Almeida – “Entre amigas” (1987: 3, v.1) –, de Maria Emília – “Falso encanto” (1987: 17, v. 1) –, e na reprodução de artigos de outros veículos de comunicação – “O suffragio feminino em a Nova Zelandia” (1987: 70, v. 1) –; ao mesmo tempo em que não pretende desencadear alguma polêmica, na medida em que alude ao “remansoso lar”, o que evoca tranquilidade e manutenção do *status quo*. Para evidenciar que houve um renascimento das letras, elenca uma série de autoras, entre elas Júlia Lopes de Almeida, Zalina Rolim, Júlia Cortines, Josefina Álvares de Azevedo, acrescentando “o espírito feminino se

desenvolve miraculosamente e a mulher procura illuminar a sua intelligência, concorrendo também com o penhor de suas vigílias para o engrandecimento das letras” (1987: 2, v. 1). No século XIX, as mulheres de letras eram solenemente ignoradas, especialmente, pelos estudiosos da literatura, como atesta a obra crítica de Sílvio Romero, que elenca sete mulheres, referindo-se a algumas delas como exemplos que não deveriam ser seguidos, conforme observa Lúcia Miguel Pereira no artigo “As mulheres na literatura brasileira”, publicado na revista *Anhembi* (1954). Nas condições em que as mulheres se encontravam na época, com pouco acesso à educação, com múltiplos afazeres domésticos, vivendo na dependência de um ser masculino, primeiro o pai, depois o marido, e, na falta desse, recebendo guarida de irmãos ou de filhos, é verdadeiramente um milagre que, nesse contexto elas conseguissem produzir algum escrito de valor. Menciona, ainda, a “Doutora Ermelinda de Sá, essa pujante mentalidade que se affirmou na Academia de Medicina do Rio de Janeiro, onde fez um curso brilhantissimo” (1987:2, v. 1). O simples fato de Presciliana citar o caso da médica evidencia a raridade dessa situação. Esse fato inusitado, conforme referido pela autora, está registrado no *Album*, de Arthur Azevedo, que destaca a competência e a perícia da médica, uma vez que suas clientes tornaram-se propagandistas da dedicação da profissional. O último parágrafo aponta para o desejo que a revista seja:

... como que um centro para o qual convirja a intelligencia de todas as brazileiras! Que as mais aptas, as de merito incontestavel, nos prestem o concurso de suas luzes e enriqueçam as nossas paginas com as suas producções admiraveis e bellas; que as que começam a manejar a pena, ensaiando o vôo altivo, procurem aqui um ponto de apoio, sem o qual nenhum talento se manifesta; e que, finalmente, todas as filhas desta grande terra nos dispensem o seu auxilio e um pouco de bôa vontade e benevolencia. (1987: 2, v.1).

Na verdade, considerando que a revista *A Mensageira*, dirigida por Presciliana, circulou no século XIX e que não dispunha de seções habituais de entretenimento das publicações voltadas ao segmento feminino, há que se constatar o avanço de suas proposições, especialmente, direcionadas à reflexão.

Assinado por Prescilina, “A primeira avançada” abre o n. 24, sendo publicado em 30 de setembro de 1898. Também no formato de um editorial, a autora assinala o primeiro ano de circulação da revista, chamando a atenção para o surgimento de escritoras, de obras e de periódicos publicados por senhoras, muito além das expectativas iniciais. Um destaque especial cabe a Júlia Lopes de Almeida,

essa distinctíssima brasileira, cujo talento brilhante e acrisoladas virtudes são motivo de orgulho para todas nós, e de quem não ha muito o notavel professor da Universidade de Stanford (California) dizia: 'Ha poucos escriptores brasileiros que pintem tão facilmente e em estylo tão agradável os costumes do paiz. É ella uma artista de que qualquer literatura se poderia orgulhar' (Almeida, 1987: 369).

Além disso, destaca a campanha realizada por Júlia em favor da fundação de creches e de escolas de educação infantil (jardins da infância), com uma previsão otimista, pois isso “tudo nos leva a crer que o Brazil será em breve um dos mais adiantados paizes do Novo Mundo em relação ao desenvolvimento intellectual e moral de suas filhas” (Almeida, 1987: 369, v. 1). Retoma a questão da educação na página seguinte: “Que esta pequena revista [...] tenha despertado sentimentos de justiça e de interesse sobre a educação e futuro de nossas filhas e estaremos sobejamente compensadas de todos os sacrificios” (Idem: 370, v. 1). Essas considerações reiteram a preocupação com a educação das crianças, especialmente, das meninas, que está presente em diversos artigos da revista. Outro tópico retomado pela autora é a necessidade de que os homens reconheçam o valor das mulheres para que haja “homogenea direcção no aperfeiçoamento das gerações vindouras” (Idem: 370, v. 1). Na verdade, o clamor por igualdade, tanto na visão de Presciliana quanto na de Maria Emília, refere-se à possibilidade de que, com uma educação de qualidade, as mães teriam condições mais adequadas de melhor educar filhos e filhas. A autora que defende o ingresso das mulheres no mercado de trabalho é Júlia Lopes de Almeida, ainda que também parta do princípio da necessidade de ser educada para poder educar. Porém, a autora vai mais adiante, considerando que o povo brasileiro é pobre, as mulheres devem ingressar no mercado de trabalho, “as nossas aptidões podem e devem ser aproveitadas em variadas profissões remuneradas e que auxiliem a familia” (Almeida, 1987: 5, v. 1). De qualquer maneira, o maior avanço do feminismo no século XIX, foi esse. Não é sequer cogitado o ingresso no mercado de trabalho como uma possibilidade de realização própria e de subversão à dependência dos homens da família.

Os artigos mais incisivos de Presciliana foram escritos com o pseudônimo de M. P. C. D.; circularam em 30 de novembro de 1897 (n.4) e 30 de dezembro do mesmo ano (n. 6) e apresentavam o título “A nossa condição”. No artigo de 30 de novembro, na defesa da educação da mulher, a autora assim se expressa: “É demais; a tolerancia tem attingido seu ultimo grau!” (M. P. C. D., 1987: 49, v. 1). Advoga uma reforma completa da educação moral, invocando a consciência da mulher: “Ella precisa saber que tendo

intelligencia e nobres aspirações não deve opprimir e limitar seu pensamento” (Idem: 49, v. 1); dessa maneira, não adianta ter inspiração se faltarem os meios para expressá-la. A autora sugere que a mulher apresente suas ideias, como forma de subverter a crença de que por estudar não pode ser boa esposa e mãe dedicada. O argumento utilizado pelos defensores da ignorância feminina é que o tempo utilizado em leituras e estudos é subtraído à educação dos filhos, ao que a autora contra-argumenta: “Quanto mais illustrada e intelligente for uma mulher, tanto mais zelosa e cumpridora de seus deveres será” (Idem: 50, v. 1). Inectiva, poderosamente, os homens que não educam suas filhas, chamando-os de espíritos frívolos, egoístas e que não merecem consideração ou serem considerados bons cidadãos. Para as mulheres afirma: “Não basta que compreendamos a utilidade e os attractivos do espirito cultivado, é mistér que façamos de nossa parte o maior esforço possível, procurando instruir-nos e desenvolver-nos a bem da patria e da familia” (Idem: 50, v. 1). Um aspecto a destacar nas considerações de Presciliana é a necessidade de que haja disposição das figuras femininas para irem em busca de conhecimento, cujo corolário é o acesso à educação. As portas da academia nunca estiveram fechadas às mulheres, o que não havia era uma tradição de educação feminina, daí a pequena quantidade de escolas e de liceus. Maria Emilia (1987), autora que abre o número que circulou em 30 de outubro de 1897 com o artigo “Falso encanto”, reforça o posicionamento de Presciliana ao exortar suas compatriças a deixarem de ser tuteladas, chamando de criminosas e egoístas aquelas que, embora percebam a necessidade de mudança, acham mais confortável acreditar no mito da “rainha do lar”, cujo encanto está na fragilidade e na ignorância, desconhecendo os esforços de um número significativo de senhoras que buscam o que Presciliana defende: igualdade na diferença.

O aspecto igualdade na diferença é retomado no outro artigo assinado por M. P. C. D., “A nossa condição”, que circulou em 30 de dezembro de 1897. A autora inicia chamando a atenção para a desigualdade ainda reinante: “Si lançarmos um relance da vista sobre a actual condição da mulher, ficaremos tristes diante do desequilibrio social que ainda reina e dos direitos que lhe são usurpados pela outra metade do genero humano” (1987: 81, v. 1). Da mesma maneira que Maria Emília fizera no primeiro artigo, retoma a história da mulher desde o antigo Egito, salientando a evolução até o final do século XIX, antevendo que os novos tempos possibilitarão “a *igualdade na*

diferença, animo e perseverança; e a esse risonho futuro que trará a emancipação moral da mulher, uma chuva de palmas e uma salva de ovações” (Idem: 81, v. 1).

A “igualdade na diferença” é uma reivindicação da segunda onda feminista que ocorreu, conforme Thomas Bonnici (2007), após a publicação de Simone Beauvoir, *O Segundo Sexo*, em 1949, sendo escolhida a referência francesa por ter sido um marco na cultura ocidental. Os movimentos ocorridos no final do século XIX, no período de publicação de *A Mensageira*, são incluídos na primeira onda. No Brasil, considera-se que o início da primeira onda ocorreu com a publicação da obra *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens*, uma tradução livre/adaptação de Nísia Floresta da obra de Mary Wollstonecraft, *Reivindicação dos Direitos da Mulher (A Vindication of the Rights of Woman)*, publicada em 1792. Nesse período, ocorreram mobilizações pela abolição; posteriormente, a luta dirigiu-se para a obtenção do direito ao voto e o consequente exercício da cidadania plena com a inclusão da mulher no governo em cargos eletivos. Esse movimento, além do sufragismo, incluía outras reivindicações básicas como educação, exercício profissional como enfermeira, jornalista, médica e advogada, direito ao divórcio – magistralmente defendido pela escritora Andradina América Andrade de Oliveira no romance *O divórcio* – (Bonnici, 2007).

A segunda onda, pautada na subjetificação, as exigências, além de paridade de cargos e salários, referem-se às questões de dominação, violência, identidade, diferença de sexo, de raça, de classe. As bases teóricas do movimento, que repelem o poder castrador do patriarcado, são constituídas, entre outros autores, por Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva. Outra discussão a respeito da diferença remete ao fato de que não há um conceito unificado de mulher, tendo em vista as já mencionadas questões de classe social, de raça, de orientação sexual, da mesma maneira que não há um feminismo único, aspectos constatados a partir de estudos culturais, pós-coloniais, marxismo, movimentos negro, afrodescendente, chicano. Essa onda foi muito relevante em relação ao cânone literário, pelas pesquisas tanto da representação da mulher na literatura quanto da autoria feminina. As representações femininas em obras de autoria masculina foram reavaliadas a partir dos pressupostos da segunda onda, possibilitando uma desconstrução de imagens estereotipadas comuns nessa modalidade de literatura. Dessa maneira, é notável o pensamento avançado de Presciliana que, em 1897, reivindicava igualdade na diferença.

Textos em prosa também foram escritos por Presciliana sob o pseudônimo de Perpetua do Valle, versando sobre crítica literária ou comentários a respeito de autoras. “Impressões de leitura”, coluna publicada em 15 de dezembro de 1897, ocupa-se com a obra *Plectros*, da escritora gaúcha e colaboradora do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, Ibrantina Cardona. Coloca, inicialmente, as dificuldades do crítico que não pode ser indulgente ou severo em excesso, devido às consequências que produz no escritor, a falta de aprimoramento ou o desânimo e abandono do fazer literário, ambas negativas. Perpétua inicia analisando a capa, que reputa elegante, após detém-se no prefácio, escrito pelo poeta Carlos Ferreira, que ironiza a dificuldade de criticar uma obra escrita por mulher, uma vez que, por cortesia, às damas são perdoadas as inadequações, sendo seus erros vistos como belezas pitorescas e adoráveis. Perpétua contesta esse posicionamento: “os livros de senhoras, tanto como os de cavalheiros, devem ser julgados com imparcialidade e justiça” (1987: 73, v. 1), a fim de garantir o reconhecimento da qualidade literária de autoras relevantes como Zalina Rolim ou Júlia Cortines. Mesmo assim, ressalta que o pouco acesso à educação precisa ser levado em conta na ocasião do julgamento. A seguir, ressalta os aspectos positivos da obra *Plectros*, apontando a inspiração, ou, nas palavras da autora “o fogo sagrado” que pode ser percebido nos poemas de Cardona. Perpetua do Valle não se furta de apontar problemas relacionados a colocação pronominal, utilização de modo verbal e versos truncados. Conclui cumprimentando a autora e desejando que essa não seja sua única obra. Fecha o texto com um poema de Ibrantina Cardona.

Um segundo texto abordando comentários sobre uma autora denomina-se “Lagrima tardia” (1987: 218, v. 1). Na verdade, trata-se de uma homenagem à poetisa Maria Jucá, que havia falecido há mais de três anos. Além de traços biográficos, comenta, rapidamente, alguns poemas da autora, apresentando o primeiro poema publicado “A Lagrima e o Sorriso” (Idem: 219, v. 1).

O terceiro texto versa sobre Maria Clara da Cunha Santos, prima de Presciliana. Inicia com um retrato da autora e segue com inúmeras manifestações elogiosas a seu temperamento o qual possibilita uma expressão bem-humorada nas “Cartas do Rio”. A homenagem a Maria Clara e a seu esposo conclui com a apresentação do conto “No Sertão”, dedicado à Adelaide Lopes Gonçalves (Idem: 355-360, v. 1).

O último texto crítico, “Impressões de leitura”, faz considerações sobre a novela *Flor de Neve*, de Eurico de Goes. Perpétua inicia abordando a dificuldade de colocar no papel aquelas impressões que tão facilmente são expressas oralmente. Seguindo sua sistemática, aponta diversos aspectos positivos presentes no texto, elogiando a correção da linguagem, a fantasia das descrições, a qual, no entanto, contrapõe com a realidade: “Triste, bem triste é idealisar vivendas assim nestes tempos em que já é tão difícil um tecto modesto e confortavel” (161, v. 2). Considera o teor poético do texto, augurando que o jovem (o autor tem apenas 18 anos) produza outros trabalhos com personagens mais humanas e menos idealizadas. Perpétua não gostou do final em que a heroína torna-se idiota, argumentando que a idiotia não apresenta o trágico da loucura. Finaliza o texto, considerando que “é vez de todos que escrevem sempre achar algum senão nas obras de que tratam” (161, v. 2).

Presciliana Duarte de Almeida, incluindo seus pseudônimos, não publicou apenas artigos de opinião ou de crítica literária, porém significativa produção poética. Na revista, há inúmeros poemas, com variados metros, justificando seu renome no mundo literário da época com considerável obra publicada. No entanto, como muitas outras autoras do final do século XIX e da primeira metade do século XX, foi apagada da história da literatura, ainda que conste no Dicionário de Sacramento Blake de 1883. Historiadores da literatura contemporâneos como Sílvio Romero e também os posteriores pouca atenção deram a essa senhora, atitude comum com as escritoras. Autoras oitocentistas brasileiras foram recuperadas devido ao trabalho arqueológico realizado por pesquisadoras de diferentes universidades que buscaram, em jornais e periódicos antigos e também em bibliotecas e sebos, vestígios dessa escritura apagada, descobrindo romances, contos, poemas, crônicas, artigos dessas escritoras, conferindo-lhes visibilidade e também a uma produção literária que havia sido marginalizada o que conduz a uma nova possibilidade de história da literatura.

Outro aspecto marcante da revista é a orientação feminista impressa, de acordo com as convicções da diretora. Tanto os artigos de Presciliana quanto os de colaboradores e colaboradoras, com raras exceções, mantêm a mesma diretriz. Pautas caras ao feminismo, como educação das meninas, são muito enfatizadas. A educação é vista principalmente no sentido de que a mãe de família seja suficientemente preparada para ministrar uma educação de qualidade aos filhos, ou seja, para “formar o homem de

amanhã”. Outras participantes vão mais além, defendendo o direito de as mulheres exercerem profissões remuneradas, inclusive com o ingresso na academia, destacando casos de médicas que exerciam sua profissão com muito sucesso, e de advogadas que enfrentaram e venceram uma grande polêmica instaurada no Instituto dos Advogados do Brasil (antecessor da OAB), em que inúmeros bacharéis e magistrados se opunham à atuação de mulheres na advocacia, ainda que tivessem preenchido todos os requisitos legais. Está presente também na revista, tanto nas linhas quanto nas entrelinhas, o incentivo ao emponderamento feminino, na medida em que as mulheres são instadas a deixarem a posição confortável de tuteladas e a ressignificarem seu papel, no enfrentamento à sociedade patriarcal.

A questão do voto também mereceu espaço no periódico, embora houvesse vozes contrárias, as quais eram, na maioria, masculinas. O argumento utilizado era a superioridade do espírito feminino para enfrentar o ambiente mesquinho e degradado da política. O grande problema era que, sem o direito de votar ou de ser votada, não haveria possibilidade de as mulheres terem reconhecidos seus direitos civis, ficando na posição perpétua de incapazes perante a lei.

Por fim, resta reconhecer a contribuição de Presciliana Duarte de Almeida para a causa da literatura, tanto publicando escritoras célebres e dando voz a outras que desejavam expressar ideias e sentimentos, quanto defendendo ideias que iriam, unindo-se a outras, posteriormente, contribuir para a transformação da vida das mulheres, garantindo-lhes educação, cidadania e liberdade.

TRABALHOS CITADOS

Almeida, J. Vieira de. Chronica Omnimoda. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 33-35. v. 1. Edição fac-similar.

Almeida, Julia Lopes. Entre amigas. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 3-5. v. 1. Edição fac-similar.

Almeida, Presciliana Duarte de. Duas palavras. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. 1-2. v. 1. Edição fac-similar.

Almeida, Presciliana Duarte de. A primeira avançada. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987p. 369-370. v. 1. Edição fac-similar.

Almeida, Silvio de. Cartão de parabens. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 10-11. v. 1. Edição fac-similar.

A Mensageira: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. Edição fac-similar. 2. v.

Bonnici, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

Buitoni, Dulcília Helena Schroeder. *Mulher de papel*: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira. São Paulo: Loyola, 1981.

Carvalho, Xavier de. O feminismo. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 97-100. v.I. Edição fac-similar.

Emilia, Maria. Com ares de chronica. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 169-172. v. II. Edição fac-similar.

Emilia, Maria. Falso encanto. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 17-18. v. I. Edição fac-similar.

Gonçalves, Andréa Lisly. *História & gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Massola, Ivone. Preconceito e subversão: a trajetória da advogada Myrthes de Campos em *A Mensageira*. In: Zinani, Cecil Jeanine Albert (Org.). *Imprensa feminista e literatura: contribuições da revista A Mensageira*. Caxias do Sul: Educus, 2019. p. 133-155.

Miguel-Pereira, Lúcia. As mulheres na literatura brasileira. *Anhembi*, ano 5, v. 17, n. 49, p. 17-25, dez. 1954.

M. P. C. D. A nossa condição. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 49-51; 81. v. 1. Edição fac-similar.

Muzart, Zahidé Lupinacci. Maria Josefa Barreto. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. rev. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. p. 75-79.

Perrot, Michelle. *Mulheres públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998.

Sacramento Blake, Augusto Victorino Alves. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Nacional, 1883. v. 6.

Vasconcelos, Eliane. Prisciliana Duarte de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004, v. 2. p. 407-428.

Valle, Perpetua do. Impressões de leitura. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 72-76. v. 1. Edição fac-similar.

Valle, Perpetua do. Impressões de leitura. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 160-161. v. 2. Edição fac-similar.

Valle, Perpétua do. Lagrima tardia. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 218-220. v. 1. Edição fac-similar.

Valle, Perpetua do. Retrato, Maria Clara da Cunha Santos. *A Mensageira*: Revista Literaria Dedicada á Mulher Brasileira. São Paulo: Imprensa oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 353 - 355. v. 1. Edição fac-similar.

Cecil Jeanine Albert Zinani é Graduada em Letras/ Português e Inglês (UCS) e ali cursou Especialização em Literatura Infanto-Juvenil. Obteve o grau de Mestre em Letras/ Teoria da Literatura pela PUCRS e o de Doutora em Letras/Literatura Comparada pela UFRGS. Realizou Estágio Pós-doutoral em Letras/ Memória e História na PUCRS. Foi professora titular do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura: Mestrado e Doutorado (UCS). Coordenou o grupo de pesquisa “Mulher e Literatura”, vinculado ao Diretório do CNPq “Literatura: novas perspectivas e transformações”. Entre suas publicações, destacam-se: *Literatura e gênero*: a construção da identidade feminina, *História da literatura*: questões contemporâneas.

Artigo recebido em 24/05/2021.

Aprovado em 03/06/2021.

A POESIA SATÍRICA DA REVISTA *REACÇÃO*: LITERATURA, HISTÓRIA E POLÊMICA

Marcus De Martini

UFSM/USP

Janaína Kanitz

UFSM

Resumo: O presente artigo analisa poemas satíricos e anticlericais de uma revista literária maçônica de Santa Maria, Rio Grande do Sul, publicada entre os anos de 1915 a 1917, intitulada *Reacção: Órgão de Ideas Liberaes*. Para tal, utilizou-se, principalmente, o modelo interpretativo de Frye (1914). A análise permitiu constatar-se não apenas o imbricamento entre a literatura da revista e as circunstâncias históricas de seu tempo (como o ultramontanismo do período), mas também a sobrevivência de cânones da sátira. Assim, a poesia da *Reacção* é interessante não apenas como documento, mas também como artefato literário.

Palavras-chave: Periodismo literário; Revista literária; Sátira; Anticlericalismo; *Reacção*.

Abstract: This article analyzes satirical and anticlerical poems from a masonic literary magazine entitled *Reacção: Órgão de Ideas Liberaes* [Reaction: an agency of liberal ideas], and published from 1915 to 1917, in Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil. In order to develop such analysis, we used Frye's interpretative model (2014). The analysis allowed us to perceive not just the overlapping between the magazine's literature and the historical circumstances of its time (as the Ultramontanism of the period), but also the survival of satire's canons. Thus, *Reacção's* poetry is interesting not just as a document, but also as a literary artifact.

Keywords: Literary Journalism; Literary Magazine; Satire; Anticlericalism; *Reacção*.

Introdução

É um fenômeno relativamente recente o resgate de periódicos literários, ou ainda, da publicação literária em jornais tradicionais, por parte da historiografia literária brasileira. Se, por um lado, encontram-se estudos sobre algumas revistas literárias, especialmente de inícios do século XX, como aquelas ligadas ao Movimento Modernista (a exemplo da *Revista de Antropofagia*, da *Festa* e da *Klaxon*); por outro, as revistas que não são do centro do país acabam geralmente caindo no esquecimento, especialmente as do interior. No caso específico do Rio Grande do Sul, pode-se destacar o caso da *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, que circulou de 1869 a 1879, importante publicação para a vida literária gaúcha, que já foi sobejamente estudada, mas não se consegue ir muito além disso.¹

Contudo, esse aparente descaso vai de encontro ao fato de que muitos dos principais escritores brasileiros do século XIX, e mesmo do XX, iniciaram suas carreiras publicando em periódicos. Tal foi o caso de Machado de Assis, apenas para citar o mais importante deles. Apesar disso, é preciso reconhecer que a produção literária dispersa em periódicos tende a não se destacar pela qualidade, por mais que essa questão seja discutível hoje em dia.

De qualquer modo, essa literatura publicada em periódicos tende a ser interessante, pelo menos, como documento de uma época, no que, é verdade, não difere das “grandes obras”. Não raro, encontramos ali lampejos das circunstâncias históricas em que essas obras foram escritas². Isso é particularmente verdade para a sátira, seja ela

¹ Entre os principais estudos sobre imprensa e revistas literárias, especialmente as gaúchas, pode-se citar: Vaz, Arthur Emílio; Baumgarten, Carlos Alexandre; Cury, Maria Zilda. *Literatura em revista (e jornal): periódicos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2005. Sobre periódicos anticlericais, ver: Montero, Vanessa Cristina. *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas”*. Campinas, SP: 2006, e Polleto, Caroline. *tão perto ou tão lejos? Caricaturas e contos na imprensa libertária e anticlerical de Porto Alegre e de Buenos Aires (1897-1916)*. São Leopoldo: UNISINOS, 2011. Sobre o *Parthenon Literário* e a literatura da época no Rio Grande do Sul, ver: ZILBERMAN, Regina. *A literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

² As relações entre Literatura e História têm sido objeto de muitos estudos desde, principalmente, o último quartel do século XX. Podem-se citar os estudos de Roger Chartier como *A história cultural: entre práticas e representações* (Lisboa: Difel, 1990); *Cultura escrita, literatura e história* (Porto Alegre: Artmed, 2001); *A história ou a leitura do tempo* (Belo Horizonte: Autêntica, 2009), dentre outros. Sobre o conflito entre estética e interesse histórico, vale lembrar Pesavento (2003, p. 40-1): “[...] esta utilização da Literatura pela História como fonte implica uma certa relatividade do estético, pois o texto literário de que se vale o historiador pode passar ao largo dos critérios ou cânones consagrados pela crítica. Assim, a literatura medíocre, de pouco valor, vulgar, mas de consumo em uma determinada época, pode dizer muito sobre o gosto, as preferências, as sensibilidades dos homens em um certo momento. Versos de pé quebrado, folhetins muito distantes do que seja a alta literatura ou romances populares revelam um

veiculada em poemas ou textos ficcionais em prosa, uma vez que costuma partir de pessoas e/ou eventos reais, conhecidos do público leitor, os quais aparecem ali caricaturizados. É precisamente o que ocorre com a revista *Reacção: Órgão de Ideias Liberaes*, publicada entre 1915 e 1917, em Santa Maria, Rio Grande do Sul, um periódico de caráter satírico, polêmico e anticlerical.

A revista já foi objeto de estudos anteriores, mas dentro da área da História³, tendo em vista sua relação com o ultramontanismo da época, como veremos a seguir. No entanto, não há, até o momento, outros estudos que abordem o caráter propriamente literário da publicação.⁴ Assim, o presente artigo buscará apresentar a revista *Reacção*, enfocando, inicialmente, seu contexto de origem e principais características, para, em segundo lugar, analisar alguns dos poemas satíricos que dela fizeram parte, a fim de refletir justamente sobre as relações entre literatura e história.

1 Sobre a Revista

A *Reacção* foi publicada de 1º de maio de 1915 a 16 de fevereiro de 1917, de quando data o último número de que se tem notícia. Tratava-se de uma revista publicada quinzenalmente, composta por 10 ou 12 páginas (até o número 19, Anno I, compreende 12 páginas, e as revistas publicadas depois têm 10 páginas), em que se apresentavam textos humorísticos/satíricos, em prosa e em verso, e outros com assuntos mais sérios, como artigos a respeito da Primeira Guerra Mundial ou da Inquisição.

horizonte de expectativas pertinente, por exemplo, ao imaginário das camadas populares de um momento dado da história. Isto não quer dizer, em absoluto, que a escrita da História não tenha, entre as suas preocupações, a estética, mas sim que, quando usa a Literatura como fonte, o nível desta fonte, enquanto escrita, pode ser baixo sem que isto invalide o seu caráter de marca ou registro de historicidade”.

³ Para mais detalhes acerca de trabalhos que trataram da *Reacção* a partir de um viés histórico, ver: (1) Grigio, Ênio. *“No alvoroço da festa, não havia corrente de ferro que os prendesse, nem chibata que os prendesse, nem chibata que os prendesse, nem chibata que intimidasse”*: a comunidade negra e sua Irmandade do Rosário (Santa Maria, 1873-1942). 2016. 320 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, Brasil, 2016. (2) Biasoli, Vitor. *O Catolicismo ultramontano e a conquista de Santa Maria (1870-1920)*. Santa Maria: Editora UFSM, 2010. (3) Silva, Jaisson Oliveira da. *O “ovo de colombo” de João Belém*: aspectos da trajetória e obra do primeiro a escrever a história de Santa Maria. *Sociais & Humanas*, Santa Maria, RS, v. 21, n. 2, p. 131-149, 2008. (4) Borin, Marta Rosa. *Por um Brasil católico: tensão e conflito no campo religioso da república. São Leopoldo, 2010*.

⁴ Vale destacar que o presente artigo parte de dados levantados pela dissertação de mestrado defendida por Janaina Kanitz (*Reacção: Sátira e Anticlericalismo em uma Revista Literária Gaúcha do Início do Século XX*. Santa Maria: UFSM, 2020).

A revista conta com 29 números preservados, a maior parte deles encontrados na Casa de Memória Edmundo Cardoso de Santa Maria⁵; outros fazem parte também do acervo da Biblioteca Rio-Grandense⁶, em Rio Grande. São eles: Anno I, nº 1 a Anno I, nº 8, Anno I, nº 10 a Anno I, nº 13, Anno I, nº 15 a Anno I, nº 24, encerrando o primeiro ano de publicações, das quais faltam os números 9 e 14; já no segundo ano, que iniciou em 16 de outubro de 1916, há menos revistas preservadas: Anno II, nº 1 a Anno II, nº 5, Anno II, nº 7 e, ainda, a revista de Anno II, nº 9, faltando os números 6 e 8.

Escrita por um grupo de maçons então ligados à Loja “Luz e Trabalho” -- João Belém, Demétrio Niederauer, Walter Jobim, Angelo Caldonazzi e João Bonumá⁷ --, a *Reacção* apresenta na capa de todos os seus números a expressão “Tolle lege”, que, em latim, significa “Toma e lê”, célebre frase constante das *Confissões* de Santo Agostinho. Ao analisar a revista e seu objetivo, pode-se relacionar a expressão com a necessidade de se discutir determinados temas, necessidade essa defendida pela própria revista, que tinha a finalidade de conscientizar seus leitores ou “abrir seus olhos”, expressão recorrente utilizada nos seus textos.

⁵ Números encontrados na Casa de Memória Edmundo Cardoso: Anno I (nº. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24) e Anno II (nº. 1, 2, 3, 4, 5, 9).

⁶ Números encontrados na Biblioteca Rio-Grandense: Anno I (17, 19, 20, 21, 22, 23, 24) e Anno II (1, 2, 3, 4, 5, 7).

⁷ Biografia dos redatores: *João da Silva Belém* nasceu em Porto Alegre, em 1874, e faleceu em Santa Maria, em 1935. João Belém foi educador, escritor, jornalista e historiador. Fundou e dirigiu diversos jornais em Porto Alegre e Santa Maria, entre eles *O Viajante*, *O Estado*, *14 de Julho* e a revista objeto desta pesquisa, *Reacção*. Em 1891, reuniu seus versos no livro *Aerólitos*; em 1916, publicou *Páginas Perdidas* e, em 1918, *Musa Ferina*. Alguns dos poemas já haviam sido publicados na revista *Reacção* antes mesmo da publicação dos livros. Como historiador, escreveu *História do Município de Santa Maria*, em 1933.

Demétrio Niederauer nasceu em Santa Maria, em 1890, falecendo em Caxias do Sul, em 1970. Conforme Berghosa e Luchese (2010), Demétrio foi advogado, professor, poeta, jornalista e político. Assim como João Belém, também redigiu alguns jornais: *14 de Julho*, *Reacção* e *O Brasil*.

Walter Jobim nasceu e morreu em Porto Alegre (1892-1974). Foi advogado e político, também juiz e promotor público em Santa Maria. Participou da Revolução de 1923, ao lado da Aliança Libertadora, e também da Revolução de 1930, junto a Getúlio Vargas. Após a ditadura Vargas, nas primeiras eleições, foi eleito governador em 1947, derrotando Alberto Pasqualini. Também foi embaixador do Brasil no Uruguai (1951-1955).

Angelo Caldonazzi (? - ?) diretor-gerente da *Reacção*. Advogado em Santa Maria.

João Bonumá nasceu em Uruguiana (1890-1953), residiu no Rio de Janeiro e em Santa Maria, vindo a morrer em sua fazenda, em Júlio de Castilhos. Segundo Grigio (2003), foi advogado e professor em Santa Maria. Publicou o livro *Menores Abandonados e Criminosos*, em 1913, devido ao seu trabalho na polícia do Rio de Janeiro, enquanto cursava Direito. Atuou em Santa Maria como juiz de órfãos e como promotor público em 1914, mesmo período em que redigia a *Reacção*, e foi subchefe da polícia de 1925 a 1928.

Os temas expostos são variados, mas, em sua maior parte, tratam de críticas ao clero. O anticlericalismo⁸ ficava claro a cada publicação da revista, que apresentava temáticas relacionadas ao dogma católico, às atitudes de membros do clero, às festas religiosas, ao que era pregado pelos sacerdotes, à confissão auricular, ao celibato, à adoração de imagens, à riqueza, aos pecados cometidos e, ainda, eram questionados os valores defendidos pelos religiosos santa-marienses. Dessa maneira, a epígrafe da revista não deixa de ser irônica e provocadora. Esse espírito combativo da publicação é ressaltado desde o primeiro número:

Lançamos hoje ao torvelinho rumorejante da opinião publica o primeiro numero do nosso periódico de reacção e combate. A nossa “Reacção” procurará sempre, baseada nos ensinamentos positivos da sciencia, desfazer os erros e os preconceitos que nos regem, a que os falsos apóstolos exploram em seu proveito. Uma das nossas armas de luta será essa da razão e da verdade, contra a ignorância e contra as trevas. [...] A nossa reacção anti-clerical e liberal é a luta da verdade e da luz contra obscurantismo pregado e mantido cuidadosamente pelo jesuitismo avassalante; é um largo movimento de patriotismo contra a seita repudiada e parasitaria, que, como um polvo, estende sobre o nosso meio os seus mil tentáculos negros e viscosos; [...] A nossa reacção é um grito vibrante de protesto contra esses indivíduos vestidos de negro, e que se dizendo representantes de Deus e pregadores da doutrina de Cristo, ministros espirituais e pastores de alma, exercem o mais vil e repulsivo dos mercantilismos e dos comércios; que falam em pobreza e possuem dezenas de milhares de conventos, de templos, de palácios, e um número infinito de milhões; que pregam o reino do céu e exploram o dinheiro dos homens, desde a fortuna dos ricos até as esmolas dos pobres e dos mendigos; que vendem a benção e o perdão ao Papa, para os pecados passados e para os pecados futuros, pelo único critério da maior ou menor soma de dinheiro que entrega o pretendente; que exploram e profanam o corpo de Christo, expondo-o nú, lívido e sangrento, em grosseiras imagens de louça, entre duas salvas, ao tilintar de nickeis, na Semana Santa; que pregam a castidade e vivem na mais clandestina e abjeta das mancebias, fazendo da casa dos padres e de bispados, focos de devassidão e de escandalos indecorosos. Seremos o alarme lançado aos paes e aos maridos iludidos na sua condescendência, em cujos lares o clericalismo esgueira-se silencioso [...]. Representamos uma aspiração elevada de justiça e de verdade contra a obra nefasta do bando negro portador de trevas, que nos infelicita [...] (1915, *Reacção*, Anno I, n.1, p.1).⁹

Esse órgão de reação, ou seja, contrário ao catolicismo, um órgão de ideias liberais e, também, um órgão maçônico, objetivava mostrar à sociedade santa-mariense, de forma crítica e cômica, o quanto o clero os estava enganando com falsos discursos de bondade, e que, na verdade, escondiam desejos sombrios de avareza, falsidade, dentre

⁸ “O anticlericalismo oitocentista, longe de se reduzir a uma mera ideologia negativa, opositora aos valores cristãos, e, particularmente, foi uma matriz de movimentos, de ideias políticas que se manifestaram fortemente na organização de grupos, nas manifestações culturais, na literatura e na imprensa. [...] o fenômeno anticlerical desse período deve ser entendido como um vasto campo de ideias, em certos casos conflitivas, manifestas em escritos de natureza científica, ficcional e jornalística, numa dinâmica viva frente às mentalidades e sensibilidades do período histórico em questão”. (Santos, 2014: 27)

⁹ Optou-se por manter a ortografia original dos textos, bem como a pontuação.

outros. Essa busca de “reação e combate” se dá através das sátiras e de discussões que questionam a moral de padres e outros sujeitos relacionados ao clero. Dessa forma, haverá na revista a seguinte oposição: de um lado, o clero, caracterizado como o vilão, devasso e injusto, que cega seus seguidores (fiéis) e usa de sua ingenuidade e de sua ignorância. Do outro lado, os redatores da revista, maçons, que, como o próprio texto destaca, têm uma aspiração elevada de justiça e verdade, com comprometimento com a ciência e com a destruição de preconceitos.



Figura 1 - Fac-símile da capa do 1º número da revista *Reacção* (Fonte: Kanitz, 2020)

A revista surge principalmente motivada por um fato ocorrido na cidade de Santa Maria e que é citado na revista *Reacção* como o “Caso da Igreja do Rosário”. O padre Caetano Pagliuca, quando assume o vigariato em Santa Maria, deseja reforçar o domínio católico na região; desse modo, passa a disputar a Igreja do Rosário, que era uma comunidade religiosa independente, explica Biasoli (2011). O padre decide reivindicar esse lugar, levando o caso à justiça e vencendo o processo. A sentença gera revolta, principalmente em grupos como os maçons, que prezavam pela liberdade religiosa e já tinham um histórico de rivalidade com os católicos. Alguns dos redatores da revista, que eram advogados e maçons, auxiliaram no processo judicial em defesa da Irmandade do Rosário. A derrota no processo impulsionou o desejo de protestar, bem como a criação

da revista satírica e anticlerical *Reação*. Assim, o Padre Caetano Pagliuca se torna a principal figura satirizada pela revista.

Não obstante o caso da Igreja do Rosário, vale notar que os conflitos entre Igreja e Maçonaria ainda eram comuns no Brasil, na época, apesar de remontarem ao século XIX, especialmente à publicação, pelo Papa Pio IX, da encíclica *Quanta Cura* e, em especial, do *Syllabus*, em 1864. Este último era um compêndio anexado à encíclica e que ficou conhecido como “catálogo dos erros modernos”. No documento, o Papa criticava correntes de pensamento modernas, como o liberalismo, e, por extensão a Maçonaria, que empunhava bandeiras liberais, especialmente no tocante à defesa da separação entre Igreja e Estado, do ensino laico e da liberdade religiosa. Mais ainda, no primeiro Concílio Vaticano (1869-1870), ficou estabelecida a tese da infalibilidade papal. Assim, iniciou-se, no Brasil, uma queda de braço entre católicos “ultramontanos”¹⁰ e liberais progressistas, não raro, maçons¹¹. Essa tensão eclodiria na chamada “Questão Religiosa”¹², entre 1872 e 1875, mas certamente não terminaria ali.

No entanto, em Santa Maria, esse conflito parece se acirrar um pouco depois. Segundo Biasoli (2011), o bispo D. Cláudio Ponce de Leão, responsável pela diocese do Rio Grande do Sul entre os anos de 1890 a 1912, é quem passa a adotar uma postura ultramontana, acelerando um processo de transformação da Igreja e da religião em Santa Maria. Seu objetivo era recuperar a influência católica, tendo como base o dogma da infalibilidade papal e a submissão dos leigos às autoridades religiosas. A chegada do Padre Caetano Pagliuca buscava assim diminuir o indiferentismo religioso presente na região e combater os inimigos da Igreja: luteranos e maçons. Para isso, o padre passa a atuar em diferentes locais, a fim de alcançar o maior número de pessoas possível,

¹⁰ “Termo utilizado desde o século XI, referindo-se aos cristãos que buscavam a liderança de Roma (do outro lado da montanha). É relativo também à defesa do ponto de vista dos papas, aos que davam apoio à política papal, frequentemente em oposição aos partidários do imperador. O tipo de pensamento que no século XIX é conhecido como ultramontanismo refere-se aos conceitos e atitudes conservadores da Igreja, geralmente opondo-se às correntes liberais que emergiram a partir da Revolução Francesa. Nesse sentido, ser ultramontano é ser ortodoxo, é pautar-se nos ditames doutrinários propugnados pelas bulas romanas, independentemente das correntes de pensamento locais.” (Ciarallo, 2010: 8, nota 9).

¹¹ Ibid.: 11 e segs.

¹² O conflito havia sido gestado em março de 1872, mas se desencadearia de fato em 1873, como um conflito de autoridade entre a Igreja e o Império, tendo como pano de fundo a suspensão de membros maçons de irmandades e ordens terceiras e, na esteira, das que desobedecessem às ordens expedidas pelos bispos de Olinda e do Pará, D. Vital Maria Gonçalves de Oliveira e D. Macedo Costa, respectivamente. As irmandades recorreram, no entanto, ao imperador, e os religiosos acabaram, por pressão dos liberais, condenados a quatro anos de trabalhos forçados e presos, em 1874. A prisão dos bispos acabou gerando grande comoção popular, e ambos foram anistiados em 1875 (Cf. Ciarallo, Op. cit.: 16-7).

promovendo organizações de estudo religioso, a construção de nova igreja matriz, a criação de escolas católicas, dentre outras iniciativas. Como se pode perceber, o “Caso da Igreja do Rosário” é decorrência dessa mudança de postura da Igreja.

As farpas trocadas entre liberais, frequentemente maçons, e religiosos, muitos deles ligados ao espírito ultramontano da Igreja da época, davam-se sobretudo na imprensa. Havia periódicos tanto de um lado, quanto de outro, cada qual propagandeando a própria ideologia e detratando a de seus opositores. Os periódicos anticlericais, satíricos, críticos popularizam-se e, para alguns escritores, como Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque, tornaram-se sua principal fonte de renda, explica Isabel Bilhão (2016). A título de exemplo, Francisco das Neves Alves (2005) elenca alguns desses periódicos que eram especificamente da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul: *A Grinalda* (1870-1871), *Violeta* (1878-1879), *Arauto das Letras* (1882-1889), *A Lanterna* (1893-1894), *O Correio Literário* (1900), dentre outros. Ao observar o grande número de publicações para apenas uma cidade do interior, entende-se que o contexto em que a revista *Reacção* se insere é de grande circulação de revistas literárias. Bilhão (2016) faz uma análise de três periódicos: *A Luta*, de Porto Alegre, *A Voz do Trabalhador*, do Rio de Janeiro, e *A Lanterna*, de São Paulo. Em seu texto, a autora destaca a existência de uma rede de correspondência que mantinha a discussão dos mesmos assuntos pelo mundo, o que talvez explique o fato de haver, na *Reacção*, textos que abordavam a Primeira Guerra Mundial ou mudanças na educação, por exemplo, e não somente assuntos de interesse meramente local.

2 Os poemas da *Reacção*

A sátira foi um recurso utilizado pela *Reacção*, que conta, nos exemplares disponíveis para análise, com um total de 96 poemas satíricos, sem se considerar os outros gêneros que também têm por característica esse elemento, muitos deles assinados por pseudônimos, como “Diabolic”, “Belzebuth” e “Zelador do Cemitério”, característica comum nesse tipo de publicação.

A sátira remonta à Antiguidade e foge ao escopo deste artigo discuti-la em toda a sua amplitude. É verdade que, apesar de a Modernidade literária ter redefinido o

campo literário, a poesia satírica, em especial, parece não ter mudado tanto, em suas características básicas, do chamado “Classicismo”¹³ até o tempo da Revista *Reacção*, pois não apenas seus redatores fazem referência a poetas satíricos anteriores ao Romantismo, como Bocage (várias vezes citado em suas páginas), mas também se valem de gêneros satíricos poéticos então praticamente desaparecidos, como o epitáfio satírico, este outrora muito popular no século XVII, por exemplo¹⁴.

Para dar conta desse universo literário tão vasto, talvez seja válido seguir o modelo interpretativo que nos propôs o crítico canadense Northrop Frye, em sua *Anatomia da Crítica*. Inicialmente, Frye estabelece, em sua obra, a teoria dos modos, que dizem respeito à representação da personagem de uma narrativa em relação ao comum dos homens, na esteira do que Aristóteles havia preconizado em sua *Poética* (“melhores, iguais ou inferiores a nós”)¹⁵. Assim como o estagirita¹⁶, Frye posiciona a comédia como representação dos “homens piores que nós”, no que ele chama de “modo irônico”: “Caso inferior em força ou inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*”.

No entanto, como se depreende da proposta de Frye, ao passo que o tema do cômico seria ordinariamente a incorporação do personagem central da obra à sociedade, como ocorre na tradição da comédia de costumes; na sátira, ao contrário, há a expulsão

¹³ Permanece como fonte obrigatória para o estudo da sátira no Brasil a obra de João Adolfo Hansen (*A Sátira e o Engenho*). Ali, Hansen questiona conceitos historiográficos, como os de “Classicismo” e “Barroco”, por exemplo, no que o seguimos. Mais do que isso, Hansen faz um levantamento detalhado do funcionamento da sátira na Bahia, no século XVII, especialmente quanto à sua dimensão retórico-poético-teológica. Acreditamos, contudo, que, apesar de sua especificidade, as conclusões de Hansen são válidas para se pensar, em alguns casos, também a sátira posterior.

¹⁴ Sobre o assunto, ver Moreira, Marcello; Pinto, Luzia Silva. “Epitáfio satírico de D. Francisco de Quevedo e a escritura como *Damnatio Memoriae*. *Letras*, Santa Maria, n. 1, p. 49-58, 2019. Número especial.

¹⁵ “Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...], necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós. [...] Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia: procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do eles ordinariamente são.” (*Poética*, II, 1448a 7).

¹⁶ Cf. nos apresenta Destrée (2010): “comédia é, como dissemos, uma imitação [representação] de pessoas inferiores – não, no entanto, em relação a todo tipo de defeito: o risível (*to geloion*) é uma forma do vergonhoso (*to aischron*). Pois o risível é um certo erro (*hamartêma*) ou sinal de vergonha (*aischos*) que não envolve dor ou morte, como é imediatamente evidente no caso da máscara da comédia: ela é feia (*aischron*) e distorcida, mas não envolve dor (1449a 32-37)”.

dessa personagem. Esta é uma espécie de “alazon”¹⁷, de falsário, que deve ser expulso da sociedade para que ela reencontre sua harmonia. Assim, como ensina Hansen (2004), a sátira castiga poeticamente esse vilão, para que a sociedade escarneça dele e não sinta pena de sua punição, uma vez que lhe será salutar. O desmascaramento do “alazon” é uma espécie de açoitamento em público, em que a violência física é substituída pelo riso provocado pela ofensa¹⁸.

Na literatura anticlerical, esse “alazon” tende a ser um padre, indo desde a invectiva, no caso, da ofensa pessoal a um religioso em particular, até o escárnio aos religiosos em geral, quando a personagem funciona como hipotipose. Muitas vezes, há uma sobreposição dessas duas funções, com algumas nuances, conforme veremos adiante.

Frye acrescenta ainda uma outra camada de sentido com sua “teoria dos mitos”, entendendo mito como essa estrutura narrativa maior, em que vários gêneros podem coexistir. Assim, a ironia e a sátira comporiam o “mito do inverno”, o qual aborda as ambiguidades e complexidades da existência não idealizada (2014: 368-9). A diferença entre elas é que a sátira seria uma “ironia militante”, já que suas normas morais são claras, o que nem sempre ocorre com a ironia (Ibid.: 369). Nesse sentido, a voz poética, na *Reacção*, como ficou claro no manifesto lançado no primeiro volume da revista, é, basicamente, sempre a mesma, ou melhor, fala sempre da mesma posição, inobstante o redator. Assim, há um *ethos* satírico na revista, isto é, essa voz é um brado de justiça e conhecimento lançado contra o obscurantismo, ignorância, pecado e hipocrisia católicos, manifestados esses, por sua vez, por seus instrumentos locais, o clero da cidade, mais especificamente Padre Pagliuca, mas não somente ele.

Assim, na Revista *Reacção*, há ataques tanto diretos, quanto indiretos, ao inimigo maior dos redatores, o Padre Caetano, mas também a outros sacerdotes e aos padres em geral. Quanto à forma, entramos naquilo que Frye chama de sua “teoria dos gêneros”. Na revista, a sátira se apresenta em prosa e em verso. No caso do verso, que é o que nos interessa aqui, ela vem em diversos gêneros poéticos, mormente em quadras, epitáfios satíricos e sonetos, que remontam, como já dito, à poesia satírica “clássica”, mas também

¹⁷ “Alazon”: Uma personagem de ficção que engana a alguém ou a si mesma, sendo, geralmente, na comédia ou na sátira, alvo de ridicularização, enquanto que, na tragédia, é o herói. Na comédia, ela frequentemente assume a forma de um *miles gloriosus* ou de um pedante.” (Frye, 2014: 521).

¹⁸ Para Aristóteles, a relação entre a comédia e a invectiva, ou poesia jâmbica - no caso, o que entenderíamos como sátira -, é construída de outra forma. Nesse sentido, ver Destrée (2010).

dialogam com a poesia de seu tempo (caso do poema “Arremedando”, por exemplo, que abordaremos mais adiante). No entanto, o radical de apresentação dessa poesia, para permanecer na teoria de Frye, não faz referência à situação lírica mais comum (uma relação “eu-tu”, em que apenas o “eu” se manifesta, numa espécie de monólogo), mas à do *epos*, ou seja, há uma voz que fala de frente para o leitor, expondo uma determinada situação, apresentando uma personagem e/ou descrevendo uma cena, ou narrando uma anedota, não raro como uma fofoca maledicente. Assim, temos com frequência pequenas narrativas satíricas. Os padres satirizados são sempre “ele(s)”, nunca um “tu”. Não há um diálogo em nenhum momento. Os poetas como que viram às costas para a Igreja não somente de fato, mas também poeticamente. Apontam o dedo para a vergonha desses religiosos, que veem ao longe, e detratam-nos para o povo, para que os leitores “abram os olhos” e enxerguem “a verdade”. Vejamos alguns exemplos:

*Esboçando negro sorriso,
dizia em sermão o Pagliuca:
- Duvido que alguém escape
a minha traiçoeira urupuca.*

(*Reacção*, Anno I, n.12)

Nessa quadra, de metro irregular, o poeta anônimo representa o Padre Caetano à semelhança de um vilão folhetinesco, que revela seus planos maquiavélicos ao público. O “negro sorriso” (v. 1) remete ao engano: o sorriso, que deveria representar algo positivo e bondoso, é, porém, “negro”, isto é, mendaz. A cor também remete às vestes pretas de sacerdote e forma um duplo para seu sorriso: o negro de suas vestes, em vez de simbolizar sua “morte para o mundo”, oculta justamente a mundanidade de suas intenções e da instituição que o acolhe. Portanto, a aparência bondosa do religioso esconde, na verdade, intenções secretas da Igreja: os fiéis são apenas um instrumento para um fim outro que não lhes aproveita.



Figura 2 – Retrato do Padre Caetano (Fonte: Grigio, 2016: 249)

Assim, a temática da hipocrisia será recorrente na *Reacção*, o que não é, de fato, algo inédito na literatura anticlerical. Na revista, o tema é explorado com certa recorrência por meio de epitáfios satíricos, como se vê a seguir.

P. C. P.

*Aqui jaz inanimado
Nesta cova rasa e fria
Quem foi em vida chamado:
– Vigário da hypocrisia. –*

(Reacção, Anno I, n. 21)

As letras do título claramente remetem ao Padre Caetano Pagliuca, cujo epitáfio seria o de “Vigário da hypocrisia”. Uma das características essenciais que diferencia o epitáfio satírico do não satírico é o estado da pessoa de quem falam, ou seja, o epitáfio normal é utilizado para homenagear e representar alguém que já faleceu, valorizando algo de bom; já o epitáfio satírico trata de alguém que ainda está vivo, zombando de alguma deformidade ou de algum defeito seu (Cf. Moisés, 2004). É evidente que o fato de se fazer o epitáfio de alguém que ainda vive é cômico. No entanto, como o epitáfio seria uma espécie de suma da vida do falecido, o epitáfio satírico transforma o defeito retratado como a suma da vida do satirizado: é aquilo que define sua passagem pela Terra. Sendo um padre hipócrita, seria difícil crer que obtivesse ele mesmo a salvação que protesta alcançar aos seus fiéis. Por fim, é inegável que o epitáfio satírico como que sub-repticiamente manifesta o desejo da voz satírica de que a personagem satirizada estivesse morta. Como sua morte não é real, o patético – típico do modo trágico – é

escamoteado pelo riso que o poema suscita e pelo fato de que sua morte, caso acontecesse, seria um bem para toda a sociedade, desejo do qual não se deveria, por conseguinte, ter vergonha.

A revista apresenta quinze epitáfios escritos em quadras e dois com uma extensão maior. O grupo de epitáfios satíricos apresenta poemas com um tom muito semelhante entre si, bastante cômicos e com algo inesperado ao final. As pessoas de quem tratam também são diversas, assim como os motivos de suas mortes. Também há variedade na autoria e nos pseudônimos. Uma parte bastante significativa dos epitáfios é assinada pelo pseudônimo “Zelador do Cemitério” – o que se adapta bem às circunstâncias do gênero –, enquanto outros não têm assinatura.

O Epitaphio D’ELLE
P.C.

Comedor; comeu em vida
Pratas, tostões e vintém.
Morreu, e ao ser enterrado
Comeu os vermes também.

Zelador do Cemitério
(*Reacção*, Anno I, n.1)

Como ocorre com o anterior, este epitáfio (e muitos dos demais poemas satíricos da revista) recorrem à redondilha maior, verso tradicional da poesia popular e também da sátira. A leveza do verso propicia a comunicação imediata e o riso¹⁹. O “Epitaphio D’ELLE” propõe uma personagem com as iniciais P.C., que, muito provavelmente, signifiquem “Padre Caetano”, caracterizada pela ganância. Não raro, aponta-se, em vários dos textos da revista (satíricos ou não) o dinheiro como o verdadeiro motor por detrás dos interesses não só de Pagliuca, mas da Igreja em geral, como se vê também na quadra a seguir:

¹⁹ Conforme explica Frye (2014: 459-60): “Conforme passamos às convenções da sátira, tanto nas formas líricas de Hardy e Housman, ou na forma de *epos* de Dryden e Pope, as características do epigrama e do provérbio persistem. Tais poetas produzem brilhantismo e clareza em vez de mistério ou magia, e sua técnica está preocupada com a concentração de sentido. Duas coisas são essenciais para isso: uma é a estrutura métrica bem ajustada de palavras colocando-se em uma rígida ordem delineada; a outra é uma declaração inequívoca acerca de quais padrões sonoros podemos esperar, como o fechamento em anel de um dístico rimado. Padrões sonoros adicionais ou inesperados, tais como a aliteração ou a assonância dentro do verso, são mantidas a um mínimo, e a poesia segue o preceito de Wordsworth de que é, exceto pelo metro, muito semelhante à prosa não retórica em sua dicção. As formas do *epos* e da prosa dessa fase, como a epístola e a sátira formal, estão naturalmente muito próximas uma da outra.”

COMO ELLE É!...

*Bom negócio tu fizeste,
Meu bregeiro, maganão!
Recebendo em triplicata
A importância...do sermão!*

(*Reacção*, Anno I, n. 6)

A quadra é clara: a Igreja é apenas um negócio para “ele”. Mais uma vez, “Elle” refere-se muito provavelmente ao padre Caetano. Na mesma esteira, quando, na revista, usa-se o termo “Elles”, a referência são os católicos, ou defensores do Padre Caetano, pelo menos, justamente ressaltando a ideia de polos antagônicos: “nós” (redatores da revista, maçons, liberais) *versus* eles (católicos). Assim, esses católicos são também acusados de serem hipócritas, por não seguirem a doutrina de Cristo. Portanto, mais que vítimas, esses fiéis são partícipes de uma grande mentira. Vai nesse sentido o soneto abaixo:

Arremedando

*Se as mentiras vãs do jesuitismo
“E os vários males dessa mesma classe”,
Se tudo quanto cheira a tartufismo
Na cara dos beatos se estampasse;*

*Si se pudesse o falso mysticismo
“Ver através da máscara da fase”,
Quanta gente filiada ao “pagliuquismo”
Nas igrejas então jamais entrasse...*

*Quanta gente nós vemos bem...decente
Cuja santa apparencia beatamente
Negra alma de demonio traz no fundo!*

*Quanta gente que resa não existe
Cuja virtude única consiste
No enganar a Deus e a todo o mundo!*

(*Reacção*, Anno I, n. 10)

O título do soneto - “Arremedando” - faz uma referência ao fato de o poema ser uma paródia de “Mal Secreto”, famoso soneto do poeta brasileiro Raimundo Correia. As rimas cruzadas dos versos ímpares dos quartetos como que resumem o pensamento do autor acerca do Padre Caetano: o “pagliuquismo” nada mais é que um “falso

mysticismo”, um “tartufismo”, puro “jesuitismo”. Os devotos de Padre Pagliucca, assim como ele, não deveriam jamais entrar em uma Igreja, pois escondem um lado demoníaco por detrás de sua aparente beatitude. E quais atos reprováveis então eles poderiam estar ocultando?

Geralmente, os padres são acusados de cometerem pecados capitais. Um dos pecados atribuídos a religiosos mais citados através dos tempos, com farta ocorrência já na Idade Média, e que reaparece na *Reacção*, é o da gula:

*Que comilão que tu és;
Tens uma barriga tão grande
Que vai da cabeça aos pés.
Oh! santarrão padre Pedro,*

(*Reacção*, Anno I, n. 12)

Como afirma Frye (2014: 369): “[d]uas coisas, então, são essenciais para a sátira; uma é o engenho ou humor fundado na fantasia ou uma percepção do grotesco ou absurdo, a outra é um objeto de ataque”. De fato, as duas estão claramente demarcadas nesses quatro versos: Ali se tem uma caricatura de Padre Pedro²⁰: seu retrato não é realista, mas “fantástico”; isto é, a persona satírica do poema se vale de uma hipérbole para criar um quadro da personagem que, se não é realista por sua representação, dá conta, mesmo assim, de algo que se faz verossímil: é o tamanho da gula de Padre Pedro que é retratada mais do que ele mesmo.

Platão, em seu diálogo *O Banquete*, explicava que o belo necessitava de harmonia e equilíbrio, desse modo, todos aqueles que tinham uma aparência harmoniosa, eram belos e tinham em sua essência, o bem. Por outro lado, aqueles que eram feios por ter algum defeito físico, também o tinham em seu caráter. A sátira usou disso desde a Antiguidade, apontando os defeitos físicos de seus satirizados, para simbolizar a sua maldade ou falta de bondade (Platão, 1972). Como o feio representava tradicionalmente o mal, as figuras satirizadas sempre terão algum defeito físico associado a algum defeito moral. Assim, o padre Pedro, citado no poema anterior, é

²⁰ Nome de um dos apóstolos de Cristo, que, segundo a história eclesiástica, tornar-se-ia o primeiro papa. Contudo, é interessante notar que, em Santa Maria, existiu um padre chamado Pedro Wimmer, responsável pela diocese até a chegada do padre Caetano Pagliuca (cfe. Biasoli, 2011)

gordo e comilão, e a construção textual apresentada é cômica por esse motivo: o tamanho de sua barriga equivale à voracidade de sua gula.

Outro pecado recorrente na literatura anticlerical é o da luxúria. Quanto a esse tema, há duas quadras que citam Miguel de Lima Valverde (1872 – 1951), primeiro bispo de Santa Maria²¹, e fazem-se críticas a respeito de relações sexuais que ele supostamente mantinha com algumas fiéis:

*Miguel de Lima Valverde
E' um bispo de muita fama,
Muita gentinha direita
Disputa fazer-lhe a cama.*

(*Reacção*, Anno I, n. 3)

*Miguel de Lima Valverde,
Quão felizardo tu és!
Quantas moçoilas catitas
Vão ajoelhar a teus pés.*

(*Reacção*, Anno I, n.12)

Em ambas as quadras, na mesma linha do soneto “Arremedando”, há um retorno da temática da hipocrisia, tanto de padres (no caso, do bispo Miguel de Lima Valverde), quando de fiéis (a “gentinha direita”, v. 3 da primeira quadra; as “moçoilas catitas”, v. 3 da segunda). Enfatizando as beatas, as quadras são irônicas ao sugerir – sem muita sutileza – o interesse que elas teriam em atender o padre sedutor. Apesar de a conotação dos versos “Disputa fazer-lhe a cama” (v.4 do primeiro poema) e “Vão ajoelhar a teus pés” (quarto verso do segundo) ser clara o suficiente, há certa ambiguidade que aproxima, neste caso, os poemas da ironia.

Como que unindo os pecados da luxúria e da ambição, tem-se o seguinte poema:

Labaredas

No Rio de Janeiro, um frade do convento
de S. Bento fugiu com uma viúva,
levando 93 contos do convento...
Teleg. do <<Diario do Interior>>

²¹ Empossado em 1912, permaneceu em Santa Maria por dez anos. Em 1922, tornou-se arcebispo de Olinda e Recife. Fonte: http://www.diocesasantamaria.org.br/content/knowledgebase/kb_view.asp?kbid=120. Acesso: 14/06/2021.

*Era, com certeza, moço
O tal frade seductor,
E um frade é de carne e osso
Como eu, como o leitor.*

*Ella, a fraca, a pobresinha
Também é de carne e osso...
Além disto... Viúvinha
É uma fructa sem caroço!...*

*Assim sendo, a nove pontos
O mariola se escapa,
Levando quase cem contos
E uma viúva de inhapa.*

Diabolic

(Reacção, Anno I - nº4)

“Labaredas” inicia com um telegrama que teria sido publicado no jornal “Diário do Interior”. A situação, em si, já é bastante incomum, em que um padre foge com uma viúva. Sendo colocada em poema, nessa sátira, torna-se ainda mais cômica. A persona satírica inicia afirmando “com certeza” que o frade era moço e sedutor. É interessante a caracterização que é feita: o frade era de “carne e osso”, portanto, possuía aspectos terrenos e não estava imune aos desejos e sentimentos, como qualquer outra pessoa. A simpatia irônica que a voz do poema tem para com o frade malandro, em comparação com o tom condenatório que encontramos nos poemas anteriores, certamente se deve ao fato de que o frade furtou o dinheiro do convento, e não de outro lugar. Por isso, é inocente, pois vítima de sua própria humanidade, de “compaixão” pela viúva, e, principalmente, porque fica implícita a moral dessa voz poética que compactua com o provérbio de que “ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”. Dessa vez, de forma engenhosa, a crítica à Igreja fica ironicamente sugerida pelo tom e desfecho da narrativa.

Essa sugestão fica mais clara por outro dos temas recorrentes da revista: o contraste entre a riqueza da Igreja e a miséria dos fiéis. A propósito, é “Contraste” justamente o título do soneto abaixo:

Contraste

*Sob o pallio, arrogante, desdenhoso,
O bispo acompanhando a procissão,
Espraia o olhar soberbo e victorioso,*

Dominando com elle a multidão!

*Que pungente contraste; além do Norte,
O phantasma da fome, a sede, a dor!
Entre as garras crueis da negra morte
Tombam nossos irmãos; sinistro horror!*

*Oh padres, se inda tendes consciencia,
Fazei um gesto nobre de clemencia,
Dai aos tristes um obulo pequeno!*

*Escondei um momento a impiedade,
Abri o coração á caridade,
Como prégava o manso Nazareno.*

C. Santa Maria 18-9-951

(*Reacção*, Anno I, n.13)

Este soneto, contrariamente ao anterior, não é satírico. Ainda que, como muitos dos poemas da revista, no fundo trate da hipocrisia do clero, aqui o faz sob a forma de depreciação. Há um tom real de lamento pela triste situação do povo acometido pelo “phantasma da fome, [pel]a sede, [pel]a dor!” (v.6), enquanto as autoridades eclesiásticas – no caso, o bispo (quiçá Miguel de Lima Valverde novamente) - pairam sobre sua desgraça sem nada fazer, contrariamente ao que pregara Jesus Cristo.

Esses dois últimos poemas são interessantes justamente por mostrarem modulações da sátira. Voltemos então a Frye, que desenha uma sutil diferença quanto ao objeto de ataque do satirista:

Onde o ataque predomina, temos um padrão de *eirón* inconspícuo e reservado contrastado com os *alazons*, ou humores obstrutores, que estão a cargo da sociedade. Essa situação tem como arquétipo uma contraparte irônica do tema romântico da morte do gigante. Para que a sociedade exista, é preciso haver uma delegação de prestígio e influência para grupos organizados, como a igreja, o exército, as categorias profissionais e o governo, que consistem todos de indivíduos que recebem mais do que poder individual das instituições às quais eles pertencem. Se um satirista apresenta, digamos, um clérigo como um tolo ou um hipócrita, ele não está, *qua* satirista, atacando nem um homem, nem uma igreja. O primeiro caso não teria razão de ser nem literária, nem hipotética, enquanto que o segundo leva-o para longe do alcance da sátira. Ele está atacando um homem mau protegido por sua igreja, e tal homem é um monstro gigantesco: monstruoso por não ser o que deveria ser, gigantesco porque protegido por sua posição e pelo prestígio de bons clérigos. O hábito poderia fazer o monge se não fosse pela sátira. (Frye, 2014: 374)

A natureza do engano das pessoas é justamente acreditar que a Igreja de Cristo, e seus pastores, agem à semelhança de Jesus. Não há, como se vê no poema acima (e já se via no manifesto do primeiro número da *Reacção*), um questionamento à existência de Deus ou à verdade da narrativa básica do cristianismo; há, sim, um questionamento

de seu uso por interesses que passam longe da caridade cristã. A monstruosidade da situação é então transformada literariamente por uma linguagem igualmente monstruosa e fantástica: Padre Pagliuca é tão ganancioso que é um zumbi que devora os próprios vermes; Padre Pedro é tão guloso que sua barriga vai até seus pés. Isso tem força invectiva justamente por nem todos os padres serem gananciosos e nem todos serem tão gulosos. No entanto, paradoxalmente, é a própria instituição que preserva o legado de Cristo que permite que o demônio possa agir oculta e impunemente. Nesse sentido, fica mais clara a figura do frade ladrão, sobre a qual afirmamos anteriormente ser tratada com mais simpatia pela voz satírica. Isso porque ele não é um “alazon”, mas se aproxima, outrossim, do “pícaro”, alguém pobre, que tenta sobreviver às custas dos poderosos. Tanto ele, quanto a viuvinha com quem fugiu, são “de carne e osso/ Como eu, como o leitor”, isto é, eles são “iguais a nós”, que não participamos do mundo dos poderosos. Ademais, como um satirista às avessas, o padre fujão fez a Igreja de tola, e nós rimos dela, antes que ficarmos furiosos com ele²².

Por fim, a crítica aos dogmas da Igreja é recorrente, com frequência igualmente atrelada à questão da hipocrisia católica, que é a tópica dominante dos poemas, como se vê. Essa discussão remonta igualmente ao *Syllabus*, como mencionado anteriormente, e ao combate que o catolicismo ultramontano travou em especial contra o protestantismo²³. Como se sabe, o protestantismo é, em geral, contrário à adoração de imagens, tema do poema a seguir:

Labaredas

Não farás imagens de escultura nem de alguma semelhança do que há em cima, nos céus; não te curvarás a ellas, nem as servirás. (Extra. Cap. 20, vers. 4 e 5)

*Tendo Deus tal cousa dito,
Como nos narra Moysés,*

²² Cf. Frye: “[...] a novela picaresca, a história do malandro bem sucedido que, desde Reynard, a Raposa, faz com que a sociedade convencional pareça tola, sem erigir qualquer padrão positivo”.

²³ Sobre o assunto, ver: (1) Vieira, D. G. *O protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil*. Brasília: Editora UnB, 1980; (2) Santirocchi, I. D. Uma questão de revisão de conceitos: Romanização-Ultramontanismo-Reforma. *Temporalidades*, v.2, n. p. 24-33, 2010b; (3) Silva, A. R. C. *As experiências da Modernidade e da Secularização no discurso ultramontano da segunda metade do século XIX*: uma discussão a partir da história dos conceitos. In: VI Congresso da ANPTECRE- “Religião, Migração e Mobilidade Humana”, 2017, Goiânia. Anais do VI Congresso da ANPTECRE. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, v. 1, p. 101-108, 2017; (4) Silva, A. R. C.; Carvalho, Thaís da Rocha. Ultramontanismo e protestantismo no período regencial: uma análise da crítica panfletária dos padres Perereca e Tilbury à missão metodista no Brasil. *Almanack*, n. 15, p. 106-142, 2017; e (5) Vieira, D. R. *O processo de reforma e de reorganização da Igreja no Brasil (1844-1926)*. Aparecida: São Paulo, 2007.

*Como é que se mette os pés
No que a Bíblia traz escripto?!...*

*Pois não nos diga o sábio padre-cura
Que a Virgem lá do altar não é escultura.*

Diabolic

(*Reacção*, Anno I, n.1)

Como se pode perceber, alguns poemas da revista levam o mesmo título, a exemplo desse. “Labaredas” aparece como título de diferentes poemas, nos quais há sempre uma crítica pontual e mais polêmica. Era como se fosse, portanto, o título de uma seção. Vinham assinados por “Diabolic”, o que é significativo, evidentemente, por fazer uma referência irônica ao Diabo, como as “labaredas” do fogo do inferno, para onde os padres supostamente iriam, assim como para o ato de “queimá-los” em vida, a título de um auto-de-fé irônico.

Esse poema também traz uma organização textual muito presente na revista: coloca-se um trecho, que pode ser de uma notícia, e que, nesse caso, é um versículo da Bíblia, e, em seguida, questiona-se algo. Nesse poema, a persona satírica usa de argumentos fortes, retirados da própria Bíblia, para defender a tese de que a adoração de imagens não é adequada, já que o trecho apontado e posto no poema afirma que se curvar diante de esculturas é proibido. Isso demonstra que muitas das regras do catolicismo são totalmente arbitrárias, mas que, por algum motivo, geralmente poder e dinheiro, são defendidas.

Considerações Finais

Ainda que pouquíssimo conhecida pela historiografia literária, a revista *Reacção* revela um conjunto de textos provocantes. A sátira anticlerical encontrada na revista, apesar de calcada em um caso concreto da cidade, está fortemente ligada ao contexto político-religioso de seu tempo. Seus redatores abordavam uma grande variedade de assuntos relativos ao clero, zombando, criticando, satirizando, com o objetivo de fazer a sociedade santa-mariense enxergar o que julgavam ser o obscurantismo e a hipocrisia

da Igreja Católica, conforme se viam na ação de seus sacerdotes, cujo real objetivo parecia não ir além de somente enriquecer às custas do povo.

No tocante aos poemas satíricos, nosso foco neste artigo, a análise nos permitiu averiguar que seu interesse, porém, não é simplesmente histórico, revelando um episódio dos embates entre a Maçonaria e a Igreja Católica entre fins do século XIX e o primeiro quartel do XX de pouca repercussão, na verdade. Mais do que isso, os poemas satíricos da revista são significativos também como exemplares da sobrevivência de uma tradição poética longa. São, portanto, antes de mais nada, bons poemas.

Se, no mundo real, Golias derrotou Davi, como sói geralmente acontecer; na sátira, ao contrário, vemos os gigantes serem perpetuamente castigados, vergastados, verso após verso. Assim, Padre Pagliuca, Padre Pedro, o bispo Miguel de Lima Valverde acabam todos, nas páginas da *Reacção*, em um inferno particular, onde são eternamente motivo de riso.

Trabalhos Citados

Alves, Francisco das Neves. A imprensa rio-grandina do século XIX no acervo da biblioteca rio-grandense (levantamento parcial). *Biblos*, Rio Grande, n.19, p.95-107, 2006.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Biasoli, Vitor. *O Catolicismo ultramontano e a conquista de Santa Maria (1870-1920)*. Santa Maria: Editora UFSM, 2010.

Bilhão, Isabel. *Identidade e trabalho: análise da construção identitária dos operários porto-alegrenses (1896-1920)*. 2005. 280 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, Brasil, 2005.

Ciarallo, Gilson. Autonomização dos Poderes Espiritual e Temporal no Brasil do Século XIX: Extinção do Padroado e Secularização. *Univ. Hum.*, Brasília, v. 7, n. 1-2, p. 1-28, jan./dez. 2010.

Destrée, Pierre. A comédia na *Poética* de Aristóteles. *Organon*, Porto Alegre, n. 49, p. 69-94, jul.-dez., 2010.

Frye, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus De Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

Grigio, Ênio. “No alvoroço da festa não havia corrente de ferro que os prendesse, nem chibata que intimidasse”: a comunidade negra e sua Irmandade do Rosário (Santa Maria, 1873-1942). São Leopoldo: 2016.

Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2. ed. São Paulo: Ateliê; Campinas, SP: Unicamp, 2004.

Moisés, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2004.

Pesavento, Sandra Jatahy. O Mundo Como Texto: leituras da História e da Literatura. *História da Educação*, Pelotas, p. 31 - 45, 01 set. 2003.

Platão. O Banquete. In: *Platão*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972. (Col. Os Pensadores)

Santos, Cristian de. *Devotos e devassos: representação dos Padres e Beatas na Literatura Anticlerical Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

Marcus De Martini, Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com períodos sanduíche na The Catholic University of America (CUA). Tem experiência na área de Literatura Comparada, com ênfase nas relações entre as literaturas Luso-brasileira e Inglesa dos séculos XVI e XVII. Atua principalmente com a obra do escritor inglês John Donne (crítica e tradução) e com a obra de Padre Antônio Vieira. Sua tese de doutorado "As Chaves do Paraíso: Profecia e Alegoria na obra de Padre Antônio Vieira" foi vencedora do Prêmio Científico Casa da América Latina/Santander Totta na área de Ciências Humanas, em Lisboa, Portugal, no ano de 2011, tendo recebido também Menção Honrosa no Prêmio Capes de Teses de 2012. É tradutor da nova edição de *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye (*Anatomia da Crítica*. São Paulo: É Realizações, 2013), bem como da poesia religiosa de Donne (*Poesia Religiosa: antologia*. Florianópolis: EDUFSC, 2017). Atualmente é bolsista do Programa de Pós-doutorado Sênior do CNPq junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP).

Janaína Kanitz é Mestre em Letras/ Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM).

Artigo recebido em 16/06/2021. Aprovado em 21/06/2021.

CRÍTICA LITERÁRIA E RESISTÊNCIA AO AUTORITARISMO BRASILEIRO

Cristiano Augusto da Silva

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

Resumo: Este artigo comenta cinco trabalhos de crítica literária, publicados entre os anos 1960 e 2010, que discutem, por via direta ou indireta, relações entre literatura brasileira e autoritarismo. Para tanto, organizamos a exposição em dois momentos. No primeiro, procuramos trazer algumas definições do autoritarismo a fim de mostra-lo como dado inextricável da formação histórica e da vida social brasileira. No segundo momento, discutimos cinco obras de referência que se debruçam sobre os modos estruturais de representação do autoritarismo em nossa produção literária.

Palavras-chave: Crítica literária; Resistência; Autoritarismo Brasileiro

Abstract: This article comments five works of literary criticism, published between the 1960s and 2010, which directly or indirectly discuss the relationship between Brazilian literature and authoritarianism. For this, we organized the exhibition in two moments. In the first, we try to bring some definitions of authoritarianism, in order to show it as an inextricable fact of the historical formation and of Brazilian social life. In the second moment, we discuss five reference works that focus on the structural modes of representation of authoritarianism in our literary production.

Keywords: Literary criticism; Resistance; Brazilian authoritarianism

“Outra vez, nós aqui, vai vendo
Lavando o ódio embaixo do sereno”
Racionais MC’s

As relações entre literatura e contextos de produção autoritários têm se mostrado das mais complexas e desafiadoras para a crítica literária brasileira no século XX, uma vez que colocam em xeque muitos de seus pressupostos da crítica literária cotidiana bem como da Teoria da Literatura, ambos ainda, por vezes, calcados no projeto

mimético da literatura romântica e realista do século XIX, como a própria ideia totalizadora de representação, tão cara ao projeto de construção de identidade nacional oitocentista, ou a seu contraponto moderno e contemporâneo, a fragmentação dessa imagem.

A crítica literária no Brasil de vertente progressista, em especial a influenciada pelo pensamento marxista e frankfurtiano, procurou discutir a questão ao longo da segunda metade do século XX. Um exemplo do pensamento crítico recente é o trabalho de Miranda, que implode um dos alicerces do sistema totalizador e apagador de nossos traumas, no caso, a historiografia literária brasileira:

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor-próprio e pátrio. Carregam em geral esse caráter fantasmagórico que nem a solidez de pedra da letra impressa para sempre no papel consegue desfazer (Miranda, 2010: 15).

Este é apenas um exemplo da presença do autoritarismo em diversos campos discursivos, institucionais e culturais do país. Trata-se de um fenômeno disseminado no tecido social e que se manifesta em ações específicas de intensa violência coletiva e individual tais como genocídios, chacinas, feminicídios, perseguições religiosas, epistemicídio. A construção e presença do autoritarismo no Brasil parece ser questão assentada em termos históricos, institucionais, políticos e simbólicos (Souza, 2018; Chauí, 2000; Pinheiro, 1991).

O presente artigo objetiva comentar criticamente cinco trabalhos de crítica literária, publicados entre os anos 1960 e 2010, que discutiram as relações entre autoritarismo e literatura brasileira. Para tanto, organizamos a exposição em dois momentos. No primeiro, procuramos, com base em uma breve exposição, mostrar como o fenômeno do autoritarismo é dado inextricável da formação histórica e da vida social brasileira. No segundo momento, discutimos brevemente cinco obras de referência que se debruçam sobre as representações literárias de problemas sociais brasileiros e, por conseguinte, do autoritarismo.

Nossa hipótese de trabalho entende que as relações entre literatura e autoritarismo são um problema fundamental para a crítica, de modo a se pensar a produção literária daqui por perspectivas teóricas e analíticas mais adequadas às suas especificidades, em oposição a visões totalizantes de nação constituída por uma cultura

harmônica. Esperamos, assim, reconhecer a importância do autoritarismo em suas diversas faces, como elemento estrutural de nossa formação social, o qual deve ser combatido cotidianamente para fins de fortalecimento de uma sociedade democrática de fato e de direito.

1 Autoritarismo brasileiro: breves e incompletas definições

Já no começo dos anos 90, Pinheiro destacava o problema da “herança” autoritária no Brasil, cujos aparatos institucionais e ações criminosas haviam sido suspensos pela Lei de Anistia (1979), com graves consequências para a redemocratização e construção de um país socialmente justo:

Depois do final das ditaduras dos anos 1980, os novos regimes políticos se confrontaram com o desafio de exercer o monopólio da violência de Estado dentro de padrões de legalidade. Esses apontamentos desenvolvem algumas preliminares sobre o controle das práticas arbitrárias por parte dos agentes de Estado e da violência ilegal nas interações dos cidadãos nas transições políticas e sob os governos democráticos que delas emergiram. Nós pretendemos demonstrar que em alguns casos – como o Brasil – esses governos não conseguiram assegurar um dos requisitos básicos da sociedade democrática: o controle da violência (1991:45).

A reflexão acima se mostra profética se observarmos alguns dos recentes acontecimentos no Brasil: golpe de Estado em 2016, sem a presença “clássica” de militares, por meio de meandros jurídicos e midiáticos; substancialidade de denúncia trocada por ativismo corporativo de redes sociais; condenação de figuras públicas previamente pelos meios de comunicação sem respeito à presunção de inocência; participação fundamental do monopólio da imprensa tradicional na convocação (sic) de manifestações; *lawfare* diário e sistemático tanto na mídia como nas redes sociais; assassinato de ativistas de Direitos Humanos como a vereadora Marielle Franco; construção de narrativas demonizadoras sobre a política como cerne de toda corrupção no país etc.

Tais práticas são a concretização do “autoritarismo socialmente implementado” discutido por Dellasoppa (1991: 79-80); tanto assim que é fundamental para o pesquisador observar que estas ações revelam o caráter metamórfico e adaptável do autoritarismo brasileiro, principalmente se comparados com sua face institucionalizada tão marcada nos golpes de 1889, 1930/1937 e 1964. Estas variações, semelhantes a

mutações virais, para usarmos uma imagem atual, escapa a definições teóricas tradicionais de caráter liberal (Bobbio, 1998; Srouf, 1987), as quais dão conta apenas de alguns de seus aspectos. Não se trata de demérito dos teóricos, em que pese sua visão dualista, mas da dinâmica do próprio autoritarismo, que, no caso brasileiro, anda *pari passu* com nosso processo de modernização conservadora.

Apesar da complexidade do momento atual, precisamos recuar no tempo e partir de algumas definições de autoritarismo para pensarmos suas relações com a literatura. Bobbio define-o assim:

O adjetivo "autoritário" e o substantivo Autoritarismo, que dele deriva, empregam-se especificamente em três contextos: a estrutura dos sistemas políticos, as disposições psicológicas a respeito do poder e as ideologias políticas. Na tipologia dos sistemas políticos, são chamados de autoritários os regimes que privilegiam a autoridade governamental e diminuem de forma mais ou menos radical o consenso, concentrando o poder político nas mãos de uma só pessoa ou de um só órgão e colocando em posição secundária as instituições representativas. Nesse contexto, a oposição e a autonomia dos subsistemas políticos são reduzidas à expressão mínima e as instituições destinadas a representar a autoridade de baixo para cima ou são aniquiladas ou substancialmente esvaziadas (1998: 94).

Em outra obra de caráter introdutório, também de linha liberal, encontramos a seguinte explicação:

Quais os traços constitutivos então do regime autoritário? A relativa autonomia das organizações não-estatais em relação ao aparelho do Estado, desde que limitem sua ação a espaços não-políticos. Vale dizer, a dimensão política constitui-se como reserva de caça de quem detém o poder. Assim, quem quiser fazer algo ou falar algo poderá fazê-lo, desde que não interfira nas decisões políticas. Daí a supressão da crítica pública à ação governamental, seja pela censura direta, seja pela ameaça de represálias oficiais (a autocensura).

Em outros termos, a sociedade civil não é suprimida ou colonizada pelo Estado, mas é fraca e restrita perante ele, abrange apenas corporações patronais, algumas associações profissionais de gestores e congregações religiosas (Srouf, 1987: 225-6).

A próxima definição se

Authoritarianism, rather like totalitarianism, is perhaps more of a technical term in political science than one in ordinary political usage. An authoritarian system need not, strictly speaking, be a dictatorship, and may well not be totalitarian. The essential element is that it is one in which stern and forceful control is exercised over the population, with no particular concern for their preferences or for public opinion. The justification for the rule may come from any one of a number of ideologies, but it will not be a democratic ideology, and ideas of natural rights or civil liberties will be rejected in favor of government's right to rule by command, backed by all the forces it needs. (...) The real opposition to authoritarianism is the liberalism, or even the pluralism (Robertson, 2002: 33-4).

Os trabalhos citados pensam a questão do autoritarismo a partir de um sistema binário de abordagem, no caso, a contraposição entre sistemas participativos versus sistemas restritivos de representação legislativa e executiva e, por conseguinte, em termos de arena pública. Parte-se, nessas definições, da premissa de que a existência, em regimes democráticos, de eleições, imprensa, organização partidária, se concretize em um efetivo respeito a direitos sociais e individuais. Basta tomarmos os fatos arrolados acima, ocorridos nos últimos cinco anos no país, para desmentir ou, pelo menos, colocar em dúvida a ideia de que o autoritarismo é necessariamente um par antitético da democracia.

Na década de 1970, Fernandes criticava definições antitéticas entre democracia e autoritarismo calcadas na ideia de que este se configura em “regime de exceção”, como se a democracia fosse uma norma sempre em pleno funcionamento por si só:

As inconsistências de uma tipologia dicotômica, baseada na oposição do pólo democracia (liberal) x democracia (autoritária) [ou em qualquer variação semântica como democracia x totalitarismo], são várias. Todavia, o essencial aparece em dois pontos. Primeiro, a democracia típica da sociedade capitalista é uma *democracia burguesa*, ou seja, uma democracia na qual a representação se faz tendo como base o regime eleitoral, os partidos, o parlamentarismo e o Estado constitucional. A ela é inerente forte desigualdade econômica, social e cultural com uma alta monopolização do poder pelas classes possuidoras-dominantes e por suas elites. A liberdade e a igualdade são meramente formais, o que exige, na teoria e na prática, que o elemento autoritário seja intrinsecamente um componente estrutural e dinâmico da preservação, do fortalecimento e da expansão do “sistema capitalista” (1979: 7).

A crítica de Fernandes a definições dualistas auxilia no trabalho com textos literários, pois explica que o autoritarismo não é fenômeno estanque, mas dinâmico e complexo, ligado ao capitalismo e suas ramificações locais (associações civis conservadoras, burguesias nacionais e regionais, empresariado, forças militares, imprensa, instituições religiosas, mídia, oligarquias, etc.). Dado seu espraiamento e capilaridade, o autoritarismo está representado de modo recorrente na produção cultural brasileira, sobretudo, na literatura. Tal ponto de vista dialoga com trabalhos do início do século XXI, os quais são marcados por forte revisão de determinados lugares-comuns da historiografia e sociologia brasileiras:

Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como “cultura senhorial”, a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre

transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência. O outro jamais é reconhecido como sujeito nem como sujeito de direitos, jamais é reconhecido como subjetividade nem como alteridade. As relações entre os que se julgam iguais são de “parentesco”, isto é, de cumplicidade ou de compadrio; e entre os que são vistos como desiguais o relacionamento assume a forma do favor, da clientela, da tutela ou da cooptação. A divisão social de classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo de uma nação uma e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões reais que a constituem (Chauí, 2000: 89-90).

As características autoritárias, apontadas pela filósofa, se expandem da esfera pública para a estatal e se tornam diretrizes gerenciais e ideológicas pelos governos militares durante duas décadas de ditadura civil-militar (1964-1985) cujas consequências na vida social permanecem ainda hoje nos dados alarmantes de nossa concentração de renda, violência urbana etc.

Nos anos 60 e 70, o Brasil implode seu incipiente regime democrático por influência da geopolítica norte-americana. Dada a Guerra Fria, manter a América Latina sob seu radar é estratégia fundamental na disputa com a União Soviética. Além disso, setores dominantes em nosso país se valeram deste imperialismo estadunidense para solidificar a burguesia industrial do Sul e Sudeste. Somemos a isso oligarquias de todo as regiões e setores conservadores do exército, com o beneplácito dos grandes meios de comunicação, apoiadores quase unânimes ao golpe de Estado.

Após a ditadura, lembremos que os traços autoritários de nossa formação, apontados por Chauí, não deixariam de existir, apenas seu caráter nominal ficaria encoberto parcialmente. Na verdade, tais marcas voltariam a se mostrar mais claras no cotidiano do país, marcado pela violência e indiferença brutal do Estado para com séculos de injustiça social. Os turbulentos anos 80 e 90 demonstram isso claramente e os atuais anos 2020, conforme alertara Pinheiro nos anos 90.

Mais recentemente, Souza, em linha semelhante ao pensamento de Chauí, rebate um dos principais mitos explicativos dos problemas sociais do Brasil: nossa herança ibérica. Para o sociólogo, tal chave interpretativa deveria já ter sido revista e superada por explicar o presente de modo mecânico, espécie de herança imutável de nossos antepassados. Essa visão de caráter subalterno incutiu no imaginário social uma subalternidade de origem em relação ao principal modelo de nossas elites:

No Brasil, ainda nos pensamos como país católico e ibérico, nos opondo aos Estados Unidos como país protestante, como se tais distinções fizessem sentido. E ainda se recorre a esse

procedimento pré-científico para afirmar a superioridade e inferioridade de um e de outro, não só em termos econômicos, mas também morais. A vira-lata brasileira sobrevive por conta dessa visão míope e rasteira do mundo, reproduzida por universidades, escolas, TVs e jornais.

Para esclarecer a questão, cabe distinguir duas formas muito diferentes de se perceber a influência da ideia de cultura. Primeiro, há o que chamo de “culturalismo conservador”, o qual imagina as sociedades concretas sendo regidas por concepções de mundo ainda religiosas e transfiguradas em mitos nacionais, de caráter positivo ou negativo. Nesse sentido, predomina a ideia de que os Estados Unidos até hoje são protestantes ascéticos e, por conta disso, mais produtivos e honestos que os outros. Trata-se de um mito nacional positivo para os americanos, um mito que legitima o lugar dos Estados Unidos de potência imperialista, recobrando o fato material da dominação com a pátina de uma suposta superioridade moral e simbólica.

No caso brasileiro, o mito nacional é negativo, uma leitura vira-lata da sociedade, onde o brasileiro, em grande medida devido à origem católica e ibérica, é percebido como inferior, dominado pelas emoções e, portanto, animalizado, improdutivo e ignorante, além de moralmente corrupto (Souza, 2018: 47-8).

Conforme sua linha de raciocínio, congelar o presente pela chave de um passado corrupto, portanto, inferior às potências do hemisfério norte, encobre o fator central dos impasses autoritários do país:

Mesmo quando não compreendia o fenômeno teoricamente, ou seja, não identificava a forma específica com que se produzia, nem tinha a oportunidade de comprová-lo empiricamente, minha intuição de “brasileiro” dizia que não havia nada mais importante para entender o país de modo mais profundo do que compreender a eternização entre nós de uma parcela marginalizada da população.

É essa “ralé” de marginalizados, abaixo da classe trabalhadora, que, sob outra forma, dá continuidade à sociedade escravocrata do passado. Portanto, o meu desafio era entender, sob uma forma “moderna”, e não mais pela simples cor da pele, por que há neste país uma quantidade tão grande de pessoas desafortunadas, abandonadas e humilhadas. Para mim, descobrir isso era a chave para a compreensão da sociedade brasileira como um todo. Uma chave capaz de explicar o fato de que, ainda que participando do mundo moderno e do capitalismo industrial, mantínhamos aqui uma sociabilidade violenta, bárbara, sádica, patológica e repugnante (Souza, 2018: 69).

Embora de outro contexto, vale a pena citar um trabalho, há pouco traduzido no Brasil, sobre o risco de destruição das democracias ocidentais, cuja ascensão de Donald Trump seria o aspecto mais visível:

A democracia norte-americana está em perigo? Esta é uma pergunta que nós nunca pensamos que faríamos. Somos colegas há quinze anos, refletindo, escrevendo, ensinando aos alunos sobre fracassos da democracia em outros lugares e tempos – os sombrios anos 1930 na Europa, os repressivos anos 1970 na América Latina. Passamos anos pesquisando novas formas de autoritarismo que surgiam em todo o mundo (...)

No entanto, estamos preocupados. Os políticos norte-americanos agora tratam seus rivais como inimigos, intimidam a imprensa livre e ameaçam rejeitar o resultado das eleições. Eles tentam enfraquecer as salvaguardas institucionais de nossa democracia, incluindo tribunais, serviços de inteligência, escritórios e comissões de ética. Os estados norte-americanos, outrora louvados pelo grande jurista Louis Brandeis como “laboratórios de democracia”, correm o risco de se tornar laboratórios de autoritarismo à medida que os que estão no poder reescrevem regras eleitorais, redesenham distritos eleitorais e até mesmo rescindem direitos eleitorais para garantir

que não perderão. E em 2016, pela primeira vez na história dos Estados Unidos, um homem sem nenhuma experiência em cargos públicos, com aparente pouco compromisso no que diz respeito a direitos constitucionais e dono de claras tendências autoritárias, foi eleito presidente (Levitsky; Ziblatt, 2018: 13-4).

A citação é assombrosa porque traz nítidos pontos de contato com práticas recentes no Brasil, em especial nos últimos cinco anos. Embora mencione e discuta diversas situações autoritárias na América Latina, o estudo não faz referência aos governos de Lula e Dilma, que, durante seus mandatos, respeitaram as regras democráticas, nem ao atual governo declaradamente autoritário.

Além desse vácuo no corpus do livro dos pesquisadores norte-americanos, ficam ainda algumas outras questões quanto ao desaparecimento de regimes democráticos: a) o papel fulcral desempenhado pela mídia e redes sociais nas chamadas guerras híbridas, b) o patrocínio do próprio governo norte-americano no referido homicídio das democracias. De algum modo, ambos os autores fazem vista grossa, ou, em linguagem atual, “passam pano” para os processos autoritários conduzidos mundo afora pela própria política de Estado de seu país.

De volta ao Brasil, os trabalhos citados de Fernandes, Chauí e Souza mostram que nosso autoritarismo não pode ser explicado, em termos minimamente plausíveis, por grandes teorias dualistas baseadas na noção de fenômeno contrário e excepcional das democracias robustas do Ocidente, pois tal fenômeno aparece sob práticas violentas, traumáticas, individuais e ou coletivas concomitantemente. Dado seu caráter inconstante, maleável, metamórfico e multifacetado, encontramos nas obras literárias representações talvez mais sólidas ou talvez mais aprofundadas para refletir sobre ele.

2 A crítica brasileira e o autoritarismo

Após esta breve exposição sobre algumas das características do autoritarismo no Brasil, seria interessante recuperarmos algumas obras literárias, desde o século XIX, com forte presença de autoritarismo. Vejamos: a luta pela sobrevivência em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida; o cinismo e a perversão de classe em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); a violência patriarcal de *São Bernardo* (1934); o poder desmedido e perverso dos coronéis em *Terras do Sem Fim* (1943), de Jorge Amado; *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, romance

profundamente melancólico e solitário; os poemas de testemunho crus, diretos e, por vezes, irônicos de Alex Polari, em *Inventário de Cicatrizes* (1978) e *Camarim de Prisioneiro* (1980); *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando de Abreu, com a hipocrisia das classes médias, a violência e a lgbtqfobia; a resistência à escravidão pelo olhar de suas vítimas em *A Noite dos Cristais* (1999), de Luís Fulano de Tal; a “escrevivência” antiracista e resistente de *Olhos d’Água* (2014), de Conceição Evaristo, com suas vozes excluídíssimas da literatura brasileira.

Poderíamos estender a lista, caso colocássemos a produção testemunhal brasileira, sobretudo a que trata da ditadura civil-militar (1964-1985), como, por exemplo, *Em Câmara Lenta* (1977), de Renato Tapajós, *Retrato Calado* (1988), de Roberto Luis Salinas, ou *Memórias do Esquecimento* (1999), de Flávio Tavares. Porém, precisaríamos desdobrar o artigo em outras linhas de discussão, que iriam além dos objetivos deste artigo dada a complexidade da literatura de testemunho.

De qualquer modo, seja pelo recorte ficcional *ipsis litteris*, seja pelas produções mais contemporâneas de testemunho, a lista se mostra muito ampla e em constante ampliação. A pequena seleção acima abarca um arco de mais de século e meio e compõe-se de origens, vozes e momentos variados, com forte presença de temas autoritários em sua constituição. No entanto, esse conjunto pode ser estendido por páginas e páginas, de norte a sul, de leste a oeste do país, com a inclusão de grupos sociais, sexualidades, culturas, regiões as mais variadas. No entanto, independentemente do critério empregado pelo público na seleção de obras, se canônico ou não-canônico, o autoritarismo sempre baterá à porta enquanto tema fulcral das obras.

Pois bem, se a literatura brasileira tem tematizado e trabalhado o autoritarismo em sua complexidade, parte da crítica brasileira, sobretudo a partir dos anos 60, passou a estudá-lo de *modo direto* ou *indireto*, fornecendo alguns elementos teóricos, conceituais e instrumentais para abordá-lo. Este enfoque se deu em trabalhos que se dedicaram à materialidade dos textos, à estrutura das obras de temas traumáticos de nossa formação.

No campo teórico, Candido abriria essa discussão com *Literatura e Sociedade* (1965), ao destacar a importância da história social na produção literária brasileira, destacando fortemente nossas tensões, impasses e problemas, questões presentes no jogo intrínseco entre forma e contexto da obra literária. Sua concepção vai de encontro

à noção beletrista da literatura, bem como à crítica impressionista ainda vigente naquele momento dentro e fora da academia.

Também de Candido, fundamental é indicar um dos ensaios mais importantes da crítica brasileira até hoje, “Dialética da malandragem”, publicado em 1970, o qual, malandra e marxistamente, no melhor sentido das palavras, nos oferta um inteligente gráfico das relações de força entre os personagens do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1854).

Este uso de um elemento visual se mostra como uma resposta aguda e também irônica de Candido ao estruturalismo na época em alta, o qual se aclimatara bem ao ambiente dos governos militares de então. Ao se valer de um gráfico repleto de setas, elemento extraído do campo das “ciências duras”, tão ao gosto de certos estruturalistas e da linguística na época, o pesquisador mostra ser possível o diálogo entre mais de uma vertente teórica em um texto, ou, em termos atuais, o emprego de uma leitura analítica e teórica interdisciplinar.

Além disso, ele disfarça o emprego de ferramentas de base frankfurtiana e marxista, em especial, o movimento contínuo de tese versus antítese, de revisão de verdades estabelecidas sobre o romance (vide a retomada, no começo do artigo, da fortuna crítica mais importante sobre o romance).

Falar de um romance do século XIX, tachado como divertido e ponto final, como se não ligado ao ambiente histórico de sua produção, é tarefa que Candido evita. Em vez disso, ele compreende a obra de Almeida como uma representação de diversos aspectos da formação autoritária do país, em que as relações entre ordem e desordem, entre público e privado, entre Estado e povo são um desastre em termos de justiça social. Ao mesmo tempo, o ensaio permite ser lido de modo alegórico, uma fina ironia para com a própria presença do autoritarismo na vida do país, isto é, dos militares no cotidiano de todos e todas, incluídas as universidades. Como bem aponta Schwarz:

Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir. A sua difusão antes de 1964 era grande, sem que o resultado fosse expressivo. Abstração feita no vocabulário, que na efervescência da época se tornava mais e mais social, a interpretação de nossas letras, no conjunto e nos seus livros centrais, pouco mudou. Só em 1970 – quando a repressão e a moda intelectual já haviam reduzido de muito o número dos simpatizantes daquela orientação – é que seria publicado no Brasil o primeiro estudo literário propriamente dialético. Sem alarde de método ou de terminologia, passando ao largo do estruturalismo, e guardando também a distância em relação à conceituação do marxismo (o qual entretanto era a sua inspiração essencial), saía a

“Dialética da Malandragem”: uma explicação surpreendente e bem argumentada do valor das *Memórias de um Sargento de Milícias* (1987: 129).”

Nas décadas de 70, 80 e 90, a proposta de Candido a favor do diálogo entre literatura e sociedade ganharia força de modo a se constituir em ponto de referência ainda neste início de século XXI, apesar das revisões e críticas a seu pensamento.

O estruturalismo era lido, em nossas terras, de maneira quase matemática por alguns pesquisadores, que buscavam fórmulas para entender a composição de narrativas romanescas, por exemplo, o estudo, *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (1973), de Affonso Romano de Sant’anna. Este trabalho é o oposto dos comentados brevemente aqui que se voltam para as relações entre literatura e sociedade em termos dialéticos. Tanto assim que o livro renderia um debate de longos anos entre os dois professores de literatura (SEREZA; YUNG, 2008).

Roberto Schwarz demonstrou, também nos anos 70, fino faro para o problema do autoritarismo, em especial, o das relações entre as classes ricas e a grande maioria da população. Este interesse aparece em seu pouco lembrado estudo “Criando o romance brasileiro”, publicado na histórica revista *Argumento*:

O romance existiu no Brasil antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que, no entanto, é cheia de consequências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. Seria a forma que não prestava – a mais ilustre do tempo – ou seria o país? [...] (Schwarz, 1974: 20).

Trata-se de um trabalho que servirá de base para seus dois principais livros, *Ao Vencedor as Batatas* (1977) e *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (1990), estudos centrais sobre Machado de Assis. Este último trabalho traz em suas conclusões uma passagem que se interliga aos de Candido e abre perspectivas em termos teóricos e conceituais para se pensar a literatura como campo produtivo para pensar as tensões sociais advindas de nosso autoritarismo:

Assim, a técnica narrativa das *Memórias Póstumas* resolvia questões armadas por quarenta anos de ficção nacional e, sobretudo, encontrava movimentos adequados ao destino ideológico-moral implicado na organização da sociedade brasileira. Como se vê, os problemas estéticos têm objetividade, engendrada pela História intra e extra artística. Ao enfrentá-los, ainda que sob a feição depurada de uma equação formal, o escritor trabalha sobre um substrato que excede a literatura, substrato ao qual as soluções alcançadas devem a força e a felicidade eventuais. As questões de forma não se reduzem a questões de linguagem, ou são questões de linguagem só

na medida em que estas últimas vieram a implicar outras do domínio prático [...] E se uma parte de nossos estudiosos imaginou que o mais avançado e universal dos escritores brasileiros passava ao largo da iniquidade sistemática à mercê da qual o país se inseria na cena contemporânea, terá sido por uma cegueira também ela histórica, parente mais ou menos longínqua da desfaçatez que Machado *imitava* (Schwarz, 1997: 224-227).

Outro trabalho importante é *O Ser e o Tempo da Poesia* (1983), de Alfredo Bosi, publicado no começo da década 80. Uma característica do livro como um todo é o de arejamento temático e abertura temática, uma vez que os anos anteriores, em especial, a década de 70, foram marcados por profunda repressão institucional devido à ditadura civil-militar e também pelo predomínio do estruturalismo como tábua de salvação diante da censura e perseguição.

No livro de Bosi, composto por ensaios muito influenciados pela Escola de Frankfurt e pela própria militância do docente, encontramos “Poesia resistência”, texto divisor de águas nos estudos sobre poesia no país e bastante atual, pois coloca e demonstra concretamente a poesia como gênero tão político, capaz de criticar o status quo quanto qualquer outro, visão que bate de frente com a tese de Jean-Paul Sartre para quem a poesia era a não comunicação, em seu livro *Que É a Literatura?*, de 1948. Já em sua abertura, o crítico mostra com fartos e importantes exemplos que a poesia resistente a contextos opressivos existe há tempos:

A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam. A condição do poeta expulso da república é agora um fato íntimo e insuperado. Os Lautréamont, Rimbaud, Cruz e Sousa, Pound, Pasternak, foram marcando o descompasso crescente entre a praxe dominante e o sacerdote-poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais estranhos à língua da tribo (Bosi, 1983: 150).

É importante frisar que os três exemplos até aqui citados, Candido, Bosi e Schwarz, embora hoje sejam considerados canônicos, foram alguns dos poucos pontos fora da curva no conjunto maior dos debates até os anos 80. O autoritarismo permaneceu aspecto intocável para a crítica brasileira conservadora, a qual considera esta questão de somenos importância e fator de “desvalorização estética” das obras canônicas sua relação com a história:

Para assegurar que apenas poucos eleitos sejam reconhecidos como capazes de atribuir valor de modo legítimo [à literatura], e que não reste alternativa aos leitores leigos a não ser segui-los em obediência, há várias estratégias conhecidas [da crítica literária]. Uma delas é comum e constante: afirmar que o valor de uma obra é inteiramente inerente a ela. “Valor” então seria uma substância, não uma atribuição; um dado a priori, não uma construção histórica. Bons

leitores o reconhecem, leitores fracos nada veem. Essa perspectiva comum não é apenas arrogante intelectualmente, ela é francamente autoritária. O valor considerado inerente à obra consiste em capital intelectual, indicador de relevância e prestígio de quem o reconhece.

Um ponto de vista que pode ser lembrado, neste caso, é o de Afrânio Coutinho, responsável por diversos livros de ampla influência nos estudos literários brasileiros ao longo do século XX. Coutinho escreve que o valor de uma obra reside "no seu aspecto estético-literário, que lhe é comunicado pelos elementos específicos, componentes de sua estrutura, e pela finalidade precisa de despertar no leitor o tipo especial de prazer, que é o sentimento estético" (Ginzburg, 2008: s/p).

A afirmação acima mostra que discutir literatura e história, ou ainda, literatura e violência, ou literatura e política seria, para setores tradicionais da crítica e história literárias, diminuir ou retirar o caráter atemporal e sublime do texto literário, premissa canônica, portanto, totalizadora, harmonizadora e excludente. Essa visão tradicional é colocada em xeque somente a partir dos anos 1990, quando o processo de redemocratização se espalha em nossas universidades, movimento que leva à revisão dessas perspectivas e resulta em políticas de democratização dos currículos e práticas de ensino e aprendizagem no país a partir da Constituição Federal de 1988.

Em *Literatura, Violência e Melancolia* (2012), Ginzburg, em obra voltada para um público mais geral, aprofunda a discussão sobre aspectos de nossa cultura autoritária:

Este livro propõe-se a fazer um trabalho realizando uma convergência entre duas perspectivas. A primeira consiste em mobilizar o conhecimento acadêmico com o propósito de estimular a pesquisa sobre relações entre violência e cultural, mais especificamente, entre violência, melancolia e literatura. Para isso, serão trazidas ideias de diversas áreas, como teoria da literatura, filosofia, ciências sociais, psicanálise, política e história. Um dos campos preferenciais de interlocução deste livro corresponde a estudantes de letras e ciências humanas e professores da rede escolar interessados em desenvolver estudos sobre violência e cultura. A segunda perspectiva é exibir elementos para debater questões propostas pelo momento atual e pelo passado recente, no que se refere à presença da violência na sociedade contemporânea (2012: 2-3).

Por fim, mas não menos importante, destacamos um livro de grande importância por demarcar com muita força e engajamento a literatura negra brasileira que resiste ao racismo e ao genocídio. Trata-se de *Literatura Negro-brasileira* (2010), de Cuti:

O assunto deste livro é a literatura brasileira. A proposta é iluminar um de seus múltiplos aspectos, que é a literatura negro-brasileira. Tanto o corpus que a constitui quanto a razão de tal destaque serão discutidos no texto.

O surgimento da personagem, do autor e do leitor negros trouxe para a literatura brasileira questões atinentes à sua própria formação, como a incorporação dos elementos culturais de

origem africana no que diz respeito a temas e formas, traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigma crítico-literário, noções classificatórias e conceituação das obras de poesia e ficção. [...]

Certa mordida em torno da questão racial brasileira vem sendo rasgada por seguidas gerações, mas sua fibra é forte, tecida nas instâncias do poder, e a literatura é um de seus fios que mais oferece resistência, pois, quando vibra, ainda entoa loas às ilusões de hierarquias congênitas para continuar alimentando, com seu veneno, o imaginário coletivo de todos os que dela se alimentam direta ou indiretamente. A literatura, pois, precisa de um forte antídoto contra o racismo nela entranhado. Os autores nacionais, principalmente, os negro-brasileiros, vêm lançarem-se a esse empenho, não por ouvir dizer, mas por sentir, por terem experimentado a discriminação em seu aprendizado (2010: 11-3).

Cuti mostra com aguda discussão em seu livro a presença, agora indisfarçável, da literatura negro-brasileira, a qual é construída a partir da existência concreta dos negros e negras em nosso país cuja carga brutal de violência é histórica. Ao destacar que os autores negro-brasileiros escrevem a partir da vivência da discriminação, o pesquisador argutamente destaca que a literatura é produção intimamente em diálogo tenso com a história. Daí a necessidade de discutirmos suas entranhas, os modos de configuração de suas temáticas, isto é, os embates que surgem entre forma literária, sempre singular, estranha e negativa, no sentido adorniano do termo, em relação ao mundo externo do texto. Nas ideias de Cuti, vemos um diálogo produtivo, em termos epistemológicos, com *Literatura e Sociedade*, lançado mais de meio século antes de seu trabalho.

Além desse aspecto intergeracional da crítica literária que debate o autoritarismo brasileiro, gostaríamos de destacar o conceito central de literatura negro-brasileira:

É sobre a fantasia de um espólio cultural afro que os racistas brasileiros passaram a abordar a questão literária nacional quando foram intimidados pelos brasilianistas que por aqui aportaram para debater o problema racial e a sua relação com o texto literário.

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “Afro-brasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. O aval do Estado Brasileiro dá à denominação “afro-brasileira” um caráter compulsório, enquadrando a produção literária em seus pressupostos ideológicos. O interesse de intercâmbio econômico com os países africanos sustenta as iniciativas de intercâmbio cultural.

Atrelar a literatura negro-brasileira à literatura teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate o racismo brasileiro. E não se assume como negra (Cuti, 2010: 36-7).

A passagem se mostra relevante devido seus argumentos esclarecedores em relação ao racismo epistemológico (outro fenômeno específico do autoritarismo) embutido em um conceito ainda oscilante no campo da crítica, no caso, a literatura afro-brasileira, o qual é rebatido com veemência pelo autor.

Não só por questões cronológicas de publicação, mas sobretudo pela abertura que suas reflexões trazem, deixamos por fim o livro *Literatura Negro-brasileira*, de Cuti. Ele serve de exemplo vivo da hipótese lançada no início do artigo, segundo a qual parte da crítica literária brasileira procurou atentar para a produção literária brasileira que passou a apresentar, de modo mais recorrente, vozes excluídas do campo literário.

Para fins de conclusão, entendemos que, de modo consciente ou inconsciente, parte da crítica brasileira nos últimos cinquenta anos procurou, em primeiro lugar, pautar a presença da história brasileira como tema recorrente em diversas produções. Suas representações são marcadas explicitamente pela presença do autoritarismo, fenômeno incrustado em nossa formação.

Os trabalhos aqui comentados focam esse aspecto e observam a importância e necessidade de analisar a literatura brasileira por caminhos estranhos ao da afirmação positiva da construção de uma nação, pois a vida social do país está marcada por escombros, ruínas e marcas de destruição constantes.

Estamos diante de traumas em aberto, escancaradamente representados por nossos autores e autoras desde o século retrasado, independentemente de seus posicionamentos conservadores ou críticos. É urgente continuar esta revisão crítica sobre a literatura brasileira, tão marcada por sua capacidade de apontar nossas tensões e impasses advindos do autoritarismo.

TRABALHOS CITADOS

BOBBIO, Norbert. *Dicionário de política*. 11. ed. Brasília: Editora da UNB, 1998.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975 [1965].

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

- DELLASOPPA, Emilio. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 79-86, 1991.
- FERNANDES, Florestan. *Apontamentos sobre a "Teoria do autoritarismo"*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.
- GINZBURG, Jaime. O valor estético: entre universalidade e exclusão. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n.1, jan./jun. 2008.
- LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 45-56, 1991.
- ROBERTSON, David. *A Dictionary of Modern Politics*. 3.ed. Londres: Europa Publications: 2002.
- SCHWARZ Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000 [1977].
- SCHWARZ, Roberto. Criando o romance brasileiro. *Argumento*, São Paulo, n. 4, ano 1, 1974.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997 [1990].
- SEREZA Haroldo Ceravolo; YUNG, Nancy Lopes. Os tempos da crítica. *Revista Ecos*, v.1, p. 79-82, 2008.
- SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho*: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.
- SROUR, Robert Henry. *Classes, regimes, ideologias*. São Paulo: Ática, 1987.

Cristiano Augusto da Silva é Professor Pleno de Literatura Brasileira, Literatura Sul-baiana e Teoria da Literatura na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Foi também Professor de Teoria da Literatura na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) (2005-2008). Fez seu Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e seu Pós-doutorado na Universidade de Santa Maria (UFSM) sob supervisão da Profa Dra. Rosani Umbach, com bolsa da Fapesb. Desenvolve pesquisas na área de literatura brasileira contemporânea (poesia, prosa e literatura de testemunho) e suas relações com o autoritarismo, violência e configurações da resistência. Nos últimos dois anos, tem se dedicado ao estudo do escritor sul baiano Jorge Medauar e sua crítica à suposta "civilização cacauêira". É Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e Membro do

Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético, da ANPOLL. Foi vice-coordenador do Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético (ANPOLL) de 2014 a 2016. Coordena a área de Literatura do curso de Letras da UESC e o Grupo de Pesquisa Literatura Brasileira e Contextos Autoritários (CNPq-PROPP-UESC); é membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo (CNPq-UFSM).

Artigo recebido em 13/06/21.
21/06/2021.

Aprovado em

**“CIDADE ALHEIA”: OS PERCURSOS PELA REGIÃO PORTUÁRIA
EM *QUINCAS BORBA*, DE MACHADO DE ASSIS,
E *A FALÊNCIA*, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Denise Estácio

Doutoranda na UFRGS

Resumo: A região portuária do Rio de Janeiro oitocentista possui profunda relação com o tráfico de africanos escravizados e representa, portanto, um espaço reprimido no inconsciente coletivo pelo processo de modernização da cidade. Essa imagem fica patente nos percursos que Rubião, protagonista de *Quincas Borba*, e que Gervásio Gomes, de *A falência*, fazem pela região. Embora o período narrado nas obras seja separado por cerca de vinte anos, em ambos os romances se percebe o estranhamento que a área provoca nos dois homens da elite fluminense, para quem trabalho encontra-se vinculado à escravidão, mesmo no contexto de substituição da mão de obra urbana escravizada pela de imigrantes. Por meio do mapeamento de ambos os percursos procuramos preencher as lacunas históricas presentes nos textos e que apontam para o escravismo como trauma histórico latente.

Palavras-chave: *Quincas Borba*; *A Falência*; Rio de Janeiro; região portuária; trauma histórico.

Abstract: The port region of nineteenth-century Rio de Janeiro has a profound relationship with the trafficking of enslaved Africans and, therefore, represents a space repressed in the collective unconsciousness by the process of modernization of the city. This image is evident in the routes that Rubião, protagonist of *Quincas Borba*, and Dr. Gervásio Gomes, from *A falência*, make through the region. Although the period narrated in the texts is separated by about twenty years, in both novels the area causes a sense of strangeness in the two elite men, for whom work is linked to slavery, even in the context of the replacement of urban slave labor by that of European immigrants. By mapping both paths, we seek to fill the historical gaps in the texts that point to the latent historical trauma of slavery.

Keywords: *Quincas Borba*; *A Falência*; Rio de Janeiro; Port region; Historical trauma.

A questão do espaço urbano na narrativa não só se relaciona aos eventos narrados como também ao contexto histórico que se articula com o texto externa e internamente. Partindo desse princípio, a pesquisa que embasa este artigo visa realizar a leitura – e também o mapeamento – da cidade ficcional entendida como um espaço intermediário entre o real e o imaginário.

Este trabalho utiliza-se de um tipo específico de uso da cidade na narrativa: o percurso urbano. O percurso, por meio dos deslocamentos das personagens na rua, coloca em evidência elementos da composição narrativa que tratam do caráter sensível do urbano na literatura. O passeio pelas ruas da cidade, portanto, permite que as personagens, qualquer que seja sua motivação, tenham a experiência do lugar, o que confere um vislumbre da rua em funcionamento, tornando-se um modo muito específico de incorporação do conteúdo histórico ao texto literário.

Ao mapear o Rio de Janeiro em três romances machadianos em minha dissertação¹ de mestrado, deparei-me com dois percursos em *Quincas Borba* que se destacam pela extensão e pela minúcia, em uma obra em que o detalhamento do contexto urbano é primoroso. O primeiro é um *flashback* de Rubião, em que ele relembra assistir uma execução quando de uma visita ao Rio de Janeiro em sua juventude, que discuto em trabalho anterior (cf. 2020).

O segundo percurso é o longo passeio do protagonista a partir da praia Formosa pela região portuária, após uma visita a um enfermo, Freitas. Ele tem início com Rubião deixando a casa do adoentado amigo na praia Formosa, que, na orla da Baía de Guanabara, unia-se a São Cristóvão pela ponte que marcava o final do Canal do Mangue, onde desaguavam os rios Maracanã e Joana. Rubião efetua um trajeto cuja relação temporal e espacial está perdida para o leitor contemporâneo, visto que se passa em uma região completamente alterada pelos diversos aterramentos ocorridos ao longo dos anos, permanecendo como uma cicatriz no traçado urbano atual.

¹ *Título da dissertação* (2019). Este trabalho, apresentado como uma comunicação no Congresso Abralic 2020, aprofunda o assunto discutido no capítulo final da dissertação ao mesmo tempo em que introduz a análise comparativa entre o texto machadiano e o de Júlia Lopes de Almeida.

Em minha tese, pretendo prosseguir com a investigação do Rio de Janeiro literário, focando, porém, nos anos iniciais da República. Entre as obras estudadas, encontra-se *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida. Durante a leitura desse romance, chama a atenção um percurso realizado pelo dr. Gervásio Gomes pela mesma região, em sentido oposto ao de Rubião.

Publicado na revista *A Estação*, entre 1886 e 1891, a redação inicial de *Quincas Borba* levou cinco anos, durante os quais foi promulgada a Lei Áurea e proclamada a República. Os acontecimentos narrados no romance possuem como pano de fundo histórico as mudanças sofridas pela então Capital Federal na passagem da década de 1860 para a de 1870, entre elas o fim da Guerra do Paraguai, as demandas abolicionistas que culminariam com a promulgação da Lei Rio Branco e o fortalecimento do movimento republicano. No período narrado no livro, entre 1867 e 1871, o Rio de Janeiro era uma cidade em transição, partindo de uma sociedade de caráter rural para adentrar um sistema capitalista incipiente, com o surgimento de uma nova elite urbanizada que secularizava e produzia novas formas de interação social. O declínio da população urbana de escravizados e sua progressiva substituição por imigrantes europeus marca uma fase do mercado de trabalho a que Alencastro (1988, p. 43-44) chama de luso-africana, em que os cativos se encontravam em “situação mais próxima da servidão doméstica que da escravidão” e em que “[emergia] uma camada social cuja estratificação tinha sido retardada pela escravidão urbana”, a do proletário europeu (Alencastro, 1988: 50).

Já o romance de Almeida, *A Falência*, foi publicado diretamente em livro em 1901, com o Rio de Janeiro, ainda a capital do agora republicano Brasil, em pleno furor higienista e modernizante que culminaria no Bota-abixo de Pereira Passos. No entanto, a ação se passa entre 1891 e 1893, e gira em torno da família de Francisco Teodoro, um imigrante português enriquecido pelo comércio de café – uma espécie de Miranda² ingênuo – em uma

² Embora a crônica de enriquecimento do português João Romão de *O Cortiço* se aproxime do contexto histórico de *Quincas Borba* – ambos os romances se passam no início dos anos 1870 – a centralidade de imigrantes portugueses e a narrativa naturalista aproximam o romance de Júlia Lopes de Almeida ao de Aluísio Azevedo. Miranda, personagem secundário, é o imigrante bem estabelecido no comércio que, casado com uma brasileira para ascender socialmente, é traído por ela. É o pai da jovem que acabará interessando a João Romão quando o protagonista resolve se casar, em um movimento que repete o de seu sogro. Francisco Teodoro, por outro lado, casa com Camila para garantir herdeiros a seu legado. Busca no casamento não a ascensão social, mas a aparência exterior de seu sucesso. Apaixonado por ela, desconhece o adultério da esposa.

cidade que capitaneava o desejo de modernização de uma nação cujas marcas do recente passado monárquico e escravista ainda não se haviam apagado de todo.

Machado de Assis desenvolve, em *Quincas Borba*, um narrador heterodiegético intruso, que estabelece uma interlocução de desigualdade com o leitor, ao mesmo tempo em que estrutura o romance em capítulos curtos, cujas interrupções e comentários do narrador conferem uma aparência de fragmentação ao texto. A narração de Almeida, por outro lado, possui marcado teor naturalista, embora apresentada por uma “perspectiva compassiva e piedosa” por parte do narrador (Zilberman, 2018: 32).

Em ambos os casos, o Rio de Janeiro é o ambiente em que os eventos narrados se passam e cuja representação realista confere verossimilhança e concretude aos romances, mesmo que em diferentes composições narrativas. Segundo Zilberman (2018: 11), quando Almeida publicou esse livro, Machado de Assis “encontrava-se na plenitude de seu trabalho criador, gozando de justa celebridade e afirmando um modelo de ficção urbana de recorte memorialista que encontrará no texto de *A Falência* um interlocutor à altura”. O uso do espaço urbano fluminense, portanto, pode ser compreendido como elemento de aproximação entre as obras.

Nos percursos aqui estudados, Machado e Almeida apresentam o olhar de dois homens de elite para a mesma área, um vindo de, e o outro indo a uma visita a um enfermo. E não se trata de qualquer área: a região portuária do Rio de Janeiro oitocentista possui profunda relação com o tráfico de africanos escravizados e representa, por conta disso, um espaço em negativo no imaginário urbano. Trata-se de um espaço que teve de ser literalmente escavado no chão da cidade, soterrado que estava sob sucessivos aterramentos os quais não só o apagaram do mapa, como também da memória da população brasileira.

Os trabalhos arqueológicos que trouxeram o Cais do Valongo de volta de um passado “deliberadamente esquecido e enterrado”, como afirmam os responsáveis pela pesquisa e escavação em 2011 (Lima; Sene; Souza, 2016: 301), de certo modo, assemelham-se ao trabalho de desenterrar do texto literário o que Benjamin considera o componente reprimido pelo consciente coletivo: a violência oculta e esquecida, nas cidades, sob a aparência de modernidade. No caso brasileiro, essa violência está ligada diretamente ao

regime escravista que marcou as relações de trabalho da sociedade mesmo após a abolição. Nesse sentido, um passeio pela região do porto de maior do tráfico escravista do século XIX merece uma leitura que não seja ingênua.

O primeiro passo, após a leitura dos trechos dos romances, foi efetuar a demarcação dos percursos sobre o mapa da cidade, realizado por Edward Gotto (1871), em busca de uma percepção concreta do espaço percorrido. O detalhamento das ruas possui algumas lacunas em *Quincas Borba*, pois, embora o texto machadiano seja minucioso, Machado não se preocupava muito com uma descrição detalhada. Procurei preencher essas lacunas do modo que pareceu mais adequado à rota descrita. Júlia Lopes de Almeida, por outro lado, é bastante descritiva e o caminho percorrido pelo médico e por seu guia – o jovem Ribas, empregado do armazém de Francisco Teodoro – é cuidadosamente demarcado.

Para a localização de equipamentos e ruas, bem como a contextualização histórica dos locais identificados, consultei os trabalhos de Nireu Oliveira Cavalcanti (2016), de Brasil Gerson (1965) e o *Almanak Leammert*.

1 A região portuária do Rio de Janeiro no século XIX

A região portuária do Rio de Janeiro compreendia, ao longo do século XIX, o trecho da Baía de Guanabara que ia do Morro de São Bento à Ponta do Caju (Fonseca, 2019: 175). A praia do Valongo, que, desde o século XVIII, recebia o mercado de escravizados, passou a ser, no oitocentos, o principal ponto de chegada dos navios que traziam os africanos para o Brasil com o objetivo de afastar da região central a visão de homens, mulheres e crianças nuas e muitas vezes doentes. Depois de ficarem em quarentena no lazareto da Gamboa, os que não resistissem às moléstias e aos maus tratos e morressem no mercado eram enterrados no convenientemente próximo Cemitério dos Pretos Novos. Com mercado, lazareto e cemitério, constituía-se assim o complexo do comércio de africanos na área do Valongo (Lima; Sene; Souza, 2016: 307). Segundo Fonseca (2019: 174),

a escravidão marcou a região em todos os sentidos: muitos dos barracões onde eram recebidos os escravos foram adaptados para serem novas e limitadas infraestruturas portuárias. As habitações mais pobres e precárias da cidade estavam lá e recebiam os escravos que acabavam de chegar da África. Tudo o que o governo monárquico ou a administração municipal consideravam como estorvo se dirigia para aquelas freguesias ou lá encontrava solução.

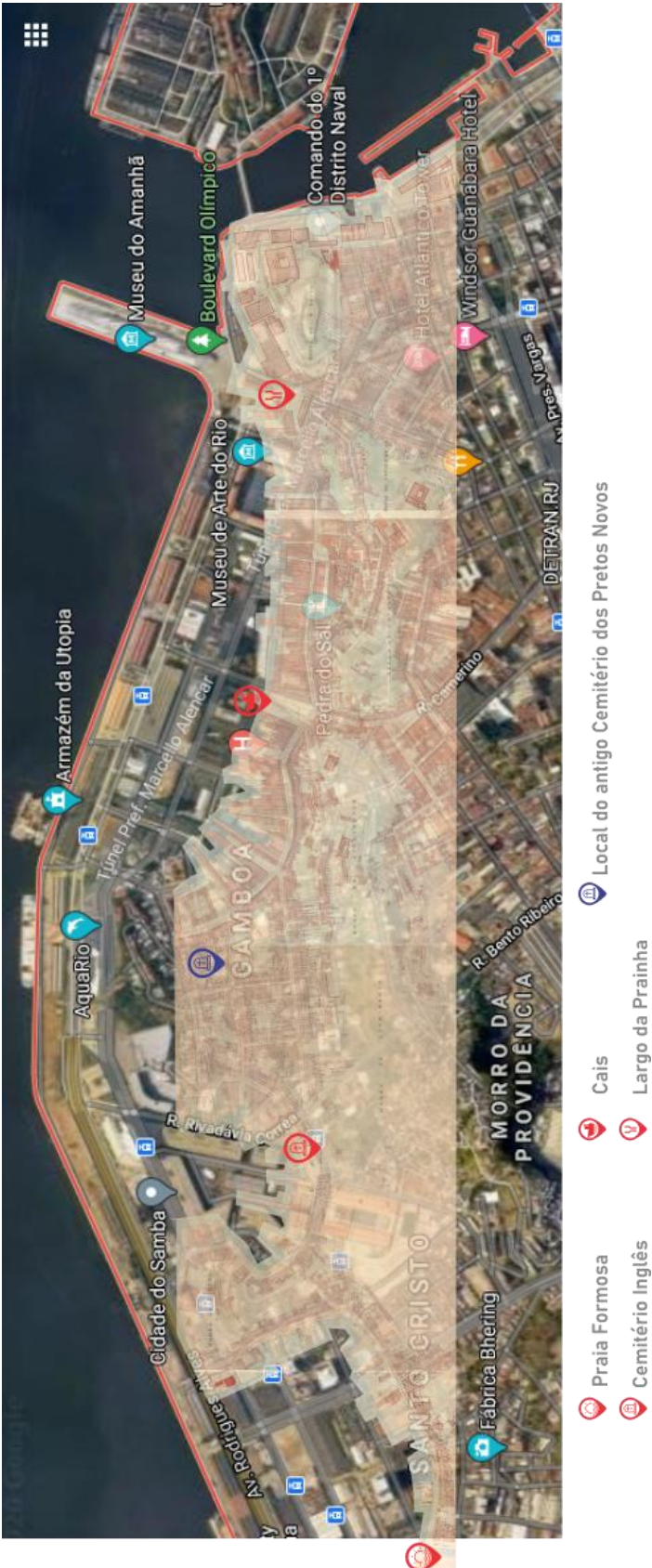
Em 1843, o Cais do Valongo foi reformado para receber Teresa Cristina Maria de Bourbon, princesa das Duas Sicílias, esposa de D. Pedro II, com quem ele casara por procuração. O novo atracadouro recebe o nome de Cais da Imperatriz e o Cais do Valongo, com a marca de seu incivilizado comércio, foi desativado e esquecido em mais uma tentativa de esconder o que se considerava o “estorvo” do passado em uma nação que pretendia se mostrar moderna. A partir de meados do século, com a Lei Eusébio de Queiroz e a extinção do negócio negreiro, o porto passou a atender à crescente demanda de importação de produtos industrializados e de exportação da produção agrícola brasileira. Assim, marcado pela construção de trapiches, atracadouros e armazéns particulares de capacidade bastante heterogênea,

três características podem dar conta de defini-lo: era essencialmente escravo no primeiro momento e, aos poucos, se tornou escravo/liberto e imigrante; era feito pelos cativos dos armadores ou dos proprietários de unidades portuárias, assim como pelos escravos de ganho ou alugados por estes e, lentamente, se tornou livre e, majoritariamente, avulso; sempre foi, marcadamente, precarizado, insalubre, arriscado, duro, barato, pobre e, literal e figurativamente, à margem. (Fonseca, 2017: 596).

Com o advento da República, o cais do porto passa a fazer parte das obras de modernização higienista que caracterizaram o “Bota-abaixo” na então Capital Federal. Entre 1903 e 1908, foi efetuado o aterramento da área que, com terras retiradas do desmonte do Morro do Senado e uma extensão final de 3.500 metros (Gerson, 1965: 238), apagou do mapa o antigo porto do Império e definiu seus contornos atuais (Fig. 1).

As duas narrativas analisadas possuem em comum o fato de desenharem, inicialmente, uma paisagem pitoresca que logo se transforma com o desconforto provocado pela percepção da pobreza ao redor. Embora o período narrado nas obras seja separado por cerca de vinte anos, ambos os romances compartilham a noção de estranhamento que a área provoca tanto em Rubião como em Gervásio.

Figura 1. Região portuária do século XIX sobreposta à estrutura urbana atual



Fonte: Adaptado de GOTTO (1871) e do Google Maps

2 O percurso de Rubião

Ocupando todo o Capítulo LXXXVI, o passeio de Rubião (Fig. 2) começa com ele regozijando-se por não estar inválido como seu amigo. Assim como no percurso do enforcamento, esse passeio está completamente conectado com o lado mais cruel da realidade fluminense durante o Império. A personagem abandona a idílica Praia Formosa – cuja beleza e cuidado relacionavam-se diretamente com a proximidade de São Cristóvão e da Quinta da Boa Vista⁵ – para adentrar o espaço dos desvalidos e empobrecidos da cidade:

a orla da Saúde já era habitada por pescadores livres e escravos. com a expansão do porto naquela direção, muitas dessas habitações mais próximas da praia foram se deslocando para o interior da freguesia de Santa Rita (nas partes mais úmidas da região, próximas ao mangue). (Fonseca, 2019: 177).

Assim, a paisagem se modifica quando ele chega ao Saco do Alferes, e as pessoas mostram-se espantadas com a presença de um cavalheiro bem vestido no local: “Vinhm as casas edificadas do lado do mar. De quando em quando, não eram casas, mas canoas, encalhadas no lodo, ou em terra, fundo para o ar. Ao pé de uma dessas canoas, viu meninos brincando em camisa e descalços, em volta de um homem que estava de barriga para baixo” (Assis, 2008: p. 837, v. 4). A narrativa, em tom sério e objetivo, chama a atenção, pois, inicialmente, segue o olhar de Rubião e desenha uma paisagem pitoresca, contando a história da brincadeira das crianças com o pescador. No entanto, logo o narrador informa que Rubião “não distinguia nada; via tudo confusamente” (Assis, 2008: p. 837, v. 4). Na historieta das crianças brincando na praia barrenta, o narrador se afasta de Rubião e focaliza o grupo de garotos, que, por sua vez, passa a olhar para o estranho com espanto, em um movimento de espelhamento que não se concretiza, pois o mineiro se recusa a perceber o que vê e segue em frente.

Mais adiante, após cruzar para a rua da Saúde, Rubião não pode mais deixar de negar o que que está diante de seus olhos: “Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao

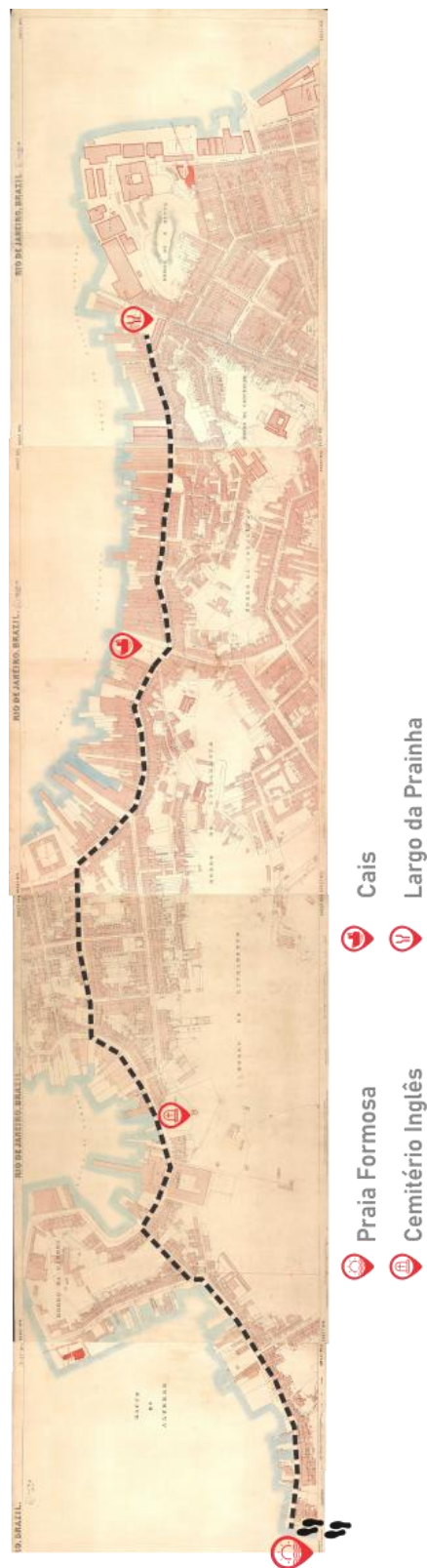
⁵ A Praia Formosa, que ia do Saco do Alferes até Ponte dos Marinheiros, era parte do chamado Saco de São Diogo (ou Enseada de São Cristóvão) e foi eliminada do mapa com obras de aterro na região do Caís do Porto, a partir de 1879. Antes disso, a região sofreu inúmeras melhorias na primeira metade do século para embelezamento do trajeto entre a Quinta da Boa Vista e o Paço, entre elas o aterro do mangue, que se estendia do Saco de São Diogo até quase o Campo de Santana, e a abertura, pelo Barão de Mauá, do Canal do Mangue na “antiga vala que corria entre as duas ruas do ‘Aterrado’: a de S. Pedro e a do Sabão da Cidade Nova” (Gerson, 1965: 209 e 229ss). Durante as reformas de Pereira Passos, no início do século XX, a enseada seria totalmente aterrada e a Praia Formosa apagada da memória da cidade. Hoje, ela dá nome a uma estação do VLT.

longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o cais encardido e a vida lá dentro” (Assis, 2008: p. 837, v. 4). A narrativa toma a forma de enumeração descritiva⁶, e tempo e espaço se desconectam na velocidade catalográfica que se segue.

Ao final, Rubião revela que a visão da região do comércio de escravos no Rio lhe trouxe uma certa “nostalgia do farrapo” (Assis, 2008: 837, v.4), o que remete ao início do livro, quando ele revela sua preferência por “seus crioulos de Minas” (Assis, 2008: 762, v.4), mas acaba cedendo aos novos costumes, incutidos pelo casal Palha, e contrata criados brancos. Ele termina o passeio, retorna ao tálburi e pensa: “Era tão bom não ser pobre!” (Assis, 2008: 837, v.4).

⁶ Enumeração de elemento após elemento na narrativa de modo a que se crie uma impressão de descrição. O movimento funciona como uma tomada panorâmica e gera quadros que fixam a realidade concreta da cidade ao mobilizar as referências do próprio usuário-leitor.

Figura 2. O percurso de Rubião



Fonte: Adaptado de GOTTO (1871)

2 O percurso de Gervásio

No capítulo IV de *A Falência*, o dr. Gervásio Gomes vai, como um favor a Francisco Teodoro, visitar um dos empregados do armazém que se encontra doente. O português afirma que o médico “nesta parte da cidade, olhe que é mais estrangeiro do que eu!” (Almeida, 2018: 110) e determina que ele aceite como guia um jovem empregado do armazém, Ribas. Eles adentram a rua da Saúde pelo lado oposto ao de Rubião, a partir do Largo da Prainha (Fig. 3). De fato, o médico reage ao entorno como um *flanêur* estrangeiro (Zilberman, 2018: 35) em sua cidade e sua descrição se assemelha à do mineiro Rubião:

A novidade do meio dava-lhe um prazer de viagem: becos sórdidos, marinhando pelo morro; casas acavaladas, de paredes sujas; janelas onde não acenava a graça de uma cortina nem aparecia um busto de mulher; caras preocupadas, grossos troncos arfantes de homens de grande musculatura, e ruído brutal de veículos pesados, faziam daquele canto da sua cidade, uma cidade alheia, infernal, preocupada bestialmente pelo pão. (Almeida, 2018: 111).

Em dado momento, seu guia pelo inferno vê-se envolvido em uma briga, e então o médico segue sozinho pela rua da Saúde até as Docas – o antigo cais do Valongo –, curioso e enjoado ao mesmo tempo pelos aromas e sujeiras do que ele chama de “ventre repleto da cidade” (Almeida, 2018: 113). Encontrado por Ribas em plena contemplação da movimentação do cais, retorna com ele até a rua Funda, onde habitava o enfermo Mota e sua filha. Gervásio descreve a impressão que a pobreza da região lhe causa:

Aquela rua Funda, subindo estreita pela encosta do morro da Conceição, ladeada de casas de altura desigual, de onde em varais espetados pendiam roupas brancas recentemente lavadas, desenhando-se negra no fundo muito azul do céu, lembrava-lhe uma viela de Nápoles velha, onde o pitoresco não é por certo maior, e de que ele tinha uma aquarela em casa. (Almeida, 2018: 114).

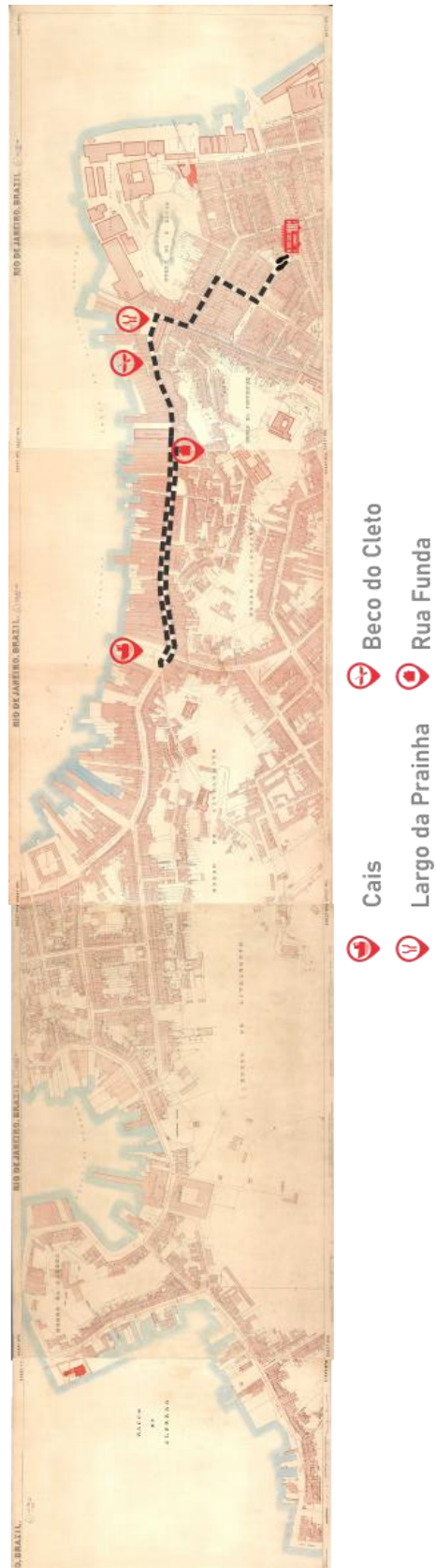
Por coincidência, é na mesma Nápoles que Walter Benjamin encontra contraponto à modernização das grandes cidades. A descrição que o filósofo faz da cidade italiana – cinzenta contra o azul do céu e do mar (Benjamin, 1992: 16), onde, no porto carioca, é negra –, em muito se assemelha à de Gervásio, pois provoca ao olhar burguês do norte da Europa uma percepção tão ambígua como a do médico. O pitoresco daquele outro Rio de Janeiro provoca uma curiosidade carregada de repulsa, em que “tudo se dissipava e se fundia numa impressão de mar e lixo” (Almeida, 2018: 120), numa indiferenciação própria de quem, possuindo “pelos homens um interesse medíocre” (Almeida, 2018: 115), não captasse o sentido da pobreza para além do estranhamento que causava nele. Ao circular neste trecho de sua própria cidade como um turista burguês que, indo “a Roma de obra em arte em obra

de arte como se tateando uma paliçada, não se sente bem em Nápoles”⁷ (Benjamin, 1992: 14), a personagem enxerga o que Benjamin chama de “cenário popular” na arquitetura da pobreza, porém, sem compreender as formas diante de si, assim como Rubião, pouco vê⁸.

⁷ No original: “El viajante burgués que va hasta Roma de obra de arte en obra de arte como tanteando una empalizada, no se siente bien en Napoles”. Tradução minha.

⁸ No original: “Porque quien no comprende las formas, aquí verá poco” (Benjamin, 1992: 16).

Figura 3. O percurso de Gervásio



Fonte: Adaptado de Gotto (1871)

3 A cidade escravista e o trauma histórico reprimido

O ponto de vista do médico preenche algumas lacunas que a reserva de Machado de Assis com a prosa descritiva deixa em suspenso em seu texto, especialmente no modo como o olhar forasteiro do mineiro Rubião assemelha-se à visada do carioca Gervásio. Há um quê de náusea disfarçada por um falso encanto pelo pitoresco, pelo exótico que torna estranho o conhecido.

Rubião, ao final de seu passeio, no conforto do tálburi, afirma: “sim, senhor, isto aqui é bonito, é curioso; aquelas praias, aquelas ruas, é diferente dos outros bairros. Gosto disso. Hei de vir mais vezes” (Assis, 2008: 838, v.4). Sabemos que ele não voltará mais. Gervásio, por outro lado, decidindo andar mais para “fixar o bairro” não pode negar o desconforto: “Tinha a impressão de atravessar por meio de ruínas; parecia-lhe que em toda aquela rua não haveria um único caixilho com vidros, uma única chave sem ferrugem, uma única dobradiça perfeita. Era o resto de uma cidade” (Almeida, 2018: 117).

Que restos são esses que fazem com que Gervásio não mais reconheça ali uma cidade inteira, mas ruínas de algo que se encontra soterrado sob aquele espaço? Miguel Vedda (2013: 83-84) afirma que, para Benjamin, a porosidade e a penetração da vida em Nápoles “são apenas visíveis, em Paris ou Berlim, para o pesquisador que procura os vestígios de historicidade enterrados sob o fetiche de progresso”⁹. A grande cidade moderna passa por um processo de apagamento dos elementos que perturbem seu desejo de modernização ao longo de sua história, elementos que resistem na forma de cicatrizes no traçado urbano e que permanecem nos registros artísticos, no caso de pinturas, de fotografias ou do texto literário, como testemunhos “do amontoado de ruínas” do progresso de que fala Benjamin (1994: 226). No caso do porto escravista do Rio de Janeiro,

por decisão direta do Imperador D. Pedro II, [...] sobre o Cais do Valongo foi construído um novo atracadouro, renomeado como Cais da Imperatriz, relegando seu antecessor ao esquecimento.

⁹ No original: “La porosidad (*Porosität*) y la penetración (*Durchdringung*) que tan abiertamente se manifiestan en Nápoles solo resultan visibles, en París o Berlín, para el investigador que busca las huellas de historicidad soterradas bajo el fetiche del progreso”. Tradução minha.

A república nascente, no bojo do seu compromisso com a modernidade, soterrou um emblema do Império, promovendo mais uma vez, tal como este último fizera em relação ao Valongo, o apagamento de uma etapa que se pretendia definitivamente ultrapassada e, tanto quanto possível, esquecida. (Lima; Sene; Souza, 2016: 301).

Em *Quincas Borba*, visita-se o Cais da Imperatriz que suprime o do Valongo, porém o escravismo ainda é uma presença na vida das personagens machadianas. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, é no Valongo que Brás Cubas encontra Prudêncio, o moleque de sua infância agora alforriado e proprietário que replica a crueldade recebida. Em *A Falência*, a área ainda ilustra uma sociedade “com uma lógica escravista e que foi se inserindo no mundo onde o capitalismo tendia a dominar” (Fonseca, 2017: 593), uma lógica ainda presente em nossos dias, marcando a permanência do escravismo muitos anos após sua extinção no Brasil.

A desativação do mercado de escravos não eliminou o trabalho dos africanos e de afrodescendentes durante o Império, tampouco durante a República. O olhar nauseado de Gervásio para os trabalhadores da região aponta para o “uma cidade, tomada de assalto por gente expatriada, resignada a tudo: ao pão duro e à sombra de qualquer telha barata” (Almeida, 2018: 117), um povo que “negrejava suando, compacto e esbaforido” (Idem: 52) no armazém de Francisco Teodoro.

Sigfried Kracauer (2009: 54), tratando de Marselha, descreve que

nas cavidades esponjosas do bairro portuário a fauna humana formiga e nas Poças o céu está imaculado. [...] A massa de humanos, na qual pessoas de diferentes nações se misturam, é afogada por avenidas e ruas repletas de bazares. Elas definem os limites dos bairros, para os quais a afluência de pessoas se dispersa.

Ele percebe o contexto dos trabalhadores franceses como “uma versão popular do grande mundo” (Kracauer, 2009: 57), característica do contexto europeu de capitalismo: nas avenidas e bazares, a diferença social é demarcada pela posição ocupada pelos sujeitos na cadeia produtiva capitalista. A substituição incompleta da mão de obra africana e afrodescendente pela de imigrantes europeus na região portuária carioca, porém, desenha uma paisagem diversa daquela das cidades portuárias europeias: o trabalho em si é, ainda em grande parte, a marca de distinção social e o elemento a ser ocultado na cidade. Almeida (2009: 52) o vê como uma “orquestra barulhenta e desarmônica”; Machado de Assis (2008: 837, v.4) o esconde dentro das Docas D. Pedro II: “a vida lá dentro” é silenciosa e suprimida. Desse modo,

o trauma histórico do escravismo é percebido, em dois momentos diferentes, em uma cidade que se moderniza de modo desigual.

Em *Moisés e o Monoteísmo*, Freud (2018) afirma que o trauma histórico é um processo análogo ao da gênese das neuroses, em que um trauma desencadeia um sistema de defesa o qual, após um período de latência, acaba por suscitar a doença neurótica pelo retorno do reprimido. No caso discutido por ele, a humanidade encontra no assassinato do pai primevo – repetido, no caso judeu, na figura paterna de Moisés – a origem de traumas primitivos. A culpa por esse crime primordial acompanha e molda a identidade judaica. Dessa forma, não apenas o monoteísmo judaico, como também sua continuação no cristianismo, ambos fundados na morte e substituição do pai, surgem dessas ruínas de lembranças.

Segundo Miguel Vedda (2013), Benjamin e Kracauer valem-se da análise da linguagem das cidades que, em suas ruas e edifícios, contam uma história reprimida sob a superfície das fachadas, como o conteúdo traumático no inconsciente social. Assim, as fachadas incompletas que Gervásio imagina apontam para a existência de uma falta, a falta do reconhecimento do crime primordial, do elemento reprimido pelo consciente da então capital: a escravização do africano, “a vida lá dentro” dos armazéns do cais em *Quincas Borba*. O soterramento de toda uma parcela da cidade vinculada à violência do escravismo sob camadas reais e metafóricas de esquecimento não impede, no entanto, que essa lembrança ressurgja nos textos literários como o retorno do reprimido. Não seria este, portanto, o elemento traumático que acompanha e molda a identidade dos homens livres brasileiros e de seus herdeiros posteriores, as classes médias e altas? Nesse caso, pode-se, então, reler o alívio de Rubião ao final do capítulo: ao regozijar-se por não ser pobre, no fundo, regozija-se por não ser escravo.

OBRAS CITADAS

Alencastro, Luiz Felipe. Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1972. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 21, p. 30-56, 1988.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Império do Brasil. 1844-1889. Rio de Janeiro: H. Leammert & C. Disponível em: <<http://www-apps.crl.edu/brazil/almanak>>.

- Almeida, Júlia Lopes de. *A falência*. Edição comentada: Regina Zilberman. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- Assis, Machado de. *Quincas Borba*. In: _____. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 4, p. 759-928.
- Benjamin, Walter. *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1992.
- Benjamin, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- Cavalcanti, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro: Centro histórico colonial 1567 - 2015*. Rio de Janeiro: Andrea Johnson Studio, 2016.
- Estacio, Denise. *Mapeamento literário no romance machadiano: pressupostos para leitura de Quincas Borba*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.
- Fonseca, Thiago Vinícius Mantuano da. Porto do Rio de Janeiro: um panorama da sua operação no século XIX. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 13, p. 589-618, 2017.
- Fonseca, Thiago Vinícius Mantuano da. A região portuária do Rio de Janeiro no século XIX: aspectos demográficos e sociais. *Almanack*, Guarulhos, n. 21, p. 166-204, abr. 2019.
- Freud, Sigmund. Moisés e o monoteísmo. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. v.19, p. 13-188.
- Gerson, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira, 1965.
- Gotto, Edward. *Plan of the city of Rio de Janeiro: Brazil/surveyed in 1866 under the direction of Edward Gotto*. London: Robert J. Cook, 1871. 1 atlas, 29 plantas, color., 28 cm x 42 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart326448/cart326448.pdf>. Download em: 22 abr. 2013.
- Kracauer, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Lima, Tania Andrade de; Sene, Glaucia Malerba; Souza, Marcos André Torres de. Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 24, n. 1, p. 299-391, jan.-abr. 2016.
- Vedda, Miguel. Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad em Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. *Impulso*, v. 23, n. 57, p. 79-86, maio-set. 2013.
- Zilberman, Regina. Apresentação. Falência de uma sociedade, grandeza de um romance. In: Almeida, Júlia Lopes de. *A falência*. Edição comentada: Regina Zilberman. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018. p. 7-48.

Denise Estácio é Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016), é mestra em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade (2019), com a dissertação *Mapeamento literário no romance machadiano: pressupostos para leitura de Quincas Borba*. Nessa universidade, atualmente, cursa o doutorado. Pesquisa a presença do espaço urbano na narrativa, com ênfase na Literatura Brasileira da passagem do século XIX para o XX.

Artigo recebido em 14/06/2021. Aprovado em 14/06/2021.

DUAS RECENSÕES DO AMOR E UMA DECLARAÇÃO DE FRACASSO

Benhur Bortolotto¹

Doutorando na UFRGS

RESUMO: Este ensaio oferece duas análises sucintas sobre a obra de Sérgio Sant'Anna. Uma, mais específica, trata de um recurso literário que se repete em dois contos autobiográficos de seu último livro, *Anjo Noturno*, em que a reflexão sobre a escrita e a atividade artística se confunde com reflexões sobre a vida. A outra, uma apresentação, expandindo as reflexões de Sant'Anna, de aspectos mais gerais de sua forma de produzir e encarar a literatura e, a partir dos quais, procura-se oferecer uma hipótese para o alcance restrito de um dos mais brilhantes escritores contemporâneos do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Sant'Anna; *Anjo Noturno*; Contos; Autoficção

ABSTRACT: This essay offers two short analysys on Sergio Sant'Anna's work. The first one, more specific, is about a literary resource repeated in two autobiographic tales of his last published book, *Anjo Noturno*, in which considerations about writing and artistic production merge with a consideration about life. Expanding Sant'Anna's reflection, in the second analysis it is offered more general thoughts about his work, using them to construct a hypothesis that could cover the lack of public appreciation of one of the most brilliant Brazilian contemporary writers.

KEYWORDS: Sérgio Sant'Anna; *Anjo Noturno*; Short story; Autofiction

¹ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorando em Estudos de Literatura pela mesma instituição. Contato: benhur.bortolotto@ufrgs.br

Em sua edição 103, de abril de 2015, a revista *Piauí* publicou um perfil de Sérgio Sant’Anna intitulado “O sobrevivente”. O leitor habitual do prolífico ficcionista encontra, na matéria assinada por Bernardo Esteves, eventos e personagens que se confundem com os enredos e as compleições emocionais a que o autor recorreu para dar corpo a seu projeto literário. Afirmá-lo é repetir o enunciado banal de que a autoficção foi seu recurso recorrente; ao qual convém o registro imediato de mais um, que o dignifique e escuse: o cuidado com a linguagem — essa vaga declaração de pura frivolidade que, como tantas outras em matéria de análise literária, pode-se dizer à vontade e impunemente.

Há tanto de violência, sexo e arroubos de irracionalidade precisa e dilacerante na obra do escritor que mesmo as passagens biográficas mais inusitadas soam familiares: Letícia, com quem viveu um romance conflituoso e violento, tinha, na casa em que moravam juntos no subúrbio de Belo Horizonte, um altar ao diabo. Sant’Anna, apontando a foto, dá o contexto a Esteves que, citando-o — “eu tinha é medo dessa porra” —, registra que o escritor “não é religioso, mas por via das dúvidas botou uma imagem de são Sérgio logo atrás do totem demoníaco”. O insólito, mais do que o diabo em si, é a adjacência entre a religiosidade insana e a razoabilidade letrada, entre o senso comum, aproximativo, casuístico e desordenado, e a precisão rigorosa da palavra refletida. O satanismo de Letícia e o procedimento cético do escritor, a intervenção ligeiramente cristã (talvez contrapondo-se ao demônio mais em signo de virtude do que em propósitos práticos), dão abrangência à sua taxativa declaração de loucura: “Doidera aí é pouco”, diz, referindo-se não se sabe se ao altar inicial ou ao quadro humano como um todo. Tão mais produtivo e desconcertante se torna esse antagonismo quanto mais agudo for o vértice que o articula.

Não é gratuito, portanto, que sua fama esteja vinculada ao conto, gênero em que se tornou consagrado, mesmo havendo escrito um bom número de novelas e romances de qualidade irretocável. As narrativas breves lhe permitiram manejar com proximidade inédita dois mundos que, não sendo de todo avessos na vida, raramente se consubstanciam em literatura de qualidade.

Em *Anjo Noturno*, último livro de Sérgio Sant’Anna publicado antes de sua morte, há dois contos autorreferidos, “Um conto límpido e obscuro” (Sant’Anna, 2017: 19-24) e “O conto fracassado” (Sant’Anna, 2017: 164-176). Ambos têm, no título, adjetivações paradoxais; ambos tratam de romances vividos pelo autor. Colapsam naturezas irredutíveis: uma, a das representações com que a linguagem pode desvendar o mundo; outra, a das realidades prementes da vida, sobre as quais os rigores das representações, por mais precisos e bem-acabados que sejam, não exercem peso definitivo.

Amontoadas em torno do que os difere — as estruturas narrativas bastante distintas —, há outras semelhanças. Identificá-las pode ser pouco relevante para que se avance sobre os sentidos produzidos pelo texto, mas contribui para que se dominem as narrativas para além das caricatas misérias da ênfase e do contrassenso.

Em “Um conto límpido e obscuro”, o paradoxo está explícito e a oposição evidencia um objeto cindido. Na segunda página, uma nota de rodapé dá nome e sobrenome à personagem: Cristina Salgado. A artista plástica e o escritor viveram uma relação estável, cada um em sua casa, por quase uma década. Assim inicia o conto:

Agora eles não tinham mais relações amorosas havia uns dois anos e pouco e foi uma surpresa para ele — e seu coração bateu mais forte — quando, depois de ouvir a campainha da porta, mais ou menos às onze horas da manhã, ele atendeu e viu que era ela quem estava lá, com um sorriso que era uma característica sua e que atraía imediatamente a simpatia de quem quer que viesse a conhecê-la. (Sant’Anna, 2017: 19)

A abertura, note-se, é uma sucessão de informações aproximativas: “*uns* dois anos e pouco”, “*mais ou menos* às onze horas”, “*um* sorriso que era *uma* característica sua”². As duas primeiras referem-se ao tempo e não fazem registros notáveis — em se tratando dos afetos, seja na escala dos anos ou das horas, uma medida aproximada pode ser precisa o bastante. A terceira refere-se à personagem, apresentada com a vaga descrição de *um* sorriso que só se qualifica pelo efeito que causa nos outros, “a simpatia de quem quer que viesse a conhecê-la”. Este primeiro traço é já o anúncio das mediações a que o texto se dedica.

² Todos os grifos são meus.

O conto desenvolve-se em torno de uma vaga reflexão sobre a obra *Menina Rezando em Sua Cama*, de Cristina Salgado, descrita, pelo narrador, em profusão de detalhes; o Homem (a personagem masculina), por sua vez, interpreta-a com pretensões de rigorosa análise: “essa ligação com o feminino, ao mesmo tempo sensível e irônica, carnal e espiritual (...), os temores e os mistérios de uma noite feminina” (Sant’Anna, 2017: 21).

A Mulher (a personagem feminina), que lhe apareceu à porta vestida “com uma simplicidade caseira (...) e sem pintura”, é despojada, mas fugidia. Mesmo o narrador, que devassa os pensamentos do Homem, rende-se a especulações para tentar dar intenção às atitudes da Mulher:

Ele estava segurando a reprodução desta última peça quando, sentindo-se observado, levantou os olhos e a viu à porta da cozinha, olhando-o atentamente, *talvez* porque, surpreendendo-o a examinar sua obra, sem saber que ela o via, ela poderia ler em seus olhos o que ele realmente achava de tudo aquilo. (Sant’Anna, 2017: 22)

O “talvez” é uma cautela desnecessária quando se trata de apresentar o Homem: sobre ele, o narrador é taxativo “o que ele realmente achava da obra dela é que era...”. Entre um comentário e outro, os olhares e os pensamentos se desviam e, desviando o texto, reconstroem a relação que haviam tido. A memória permite que ele a dispa, e “os seios, púbis, pernas” da Mulher se misturam com os seios, púbis, pernas das figuras que ela, artista, cria e em que “acabava por colocar muito de si própria” (Sant’Anna, 2017: 23).

O catálogo de ilustrações que o Homem manuseia oferece uma intermediação dessa “mulher dupla que ele tinha de novo ali ao seu lado” (Sant’Anna, 2017: 23). Compreendê-lo é o resultado, algo doloroso, do contraste entre a virtuosa clareza com que a artista se expressa e da “segunda significação” que essa expressividade artística fornecia a suas tarefas mais comuns, “aos menores atos dela, como lavar pratos, tomar banho, ver televisão, ler na cama romances ou livros de arte” (Sant’Anna, 2017: 23).

As lembranças da intimidade física exortam o corpo, a sensualidade e a inteligência, mas não desvendam a figura inalcançável, que parece revelar-se, límpida e clara, em sua expressão artística, e, ainda assim — ou precisamente por isso —, resguarda, obscuro, certo mistério humano. Por isso, restava ao Homem tão somente

“pensar como a observaria se não fosse a artista, mas apenas a mulher nua comum, de quarenta e dois anos”.

No último parágrafo do texto, lê-se, em alusão direta ao título e às imprecisões aproximativas do início do conto, que “havia em sua mente [na do Homem] um pensamento ao mesmo tempo *límpido e obscuro*, que *mais ou menos* o compensava” (Sant’Anna, 2017: 23). A mencionada caracterização paradoxal, para que não incorra nas vulgaridades do disforme, demanda uma cisão, seja quanto ao tempo, seja quanto ao aspecto: quanto ao tempo está expressamente repelida; quanto ao aspecto é a constante do texto, um breve conjunto de avanços e retrocessos entre o que se pode e o que não se pode desvendar, expondo a parcialidade daquilo que se espera — sabe-se lá por cacoetes de qual natureza — tornar íntegro e essencial. Consolida-se assim, no texto, o registro de que as luzes da arte e do intelecto, com suas precisas generalizações, projetam sombras sobre um ser humano particular. Segundo o Homem, a arte da Mulher reporta-se “ao feminino”, essa abstração com a qual se pode compreender melhor o mundo e que pouco adianta para conhecer quem quer que seja, homem ou mulher.

A primeira declaração do texto, por peremptória negligência, é a de que, em se tratando dos afetos, as coisas gerais, como o tempo, não demandam tanta precisão, essa necessária e inútil qualidade que é, afinal, objetivo e meta de qualquer objeto artístico. Da Mulher, o Homem, versado na interpretação e na produção das coisas da arte, *apossou-se* de não mais que *despojos*, com os quais pode “torná-la para sempre real em si mesmo, transcrevendo-a em palavras” (Sant’Anna, 2017: 24), produzindo, por limitações, os méritos da precisão: suas claridades e seus mistérios.

Em “O conto fracassado” o paradoxo está menos claro e é inteiramente tributário de certa acepção de fracasso e, conseqüentemente, do sucesso ou do que quer que seja sua contraparte quando atribuído a um conto.

Não se pode deixar de considerar que o conto, publicado em livro, pressupõe certo sucesso: que as inúmeras páginas dispensadas pelo autor — expressamente referidas em “o contista (...) destruindo as folhas de rascunho, desgostoso” (Sant’Anna, 2017: 165) —, correspondam ao fracasso; e que o texto resultante das sucessivas leituras, das intervenções editoriais e das revisões, que ganha, finalmente, suporte material, em

tinta e papel, para ser entregue à apreciação pública, corresponda, relativamente, ao sucesso, ao êxito ou a consecução.

A estrutura do conto dá os primeiros indícios do sentido trivial que, acredito, é pleno e definitivo, porque se revela rápido; porque é repetido de forma obstinada, mas sem exaurir-se; porque rejeita, até a última linha, todas as suspeições de ambiguidade.

Mas quanto mais concreto e preciso se torna o adjetivo “fracassado”, mais dúvidas surgem quanto ao substantivo “conto”. Cada fragmento inicia-se com recursos metaficcionalis: “No conto fracassado havia uma noite”; “O conto fracassado começava impregnado”; “No conto havia uma tentativa”; “O contista — que escrevia”. São, cada um dos fragmentos, fatos isolados e mais ou menos desconexos de uma mesma relação amorosa. Resta saber se esses fragmentos são adições ou alternativas, que, abandonadas pela personagem, persistem para fixar literariamente uma reflexão sobre as dificuldades da escrita artística.

O primeiro fragmento, após contraposições entre a felicidade das personagens e as misérias do mundo, termina com uma declaração de reprovável egoísmo ou dilacerante desespero: “também o contista poderia estar feliz, apesar da existência de todos os miseráveis, desde que não fracassasse em seu conto” (Sant’Anna, 2017: 165). O fracasso da obra é, afinal, o fracasso da felicidade.

Já o segundo fragmento inicia-se com o rigor crítico de um autor desacorçoado com a “tentativa um tanto débil de descrição erótica” de um coito cuja intensidade é suprimida pelas divagações linguísticas do homem que, inseguro sobre que palavra usar para designar a genitália feminina, usa várias: “‘vagina’, meio científica; ‘boceta’, chula; e ‘xoxota’, talvez risível”, e, ainda insatisfeito, cogitou um “eufemismo tão ridículo como ‘o seu tesouro escondido’” (Sant’Anna, 2017: 165).

Em outro dos inícios de fragmento, lê-se:

Talvez uma das razões para que o conto fracassasse era que havia uma ânsia muito grande do contista pelo absoluto, de que as palavras o conduzissem a um perfeito aconchego, como se escrever se assemelhasse a deitar a cabeça no ventre de uma mulher muito querida, enquanto ela lhe acariciava os cabelos. Talvez como se escrever fosse até mais do que isso: fosse como se ele pudesse fundir-se ao corpo daquela mulher”. (Sant’Anna, 2017: 170)

O fracasso do conto, teoriza o escritor que, como crítico, avalia, junto da escrita, sua matéria vivida, talvez seja, palavra sua, a “ânsia” — vocábulo que remete o sintoma

emocional, a ansiedade, ao fenômeno físico —, de tratar a escrita como se “fosse até mais do que isso: (...) como se [escrevendo] ele pudesse fundir-se ao corpo daquela mulher”. O fracasso do conto talvez decorra de um erro, do engano de buscar, pelos êxitos da literatura, restituir as perdas da vida.

Desvendada, ainda que como hipótese, a fórmula do fracasso literário, é possível estendê-la. Nos dois textos, a habilidade do contista faz, por meticolosas substituições, com que o substantivo “conto” se torne mais indeterminado que os adjetivos “fracassado”, “límpido” e “obscuro”, acidentes cujas afirmações repetidas permitem vislumbrar um substrato impreciso: o texto literário, a Mulher, o pensamento, a felicidade, a paixão, a arte. Nas duas resenhas do amor de Sérgio Sant’Anna em *Anjo Noturno*, o conto é sinédoque da vida.

Os dois namoros de que o autor se serve nos contos analisados ganham destaque no perfil de Bernardo Esteves. O primeiro deles faz menção direta, em nota de rodapé, à artista Cristina Salgado. No segundo é possível reconhecer, pelos eventos narrados, o romance com Letícia. As duas mulheres já figuraram em outros textos.

Em “Um conto límpido e obscuro” — nas interpretações da instalação da Mulher —, e em “O conto fracassado” — na metacrítica com que avalia o próprio texto — encontra-se, ainda, um nítido eco das ideias que o autor desenvolveu em “Uma página em branco” (2014: p. 7-22), narrativa ensaística de seu *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, publicado originalmente em 1982.

As repetições não o aterrorizam, antes o engrandecem. Com elas, confirma sua crença de que arte é insuficiente, mas imprescindível. Ao longo de cinco décadas de carreira, sua dedicação ao exercício de produzi-la resultou em um entusiasmo crescente e obstinado entre críticos e escritores. As métricas de seu êxito são as traduções, os prêmios e a infalível cobertura, em cada um de seus lançamentos, da imprensa especializada. O prestígio nunca se converteu em sucesso comercial — seu título mais vendido não chegou às 15 mil cópias.

No excelente perfil da Revista *Piauí*, Bernardo Esteves, recorrendo a diferentes editores, faz alusões à ideia de que narrativas curtas vendem menos. Numa comparação pouco criteriosa, desfila títulos aleatórios cujo número de exemplares vendidos é anunciado por Luiz Schwarcz, editor da prestigiosa Companhia das Letras, responsável

pela publicação de Sérgio Sant’Anna. O rol, quase a pretexto de explicação ou resposta, é, antes, um exercício interrogativo. Dadas as variáveis que concorrem para o alcance de público de um livro, a amostra oferecida é irrelevante e percorrê-la não resulta em nada que possa ter significância. Registra pouco mais do que o estranho desconforto causado pela teimosa clandestinidade de uma obra a que se tem, reiteradamente, lançado as mais autorizadas luzes de devotada recomendação.

Esteves desconsidera o dado, de fato irrelevante, de que mesmo os romances do escritor tiveram tiragens modestas e, embora evite a resposta cabal — “o caso de Sérgio Sant’Anna”, escreve ele, “*parece* corroborar a tese”³ — ignora que um caso particular diz muito pouco, ou quase nada, sobre os fenômenos gerais. Se o objetivo é desvendar o alcance restrito de um dos maiores escritores brasileiros, atribuí-lo às limitações do gênero oferece a conveniência emocional de que as injustiças, se puderem ser adjudicadas a conceitos e abstrações, serão menos vergonhosas do que as injustiças que sofrem os indivíduos.

Minha hipótese é outra, bastante mais vaga e não oferece vantagens para além do exercício da curiosidade e da especulação; tampouco é verificável. Diz respeito a certo descompasso entre a obra do escritor e o Brasil contemporâneo, entre, de um lado, aquilo que de forma mais impecável resulta de seus textos e, do outro, a impaciência de uma cultura que não lhe atribui nem descobertas e nem revelações.

Sérgio Sant’Anna pertence a uma estirpe de ficcionistas cujo principal achado é a condição exata em que os torpores e os fiascos da vida medíocre podem se expressar com sofisticada elegância e genuína originalidade. No Brasil do século XX, seu ascendente mais representativo é Nelson Rodrigues, de quem herda o encargo, hoje anacrônico, de revelar as farsas urbanas do cotidiano, do regramento social e da civilidade.

Mas o sentido prático de uma crítica dos conteúdos ilusórios do mundo é dependente de haver um modelo que se imponha como regra. Do artista ou do intelectual que persegue essa reflexão demanda-se um cuidadoso cálculo de abrangência, para que o alcance do enunciado disruptivo não o esvazie. Ou seja, é preciso que se mantenha preservado o grosso daqueles desígnios culturais que, como se

³ A ênfase em “*parece*” é minha.

fossem atributos físicos, dão às sociedades os seus mais firmes esteios. Dizê-lo não é uma declaração política prescritiva, de natureza conservadora, sobre os caminhos reais do mundo. Trata-se de uma constatação estética de que o efeito de uma descoberta é tão mais poderoso e devastador quanto menor for sua banalidade.

Ocorre que nas últimas décadas do século XX e nestas duas primeiras do século XXI viu-se um estrato cada vez mais significativo da população brasileira desvencilhando-se de certos padrões que ditavam, de modo incisivo, a conduta privada de cada cidadão. O fato tem procedências políticas que variam conforme o devoto: pode-se encontrar, entre os mais exuberantes teóricos ou ficcionistas dos fenômenos sociológicos, tanto quem o atribua ao avanço das democracias liberais quanto quem o situe no êxito daquilo que, no Brasil, de modo mais ou menos preciso, chama-se, na moda de hoje, de “campo progressista”.

O fenômeno tem lá suas expressões acadêmicas mais abstratas, que adquiriram relevância crescente a partir da década de 1960. Essas teorias filosóficas e literárias desconstrucionistas podem ter alguma serventia privada na explicação e na justificativa das novas liberdades, na formação de novos proselitismos e na produção de seus textos sagrados, mas não parecem influenciar avanços mais recentes. Ao menos é o que sugere, entre tantos outros indícios, sua simultaneidade com a paulatina dissolução (em alguns casos, substitutiva) de amarras culturais antigas e também o desencontro entre sua proliferação contínua e os recentes movimentos, ao menos no Brasil, de inflexão na conquista de maiores liberdades.

Essas ideias têm bastante força em nossos departamentos acadêmicos de ciências humanas e seu vigor persistente advém, em parte, daquilo que têm de pior, em parte, daquilo que têm de melhor. Os êxitos parciais dizem respeito a certo consenso, entre nossas elites letradas, sobre a natureza cultural, isto é, socialmente produzida, de fatos determinantes na sociabilidade dos indivíduos, no curso do desenvolvimento social e na produção de desigualdades.

Apesar da força, o consumo dessas ideias é restrito, principalmente em sua versão mais propriamente filosófica e abstrata, mas há um acúmulo nos círculos literários, precisamente entre aqueles para quem a literatura tem, como objeto de estudo específico, um lugar cativo. A concorrência das novas mídias para o entretenimento das massas relegou Sérgio Sant’Anna a um público já saturado (suprido pelas vacuidades

denotativas de filosofias antropológicas) das ideias que, com cuidado e sofisticação superiores, ele representou.

Por isso a vida mediana foi, para Sérgio Sant'Anna, o elemento literário mais definitivo. Ele está longe das ilusões intelectuais que, com êxtase tardio, desprezam o fato incontornável de que nossas amarras culturais não serão exorcizadas com ressentidas declarações de interesse. E fica longe da graciosa civilidade, ou desprezível arrogância, que nos compele a duvidar, constantemente, dos eventos aberrantes da política nacional nesses últimos anos.

Purgada de sentido sociológico, a obra de Sérgio Sant'Anna adquiriu o estatuto que têm certos brilhantismos incompreensíveis. Atribuem-lhe experimentações que, não sendo de fato inovadoras na forma, ao menos cumprem a função de dar justificativas à devoção que, de modo intuitivo, sua genialidade suscita.

Minha hipótese, como já disse, não é verificável. Comporta prolongamentos: o de que nossa sorte, como país, talvez fosse outra se tivéssemos dedicado mais atenção às suas reflexões; a de que seu legado literário é constituído de qualidades que, em parte, permanecerão ocultas. Diz, ainda, respeito a uma espécie de figuração fantasmagórica da realidade, que as obras de alguns raros escritores podem, de forma sempre parcial, desvelar, preservando muito daquilo que, as mais das vezes, o bom exercício do intelecto demanda que se deixe de lado. Uma figuração em que a linguagem, esse artifício de abrangências exorbitantes, sem a promessa vazia de redimir o mundo, resulta em obras como a de Sérgio Sant'Anna: fracassada, límpida e obscura.

TRABALHOS CITADOS

Esteves, Bernardo. “O sobrevivente”. *Piauí*, n. 103, abr. de 2015. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-sobrevivente/>>, acessado pela última vez em 10/06/2021.

Sant'Anna, Sérgio. *Anjo noturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Sant'Anna, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Benhur Bortolotto é graduado em Filosofia pela UFRGS e doutorando em Letras pela mesma Universidade. Desenvolve tese sobre *Mayombe*, de Pepetela, e tem artigos publicados em prestigiados periódicos brasileiros, como *Via Atlântica* e *Estudos Avançados*, da USP.

Artigo recebido em 10/06/2021. Aprovado em 16/06/2021.

THE ATTACK

by Luiz Ruffato

Translation by Rex P. Nielson

In the summer of 1972, my parents had the opportunity to shake the hand of happiness. In January, while dark clouds over on the side by Barbacena startled the riverbanks, fearful of the treacherous waters of the Pomba River, we crammed Mr. Zé Pinto's little International delivery truck with all our stuff. Finally, our small four-room house over in Paradise was ready. Two years spent in that fluster, from purchasing the land to connecting the power lines; two years of thermoses of coffee for the mason, for his assistant, for the well-digger, for his helper, for the electrician, culminating with the bags of bread with tomato sauce and onion and the liters of Kool-Aid on the Sunday scheduled for mixing the cement. My dad, who had supervised step by step the construction, from pouring the concrete foundation to the installation of the toilets, from positioning the asbestos sheets over the porch to applying the sealing at the feet of the basin for washing clothes, was beside himself with joy. He was hugging everyone, people he knew or people he had never seen before; he talked loudly, which was unusual for him; he laughed at nonsense, at twaddle...

My mom, a sensible woman — Yes of course I'm happy!, it's silly, ridiculous really to be crying — she explained. They had lived twenty years in Vila Teresa — Reginaldo was still a babe in arms, just a tiny thing —; it's true, the floods were what ruined everything — I lost count of the number of mattresses thrown out — these would be left behind, but even this, she knew, she would miss, even this; and also that camaraderie of over the wall,

sneeze-bless you!, she would miss: in Paradise, the houses separated, embarrassed of each other; and the fights, the confusions, the he-said-she-said, the gossiping... They were a family, after all: the old man, the old girl. But, what was important was that they would be free from the rent, a sweat sweated for nothing but to satisfy the thirst of the landlord, Yes, this is what was important, she repeated, straightening out the wrinkles of the burlap bag stretched on the floor of the truck which careened and spurted through the neighborhood streets.

In February, my dad, with the help of Reginaldo and Mirtes, my brother and sister, purchased by installments a television, a twenty-three-inch Telefunken, so my mom could watch the soaps, A rest for your head, you have no idea, and for your legs troubled by veins. But nothing made sense when compared to the dream she had had, from when she was a little girl and lived in a wood-planked house, earth-beaten floor, in the middle of nowhere, she didn't even like to remember it: living beneath a decent roof, her own, with a beautiful yellow smooth cement floor, this, her only extravagance. Thrifty, she had saved dollar by dollar, separated them out from the payments for washing clothes, and she ran all over from store to store for the construction material to find the exact color of the cement powder she wanted.

After the move, every Saturday morning, taking advantage of the absence of Reginaldo and Mirtes, away at work in the factory, and my dad, busy at the little grocery store, my mom would set to work cleaning the house. Early early, she would send me on my bicycle to the gas station to buy some gasoline. Wearing a dress of threadbare calico, a cloth tied around her head, she would tackle each room: using the remnants of an old knit shirt, she dusted the furniture and polished them with mahogany oil; she moved them from one side to the other to get to the corners; she soaked the yellow Cristal wax in gasoline and spread it over the floor. I always wanted it this way... a house all my own... Where I nail a nail, it stays... there... forever... no one will remove it... no one...

Around this time, my dad became possessed by the idea of changing his line of work, to move the little business to a single storefront in Vila Minalda and open a shop selling odds and ends at a spot closer to Commerce Street. He felt dissatisfied, the end of the month barely covered the rent, and, above all, he had developed a name, reputation,

respect, so it would be a big leap forward. In the meantime, he spent his days mixed up in farm-raised eggs, citrons, country oranges, avocados, mangos, guavas, pipes, straw-filled pillows, liquids, flint lighters, a mishmash of products. At noon, among drooping vegetables, he tuned in to Aparecida Radio to listen to Father Victor, *The hands are pointing to infinity*. At three in the afternoon, among agonic rejected vegetables, he tuned in to Our Lady of Aparecida Radio to listen to Father Victor, *Blessing of Our Lady*.

Mirtes turned sixteen and was on the hunt for a young man who could lift her up out of the condition of factory worker to the fine life. In the textile room of the factory, far from the noise, the heat, the stifling and stale air of the wiring and the weaving, all of the family's recent achievements meant little. She wanted to meet someone as soon as she could who lived in the center of town, the owner of a Standard Optical or an appliance store, so, dating someone from the factory?, just like here?, no way! And she wanted nothing to do with the owner of a bar, a Portuguese thing, no one gets ahead that way. In the meantime, she made herself comfortable on the sofa-bed in the front room and secretly made out with some Joe Schmoe in the dark corners of the Santa Rita plaza ...

I was almost eleven years old and was studying in the Cataguases Public School in the mornings. In the afternoons, I joined the others and played shirtless in the little Paradise field from right after lunch until the hour of Ave Maria. At night, I'd go down to the riverfront, like a fish out of water, walking around, suspicious, doing nothing, watching the bands playing their accordions up and down, mindlessly, a game of button football, a fight among waste pickers, a new car on the street, a funny show on television, an angry drunk man, a naked woman on a magazine, an organized fight, a game of hide-and-seek, an upset stomach, a window broken by a rock, a sock-filled ball, a shard of glass in the toe, a decked out bicycle... The older kids peacocked in front of the homes of possible future girlfriends, guitar, untuned voices, the girls sighing, mocking, dreaming, ridiculing, fainting, leaning out the window. There the couples fermented that would light up the dances on Saturday night in the parish dance hall.

Reginaldo, my older brother, back from Natal had announced, to the great joy of my parents, that he had broken things off with Rejane — You were right to warn me, Mom, he acknowledged; My son, a mother's heart doesn't make mistakes; God has heard my

prayers!, my dad concluded. What had truly bothered them, they claimed, was not the fact that she was black, but that she regularly accompanied her mother to Sá-Ana's voodoo. It is not a question of color, my mother stressed, it's that these people are messing with what they shouldn't, witchcraft, the Devil, God save and protect me!, she raised her eyes to the heavens, crossing herself and then kissing the small pendant that always hung around her neck. In Paradise, Reginaldo, after changing out of his greasy coveralls, slipped into the battles of the house with a passion: he cleaned up the yard with a homemade broom that my mom had spent a whole afternoon cutting from the high grass of the pasture; he ran after the little hills, the poison sprayer attached to his back as he chased the ant colonies; he surrounded the recently planted seedlings with small circles of cut up bicycle tubes; he looked after the Marumby pump, which pulled water from the twenty-meter-deep well and poured into the cement tank up on the roof, always careful to make sure that the valve didn't choke. At bedtime, he took a shower, swallowed a piece of bread with butter and a glass of Toddy chocolate, brushed his teeth, laid down, turned on the battery-operated red Semp radio, and turned and twisted the dial in search of a short-wave station that was transmitting in Portuguese at that hour, and along the way stumbled upon unpronounceable languages, strange sounds, exotic music, bizarre noises...

We slept in the same room, beds separated by a little desk full of the labyrinthine trails of termites, with a drawer that locked with a key where he kept a nail cutter, a jar of pomade, a shaving brush, a razor, a box of Gillette blades, a tube of shaving cream, a bottle of Aqua Velva, some vials of Prince of the Night, a swiss army knife, a pipe wrench, a caliper, a magnifying glass, a money wallet with plastic sheets to protect his cards. On the opposite wall, we shared a dresser, which we used to keep our folded clothes.

One frigid night in May, I woke up in a panic, the chickens fussing in the coop, heart pounding, a shiver in my spine, legs wobbly, a buzz buzzing in my head, my tense body stuck to the cold cement floor, surrounded by a blackness so thick I could feel it between my fingertips, the darkness, the smell of the Devil, my eyes bulging, the horror, then I heard the fleeting voice, the batteries almost spent, whispering, in the middle of an ocean of interference: Here, BBC Radio, trans(.....) from London (.....)ssion in Portuguese (.....)ew instructions (.....) for Cataguases. The att(.....)ing

agents from the cit(.....) should occur (.....) east, to the squadr(.....). And, like an unsteady boat that tips over and goes under, silence caught the world and everything became liquid, sticky, viscous, ominous, fatal.

Early in the morning, the alarm went off. My mom got up, opened wide the kitchen door, began filling the basin to wash the clothes, filled the kettle with water, came back in, put in sugar, lit a burner on the stove, set the pot on the trivet, entered the bedroom, murmured, “Reginaldo!, oh, Reginaldo!, Five o-clock!”, entered the front room, whispered, “Mirtes!, oh, Mirtes!, Five o-clock!”, returned to the kitchen, put the corn in a tin can, went out into the yard, called the chickens, “Here chiki-chiki-chiki, Here chiki-chiki-chiki”, my father coughed ... then ... the smell of coffee ... my sister grumbling ... my brother opens the drawer of the little desk ... the smell of toasted bread on the skillet “...cold spell...” “...this year...” “...to pay on time...” the sound of the colored beads on the spokes of Reginaldo’s bicycle ... Mirtes’s wooden heels ... “Goodbye, mom... Goodbye, dad...” My skin burned my clothes, sweat soaking the grass inside of the mattress. Fire. Water. Death. I took Melhoral and I took Novalgina, I took Coristina and I took Conmel, I had a cup of orange-leaf tea, and some ironweed tea, the fever broke, muscles exhausted.

After lunch, my mom, “I’m going to step out, run some errands, I’ll be right back,” I slept, a bowl of cornstarch porridge lining my stomach. The wind mischievously swept through the yard: it tipped over the board of meat drying near the well, yanked off clothes from the clothes-line, raised up a cloud of dust from the pasture, spread dirt over everything, startled the chickens, how long would this zig-zag last? My head lay in my mom’s lap, “He’s delirious, Tião, I’m going to make some melon tea for him, the poor thing.” I gripped my dad’s arm, “...they’re going to attack...”, “What, my son?” “...they’re going to attack” “Who is, my son, who’s going to attack?” “They... by plane...” “What are you talking about, son?” “The radio... the man said... on the radio...” He pressed his hand to my forehead, called out for my mom, “Ismênia, come quick... the boy... the fever...”

Once the scare was over, we plunged into the blue serenity of June and the gentle holidays of July.

During the second week back in school, at the beginning of August, one afternoon up on the top of the hill, I was examining a little trail of ants, a little black organized two-way highway, trying to find the opening to the anthill, the erratic row disappearing into the depths of the earth, so that by finding it, I could better combat them, when suddenly, the unusual white-rose clouds that lazily stretched towards the south reminded me of planes, the snorting of engines... one early morning... the radio turned on... no, no it hadn't been a nightmare, I was not delirious... Cataguases was going to be... really... bombed! I ran down the hill at a gallop, and as I entered the kitchen gasping, I ran into Reginaldo, "This boy only moves at a run..." "Reginaldo..." "What happened?" "It's... that... Nothing... Nothing happened..."

— What's going on, my son, what's hurting you inside?, my mom asked, while she applied the bleach to the white clothes hanging to dry.

— Nothing, mom.

— Son, don't lie to your mother... You have been so... sluggish... depressed... Are you not liking the new house?, is that it?

— That's not it, mom...

— So then... Are you in love?, hmm!?

— Stop mom! It has nothing to do with that! It's serious, mom... It's not a joke...

My mom threw the remaining soapy water in the basin on the high buffalo grass, she dried her hands on her soggy apron and sat in front of me.

— Son, has something happened?

I tried to avoid her, but she held my arms, held my gaze.

— Answer!, oh son of god: has something happened?

Seated around the family table, my dad asked that I share what I knew.

— I've already said, dad...

— Say it again... Reginaldo and Mirtes haven't heard yet...

Head down, ashamed, trapped, *They'll laugh at me...*, I sputtered:

— I heard... on the radio... they're going to drop a bomb... on Cataguases... and that it's for everyone

Reginaldo slammed the table:

— Drop bombs on Cataguases?! The boy's in fantasyland, dad, he's always dreaming up new things...

— To me he's, he's sick in the head, said Mirtes.

I ran out flying towards the planted field on the hill up above Paradise, wanting never to step foot in that house again, angry at Reginaldo and Mirtes, who, after all, were probably not even blood-siblings but were just being raised in the same house... I found the little foot path that squinted up the hill, the ground furrowed by the rains, pebbles hurting my toetips poking out from my flip-flops, up a steep bluff, frail little homes obstinately bound to the yellow sawdusty earth, bricks piled ready to be laid, the stench of fenced pigs, a little patch of manioc, a spread of thin green shoots, a cat stretched out in the window, another curled at the door on a filthy rug, two kittens rolling in the dust of the yard, and dogs, dogs, dogs, angry, silly, barking, quiet, yapping, cautious, growling, daring, stupid, itching, playful, mean, long-tailed, stumpy, skeletal, big-bellied, lame, ears folded, in pain, flea-filled, hollow-eyed, white, black, speckled, yellow, grey, striped, spotted, faded, reddened, zebra-like, masked, clayish, woody, leaden, dirty, smelly, stinking, dogs, dogs, dogs, all of them in mongrelitude, I kept walking, the dwellings became more spaced, a shack here, another there, down below the tangled bank along the Pomba River, I entered the forest, once in the company of my mom looking for firewood, in a place where the ridgeline intertwined with the leaves, and the sun could barely shine its raise in the thick brush, Mom, are there wolves here? No, my son, I climbed a pitanga tree, the fruit smeared all over me, I half-slept stretched out in silence, my eyes bewitched by the luminous serpentine floating in air did not even notice the night invading the afternoon.

I passed by twice in front of my house, where's your courage?, the smell of garlic toasting to make cornmeal cakes and the promise of taking a shower, changing clothes, and snuggling down beneath warm covers convinced me. Full of excuses, I entered, step after step, the kitchen, my mom, as if warned, pinched my left ear, "And where have you been, you pest?", she scolded, "Ow, ow, mom, my ear!", "You left everyone worrying, oh, you scoundrel!", she yelled, her lips turning colors, "Do you want to kill me by fright!" her finger lifting up my nostrils, "Go take a bath!", a slap on the bum, "Your father is losing his

mind! He's been all over the city, up and down... and nothing! Where were you hiding, hmm? What, oh, my Lord! That's how ... kids... Oh, oh, oh". At dinnertime, eyes creeping, Reginaldo's indifference, Mirtes's grimace, the silent sermon of my dad, sharper than a beating with a quince tree switch.

In the middle of October, the buzz of the radio jerked me from sleep. Fearing to startle Reginaldo, I crawled in search of the receptor in the darkness of the early morning, I caught it between my fingers, pulled it over, I sat on the edge of the bed, searched for the on-off button, but before finding it, I heard, clearly, Here, BBC Radio, transmitting from London, another release in Portuguese. Here follows new instructions for the people of Cataguases: the German attack, according to CIA agents, should take place at the end of December. Coming from the east, a squadron will mercilessly bomb the city, opening the way for the Cavalry and Infantry. Once again, we recommend: mobilize yourselves! My body, an unsteady spinning top, heart pounding, a shiver in my spine, legs wobbly, a rattle in my head, darkness, my eyes bulging, I ran to the curtain that separated the kitchen from my parents' room, I entered:

— Huh?! What is it?

— It's me, mom...

— What is it, Ismênia?

— It's me, dad...

— Come here, my son... What's happened?

— Mom... Dad... I... I... I heard... that thing... again...

— The war?, my dad, distressed, dressing his teeth with his dentures.

— It's... the war, I answered, burrowing in between them.

The next day, my father began a pilgrimage, in an effort to be heard by the proper authorities:

The mayor, Dr. Armando Prata, in Juiz de Fora, "Out for medical treatment", they explained, "Do you know when he'll return?", "I couldn't say";

The city councilor Levindo Novaes, well-known by sight, listened impatiently while greeting people along Commerce Street, "Mr...Sebastião? Sebastião! Mr. Sebastião, sincerely, I think all of this... how can I say it?, is strange... but you can rest assured, I will

propose, during the next session, that the topic is put on the agenda... You can relax... Well, Mr. Sebastião, I need to be going... If you need anything else, don't be shy, you can come to me...";

Father Heraldo, from the church of Saint Joseph the Worker, led my dad to the door of the sacristy, hand on his shoulder, he said, understandingly, "Mr. Sebastião, this is imagination... the boy's pure imagination...";

Zé Pinto, his long-time friend, "Give him a sound thrashing with a leather belt, put pepper on his lips so that he stops telling lies. And, oh, do you want some advice?, do it now because... because later it's too late... Listen to what I'm saying...";

The mayor, Dr. Armando Prata, in Belo Horizonte, "He went to resolve some problems there," they explained, "Do you know when he'll return?", "I couldn't say";

The principal of the Cataguases Public School, Guaraciaba dos Reis, sitting behind an enormous rosewood desk adorned by an empty bud vase and a small Greek bust, "Mr. Sebastião, Mr. Sebastião... Before anything else, let me clarify one thing: ever since they lost World War II in 1945, in 1945!, I repeat, the Germans don't even have Armed Forces anymore,... And, apart from that, imagine, Mr. Sebastião, this information would certainly be known at least by the President of the Republic, don't you agree? Furthermore, between us, if someone were going to attack Brazil, why start with Cataguases?, hmmm, Mr. Sebastião, explain to me why start with Cataguases? Look, your son is a good student, he behaves well... perhaps it would be better, Mr. Sebastião, if you were to take him to a doctor... a psychiatrist... perhaps it's something silly... a simple little treatment could take care of it... If you want, there is a good doctor, he sees patients at the INPS... the problem is getting an appointment... but if you get in line very early... His name is Dr. Gilson Machado";

The chief of police, Dr. Aníbal Resende, shook my father's hand: (friendly)

"Thank you, Mr. Sebastião, for having accepted our invitation. This only increases my conviction that this is all a big misunderstanding... And that is, after all, what we're going to clarify right now... (He lights a cigarette) You can sit, Mr. Sebastião, breathe easy. Well, not to go on too long, let's get right to the point: (ironic, his voice changed) What crazy story is this that you're spreading out there, Mr. Sebastião, that Cataguases is going to be

invaded by Germans? Who invented such nonsense, Mr. Sebastião? (sympathetically, his voice a little lower) Mr. Sebastião, let me explain one thing: you, your family, you are good people, you are well-known, orderly, you do your duty, everyone knows this... No, have you ever heard people talk about communists? (didactic) There are people in our country who want to implant terror, brother killing brother (his voice amplifying, the sweat running down his forehead, his hands gesticulating, theatrically), people who want to give Brazil to Russia, Mr. Sebastião, to Russia!, where Christian values have no worth, where men share their women with friends, where daughters sleep with fathers, where priests are hanged for fun, where there is no law, where anarchy reigns, confusion, perdition... (yelling) It is these communists, Mr. Sebastião, who spread information, like what you are going around propagating, for the purpose of provoking panic, disorder, distrust... (he slams the table) (He stands up, walks around the room) Mr. Sebastião, Mr. Sebastião... Let me ask you a question and I would like you to answer in all candor: Do you know any communists? Have you ever seen one? No? Do you know who is a communist? No? (He sits, wipes his face with a handkerchief, stuffs it back into his back pocket) (sarcastically) Neither do we, Mr. Sebastião... Neither do we, the police... Do you know why? Because communists do not have this written on their foreheads... How can I be certain that you, Mr. Sebastião, are not a communist if you are going around acting like one? Sincerely, I do not think you are a communist, and to prove this I am going to give you a vote of confidence. (authoritatively) But from this day forward, you are prohibited, prohibited, do you understand?, from opening your mouth to talk about this piece of stupidity. Another thing: we are going to confiscate all the radio and television sets you have in your home... (yelling) I have nothing to do with that, whether you are still paying for the television! I'm being your friend, Mr. Sebastião, I don't know if you have perceived this!? If I were someone else, you would already be rotting behind bars! (He lights another cigarette, takes a little notebook from a drawer) (his voice softer, confident) You have a son... Reginaldo... I had an uncle named Reginaldo... Good, well Reginaldo works at the manufacturing plant, right? And you have a daughter... Mirtes... Mirtes works in the textile works of the Industrial?, a beautiful job, right, Mr. Sebastião?, a beautiful job! Your kids are on the right path, thanks to god... (furtively) And there are people who swear that you are a communist,

just to see your children fired, just to see your family having difficulties... What a world this is, Mr. Sebastião, what a world! Well, Mr. Sebastião (he stands up and walks to the door) do we understand each other? (friendly) And don't forget to take the boy to doctor Gilson, like Principal Guaraciaba recommended...";

The doctor, Dr. Gilson Machado, "The boy, it seems, has a tendency towards... schizophrenia... We'll monitor things... keep an eye on him... see what happens..."

Had we ever once glimpsed happiness?

My mother yearned for it. Late in the afternoon, seated in the chair in the front room, the door ajar, no breeze to dust off the heat, her pale eyes stumbled over the needlework designs of the towel that covered the little table where up until recently the television had rested, our television, which we had not even paid off yet. Then, her thin hands, hurt by the hot cleaning water, raised to cover her sun-kissed face, trying to understand what was going on, what evil had befallen her house, her family, what power was it that threatened to bring to the earth what had taken a lifetime to build, what, my God, is happening, what? She couldn't make sense why the neighbors avoided her, why her girlfriends disappeared, why the boys in the street pointed at her, mocking... Did everyone know something that she couldn't see? She felt like she had tuberculosis, leprosy, she stood up, breathed, looked through the window for an explanation, the laundry hung on the line drying, clothes piled in the closet waiting to be ironed, the dinner needing to be made, the dust gathering on the yellow floor, thin, nauseated, hair unkempt, varicose veins bulging, "Tião... the boy... is the boy crazy, Tião? Is he crazy?"

My dad was worn out. He stroked the days, sullen inside the four walls of the little market, reading and rereading the old newspapers that would later be used to wrap up vegetables, greens, and fruits, entrenched in a decrepit silence, less and less drawn in by the things of the world, in the late afternoons pouring whiskey in the neighboring bar, eating appetizers, cooked gilo, deviled eggs, fried sausage, digesting nonsense, the ins and outs, the news of those who had left working at the factory, scraping his arm on the plastered wall of the house, evening complete, smelling of alcohol, exhaling vomit, dodging the dreams that haunt the pre-dawn hours.

Reginaldo fell for a Spiritist girl, even started talking about trousseaus, buying furniture, marriage... Mirtes had second thoughts, hooking up with an equal might not be such a disaster after all...

Time pushed on, I dropped out of school.

With a chisel, I marked out in the cement beneath my bed a forty-centimeter square. With a spade, I increased the hole. At first, blood-filled callouses burst, the work only advancing guided by my mummified hands; at night, my muscles pulsed, head pounding, stomach aching, kidneys hurting, teeth grating. I carried out the dirt in a zinc bucket, the handle tied to a cord, pulled it up the side of the humid walls of earth, emptying it into a wheelbarrow, one, two, three, four trips, until filling it, then I took it out behind the house, scratching the floor in the bedroom and in the kitchen, piling it into what was now a pile of waste, previously a small garden, and then I went back to work. When I had reached a depth of two meters, I wielded a little hoe and excavated laterally, day and night, furious, body foolish, machine-like, until I sculpted out a small room, a meter twenty high, a meter wide, and a meter deep. Then, the decoration: wood planks to support the roof, boards to line the floor, an extension cord, my grass-filled mattress, my feather pillow. A tin cover closed the opening of the hole.

On the little tear-off calendar, December folded in half.

Luiz Ruffato is a contemporary Brazilian novelist, essayist, and public intellectual. Born in Cataguases, Minas Gerais, to a working-class family of Italian immigrants, he has described himself as the son of an illiterate washerwoman and a semi-illiterate popcorn vendor. Ruffato's poignant writing communicates the experience of Brazil's underclasses while attacking social injustices. His award-winning novel *Eles eram muitos cavalos* (2001), which has been translated into English as *There Were Many Horses* [2013], has been lauded as one of the defining novels of contemporary Brazilian literature. In 2016, Ruffato was awarded the International Herman Hesse Prize for Literature in Translation. The short story "The Attack" was originally published in collection *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), edited by Nelson de Oliveira. Ruffato later

incorporated the story into his sweeping series *Infêrno Provisório* (2016).

Rex Nielson is an Associate Professor of Spanish and Portuguese at Brigham Young University. He has previously translated the work of Bernardo Carvalho, Raul Brandão, Luís Filipe Silva, Eça de Queirós, Sérgio Sant'Anna, and Machado de Assis.

Marcelo Freddi Lotufo. *Cada um a seu modo*. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2020. 148 p.

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva [...], mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

É mais do que citada a explicação de um escritor, ao entregar um texto que lhe fora encomendado: “está longo assim porque não tive tempo de fazê-lo curto”. Marcelo Lotufo não corre esse risco. É evidente, pelo resultado logrado, que o autor dedicou o imprescindível tempo longo para pensar, corrigir, refazer ou experimentar os cinco contos deste breve livro. Convenhamos que colocar a literatura acima da presunção autoral e a favor do tom despretensioso é uma escolha inesperada num ficcionista estreado.

Cada um a seu modo surpreende desde a primeira leitura, pela disposição funcional do conjunto, sem exclusão de observações sobre nosso contexto. Assim, os motivos das narrativas são atravessados por preocupações comuns a todos nós, e controlados por temas na maioria das vezes ao redor da família, o que também nos diz respeito. O ritmo produzido pelo jogo e pela variação dos narradores acentua o sentido dos contos, pela mudança da direção do olhar que se sucede.

Exemplifico: “O tempo dos beija-flores” e “Passacaglia literária” são narrados na primeira pessoa, o que permite que se correspondam apesar da diferença de tom, abrindo para nós o cenário das preocupações filosóficas e literárias do autor. De um lado, os beija-flores são utilizados como senha à especulação dos possíveis saberes sobre o valor e o sentido

da literatura, do tempo e dos sentimentos. Nada disso é simples. Como já afirmou Carlos Drummond de Andrade, em 1941, "lutar com palavras é a luta mais vã". Por outro lado, também se disse que o valor não pode ser objetivado ou conceituado, porque é "exterior ao mundo" (Prado Jr., 2004:11). Se isso nos pode levar à dúvida e à desistência da luta, por outro lado, "O tempo dos beija-flores" nos oferece poeticamente um consolo, levado pela observação de que o voo dos beija-flores talvez possa nos resgatar.

"Passacaglia literária" retoma o mesmo tema em outro tom, agora direto e pragmático, desde a pergunta insistente "o que é literatura?". A investigação se desenrola ciente de que nada "é menos estimulante do que respostas prontas. Nada é menos literário. [...] literatura é algo que habita os limites da sua própria definição, evadindo aqueles que tentam explicá-la". Mas o narrador, escritor e jornalista, bem ou mal tem que explicá-la a partir de uma incumbência de trabalho.

"Passacaglia", que eu saiba, é uma tradução do espanhol "pasacalle", originalmente significando uma composição de ritmo muito vivo, tocada nas ruas em festas populares. Nada mais apropriado à narrativa do que esta definição, que baixa a literatura de suas supostas especificidades para situações concretas. Agora entra também em cena o ter de ganhar a vida. Assim, um narrador meio indisposto busca apoio em seus trabalhos anteriores, afobadamente, com um "ritmo muito vivo", pois tem de "terminar a encomenda no curto prazo de que dispunha".

O que interessa imensamente no conto é justamente o desenvolvimento das etapas necessárias para se construir qualquer texto. Outra vez, de modo claro e desta vez não alusivo, como em "O tempo dos beija-flores", o narrador nos mostra sua situação concreta, ao lado de nosso lugar de leitores.

"Pássaro rebelde" e "Dia nublado" são escritos na terceira pessoa, que estabelece a distância necessária para a análise. Assim podemos afirmar que este último é um dos melhores contos do conjunto, encerrando o livro com chave de ouro. É centrado nas providências a tomar e nas consequências de uma morte em família, com seu farrancho de

interesses financeiros e desavenças pessoais meio encobertas. Somos agasalhados, junto com o personagem, numa aprendizagem do sofrimento.

Finalmente, o conto número dois retoma o tema de *A Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen. A peça escandalizou a Europa na época por se tratar de uma mulher, Nora Helmer, que abandona lar e filhos em nome da realização pessoal. Como todos sabemos, a consciência é um produto histórico, com desenvolvimento não simultâneo onde se propaga. Não por acaso, Lotufo escolheu retomar a peça de Ibsen, no momento retrógrado em que vivemos. O conto é narrado a partir da aliança da primeira e terceira pessoas, que falam de lugares diferentes, embora na mesma casa. Como resultado, temos uma espécie de texto espelhado, em que o sentido do desencontro de um casal em crise é esclarecido pela fala em primeira pessoa do filho pequeno, enquanto conversa com um adulto incógnito, funcionando como uma espécie de máscara, fora dos holofotes.

O que considero de interesse particular em todos os contos, que são diferentes, mas tem a atravessá-los um mesmo fio, concentra-se no *timbre* da voz do narrador, que nos convence de sua autenticidade. Às vezes essa voz se aproxima do ensaio, como foi dito, mas se mostra sempre despojada diante do leitor, puxando-o para dentro do texto que escreve.

Escolho, para encerrar, o fragmento número 12 de “O tempo dos beija flores”, com o seguinte comentário a *O Lobo da Estepe*, de Herman Hesse: “[...] pior do que nunca encontrar o que se procura, é descobrir que aquilo que procurávamos era exatamente o que escolhemos deixar para trás e ao qual já não podemos mais retornar”.

Deste modo, Lotufo nos entrega uma das chaves não só deste conto, mas do livro inteiro, que podemos resumir na impossibilidade de controlar satisfatoriamente a vida. É só um exemplo da vocação investigativa desses textos. A citação está no meio de um conjunto de vinte e três fragmentos. Como um número ímpar ao se dividir não dá conta exata, essa não-coincidência sublinha, pelo desencontro, o engano e a perda irrecuperável do que por distração deixamos para trás. Às vezes não por distração, porque o narrador está completamente concentrado na elaboração da escrita, com a promessa de alcançarmos o que resta invisível nas entrelinhas.

TRABALHOS CITADOS

Prado Jr., Bento. *Erro, ilusão, loucura*. São Paulo: Editora 34, 2004. p.213.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

Vilma Arêas

Escritora

Itamar Vieira Junior. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019. 264p.

Enquanto produto cultural que se abre para múltiplas formas de abordagem, o texto literário não convida apenas à pura fruição estética experimentada por um determinado público leitor, mas também dá margem para que esse mesmo conjunto de receptores seja capaz de problematizar e, conseqüentemente, questionar a realidade ali representada. Torna-se possível, assim, à experiência estética, fundamentada na relação dialética entre obra e leitor, apresentar todo o seu potencial como meio de acesso aos mais diversos mundos ficcionais. Nessa linha de reflexão, o hermeneuta alemão Hans-Georg Gadamer afirma que “o encontro com uma grande obra de arte é sempre [...] como um diálogo frutífero, um perguntar e responder ou um ser indagado e precisar responder – um verdadeiro diálogo junto ao qual algo veio à tona e ‘permanece’” (Gadamer, 2010, p. 101).

Diálogo altamente profícuo que o escritor baiano Itamar Vieira Junior¹ propõe com o seu premiado romance *Torto arado*². Publicado originalmente em Portugal, em 2018, pela editora LeYa, após vencer concurso literário lançado por tal casa editorial, o livro só viria a ser editado no Brasil no ano seguinte pela Todavia. Uma vez em terras brasileiras, conquistou dois dos principais prêmios literários nacionais, a saber, o Jabuti e o Oceanos, ambos em 2020. E o enorme sucesso obtido junto a leitores e críticos brasileiros em fins do ano passado não é gratuito, uma vez que *Torto arado* se evidencia como um texto fundamental para refletirmos sobre assuntos de extrema relevância para o nosso país, tais como racismo, preconceito, desigualdade social e

¹ Nascido em 1979, na cidade de Salvador, Bahia. Graduado em Geografia, com doutorado em estudos étnicos e africanos pela Universidade Federal da Bahia. Previamente à publicação de *Torto arado*, lançou dois livros de contos, *Dias* (2012) e *A oração do carrasco* (2017). Atualmente, além de se dedicar ao ofício de escritor, atua como servidor público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA).

² Como influências para a redação do romance, Vieira Junior cita autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus, Machado de Assis, Raduan Nassar e Lima Barreto. A propósito, cf. Oliveira (2021) e Souza (2020).

exploração do trabalho. Além disso, sua importância só cresce no momento em que se leva em conta a presença de certa onda conservadora que atinge o Brasil atualmente. Concretiza-se, portanto, o processo indicado acima por Gadamer, na medida em que, ao propormos questões ao discurso ficcional, este, por sua vez, nos convoca para que respondamos e nos posicionemos diante de demandas inerentes à representação simbólica da realidade por ele representada.

Ambientada no sertão baiano, a ação de *Torto arado* centra-se majoritariamente na história da família das irmãs Bibiana e Belonísia, com destaque para o relacionamento que ambas passam a construir após um acidente de infância com uma faca, o qual marca de maneira indelével as suas respectivas trajetórias de vida. Estruturalmente, o romance apresenta-se dividido em três partes, as quais, por seu turno, são narradas por três instâncias narrativas diferentes. A primeira, “Fio de corte”, relata os eventos sob o ponto de vista de Bibiana; a segunda, “Torto arado”, o faz recorrendo à experiência de Belonísia; e a terceira, “Rio de sangue”, exibe como narradora uma figura essencial para a tradição mística afro-brasileira, uma velha encantada.

Paralelamente aos acontecimentos inerentes à existência das personagens principais, o enredo não deixa de destacar as distintas histórias de vida que povoam a fazenda de Água Negra e da região da Chapada Diamantina, as quais, sob diferentes matizes, influenciam e, ao mesmo tempo, sofrem influência dos atos praticados pelas irmãs. Igualmente relevante é a representação de problemas sociais característicos de um Brasil no qual ainda imperam relações de trabalho semi escravagistas, como se pode perceber pela leitura do trecho a seguir:

Quando deram a liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade? Não podíamos construir casa de alvenaria, não podíamos botar a roça que queríamos. Levavam o que podiam de nosso trabalho. Trabalhávamos de domingo a domingo sem receber um centavo. O tempo que sobrava era para cuidar de nossas roças, porque senão não comíamos. Era homem na roça do senhor e mulher e filhos na roça de casa, nos quintais, para não morrerem de fome. (Vieira Junior, 2019, p. 220)

Nesse sentido, o fazer literário de Vieira Junior em *Torto arado* caracteriza-se como uma proposta de literatura em que a ênfase na “experiência subjetiva não ignora

a turbulência do contexto social e histórico” (Schøllhammer, 2011, p. 15-16). Diante disso, o romance retrata e problematiza em seu âmago diferentes temas, os quais, quando em contato com o horizonte de expectativas dos leitores, podem auxiliá-los em uma melhor compreensão e interpretação da obra em questão.

Elemento vital para a organização narrativa de *Torto arado*, a memória³ qualifica-se não somente como mecanismo de contextualização do passado das personagens, mas também como forma de os indivíduos refletirem sobre suas ações pretéritas e presentes, podendo, assim, posicionar-se frente ao mundo em que habitam. O processo memorial, no qual as representações de experiências pessoais e coletivas de outrora estão em inextricável relação, pode ser compreendido como “uma reconstrução continuamente atualizada do passado [...]”, conforme propõe Candau (2014, p. 9). Tal reconstrução não deve ser confundida com recriação, uma vez que a experiência recordativa apenas recria os efeitos de episódios do passado na consciência do sujeito que rememora. Além disso, o ato de lembrar opera uma profunda conexão entre passado e presente, haja vista a manifestação das imagens-lembranças (Bergson, 1999) no tempo presente estarem subordinadas aos desígnios atuais dos indivíduos e das sociedades.

As duas primeiras partes do romance, por exemplo, apresentam-se organizadas justamente por meio do discurso memorial, na medida em que narram distintos acontecimentos ocorridos nas trajetórias de vida de Bibiana e Belonísia, respectivamente. Deriva daí uma espécie de interrelação de imagens-lembranças, na medida em que determinados episódios são recordados por ambas, como é o caso do acidente com a faca de cabo de marfim da avó Donana, batizado de “evento” (p. 13). Bibiana, com pouco mais de sete anos, rememora o intenso e longo fascínio despertado pelo instrumento. Observe-se: “E no meio das roupas mal dobradas e arrumadas havia um tecido sujo envolto no objeto que nos chamou a atenção, como se fosse a joia preciosa que nossa avó guardava com todo seu segredo” (p. 15). Belonísia, na época contando seis anos, recorda com igual encanto a descoberta da faca. Veja-se: “Um brilho que se revelou de agouro, que se apossou de nossos olhos e nos fez

³ Às críticas que se possa fazer em relação ao grau de confiabilidade da faculdade mnemônica e sua real eficácia frente aos sujeitos que recordam, importa registrar, juntamente com Ricoeur (2007, p. 40), que, “se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar.”

esquecer o mundo e os perigos que todos diziam ter os objetos afiados, ‘cuidado com o fio de corte’, nos levando por fim ao evento que atingiria nossa inocência para sempre” (p. 124). Somada à fascinação está a tentativa das irmãs em decifrar o segredo inerente ao punhal.

Destacam-se, ainda, duas situações que revelam o papel creditado à memória na obra em questão. Primeiramente, Bibiana, ao refletir sobre a influência de Donana sobre sua vida e da irmã, reconhece a importância que as recordações tinham para a avó, conforme atesta o excerto a seguir: “[Donana] não gostaria de ter que se desfazer de suas lembranças por completo, porque a mantinham viva. Davam sentido ao que lhe sobrava dos dias [...]” (p. 27). Esse é o sentimento que as irmãs iriam eventualmente conhecer no momento em que optam por rememorar acontecimentos decisivos de suas vidas. Em segundo lugar, Belonísia, em certa altura de sua experiência recordativa, se dá conta do quão relevante o seu relato memorial poderia ser para as gerações futuras, situação que nos possibilita pensar em uma interdependência entre passado, presente e futuro. Observe-se: “Se soubesse que tudo que se passa em meus pensamentos, essa procissão de lembranças enquanto meu cabelo vai ser tornando branco, serviria de coisa valiosa para quem quer que fosse, teria me empenhado em escrever da melhor forma que pudesse” (p. 170). O uso do futuro do pretérito do indicativo é significativo aqui, tendo em vista que a narradora não empreendeu de fato tal ação, porém, considera-a como essencial no terreno das possibilidades. O simples fato de refletir sobre o assunto indica a transformação pela qual a personagem passa com o decorrer do tempo – torna-se uma contumaz leitora, adquirindo a capacidade de pensar de forma abstrata, por exemplo. Portanto, ao rememorem acontecimentos de suas vidas, as netas de Donana repensam e ressignificam os episódios de outrora, atualizando-os no presente.

O acidente com a faca permite a reflexão em torno de um tema de grande importância para a estrutura narrativa de *Torto arado*, a questão da identidade. Estado construído socialmente, a identidade manifesta-se enquanto categoria central para a constituição do relacionamento entre Bibiana e Belonísia. Após descobrirem o fascinante objeto, as irmãs são tomadas pelo desejo de sentir o gosto do metal. Como consequência de tal ato, acabam se ferindo com a passagem da lâmina pelas suas bocas. Bibiana fere-se de forma leve, ao passo que Belonísia perde boa parte de sua língua,

fato que a deixa privada do dom da fala. Instaura-se, assim, uma verdadeira simbiose entre elas, na medida em que, pouco depois do “evento”, “uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra” (p. 23). Desse modo, as responsabilidades ficam claramente definidas: caberia à que emprestaria a voz, “percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu”, ao passo que esta “teria que ter a capacidade de transmitir com gestos largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar” (p. 23-24). Superadas as dificuldades iniciais desse gesto fraternal de sobrevivência, o passar dos anos evidencia a consolidação de tal comportamento, conforme relata Bibiana. Veja-se: “[...] esse gesto se tornou uma extensão das nossas expressões, até quase nos tornarmos uma a outra, sem perder a nossa essência” (p. 24). Nesse sentido, as identidades de Bibiana e Belonísia podem ser lidas de acordo com a proposta teórica de Stuart Hall, uma vez que “as identidades não são nunca unificadas; [...] elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; [...] elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (2000, p. 108). E é precisamente no cruzamento entre discursos, práticas e posições traduzidos pelas ações mais simples do dia a dia na fazenda de Água Negra que as identidades de ambas vão sendo instituídas e desenvolvidas. Ouçamos mais uma vez Bibiana:

Foi assim que me tornei parte de Belonísia, da mesma forma que ela se tornou parte de mim. Foi assim que crescemos, aprendemos a roçar, observamos as rezas de nossos pais, cuidamos dos irmãos mais novos. Foi assim que vimos os anos passarem e nos sentimos quase siamesas ao dividir o mesmo órgão para produzir os sons que manifestavam o que precisávamos ser. (p. 24)

O compartilhamento do “mesmo órgão” permite que Belonísia possa comunicar-se, dado que não possui condições para tal. A língua de Bibiana assume, por um lado, importante função prática, na medida em que expressa “em sons [...] as palavras que Belonísia evitava dizer por vergonha dos ruídos estranhos que haviam substituído sua voz” (p. 87); por outro lado, ganha relevante função simbólica, pois permite à jovem sem voz a possibilidade de poder exprimir-se pela voz de outrem, mitigando as agruras impostas pelo inevitável silenciamento. Segundo Bibiana, “era a língua [...] que por inúmeras vezes a havia libertado da prisão que pode ser o silêncio” (p. 87). Tal situação torna visível a importância da linguagem na vida dos indivíduos,

como indica Chris Weedon: “It is in the process of using language – whether as thought or speech – that we take up positions as speaking and thinking subjects.”⁴ (2006, p. 126). Logo, as escolhas que fizeram em suas trajetórias de vida motivadas por esse laço indissociável atuam como significativos mecanismos de definição identitária.

A representação da identidade num texto ficcional do porte de *Torto arado* contempla diferentes formas de identificação, que transcendem a esfera da subjetividade. De acordo com Woodward (2000, p. 31), “a etnia e a ‘raça’, o gênero, a sexualidade, a idade, a incapacidade física, a justiça social e as preocupações ecológicas produzem novas formas de identificação”. Sendo em sua ampla maioria descendentes de escravizados africanos a quem não foi dado condições de ascender socialmente, os habitantes de Água Negra sofrem com a discriminação racial, a falta dos direitos mais básicos, como a posse da própria terra cultivada, a exploração de seu trabalho na roça, a ausência de ensino adequado, enfim, uma série de desigualdades que privam os indivíduos de melhorarem suas vidas. Apesar do sofrimento que lhes é imposto pelos donos do poder, nota-se que não esmorecem diante das dificuldades, seja estas quais forem. Por exemplo, ainda que severamente castigados pela estiagem, não deixam de compartilhar os alimentos, como fica claro nas seguintes palavras de Belonísia: “[...] aqui era assim desde o princípio, uma mão lavava a outra. [...] Então, o coração mandava dividir o que tínhamos, e por isso sobrevivíamos às piores dificuldades” (p. 151). A velha encantada, ao observar as ações da irmã de Bibiana e de sua gente, corrobora tal entendimento coletivo de solidariedade alicerçado nas agruras do cotidiano. Observe-se: “Sofrer, esse sentimento difícil de exprimir e rejeitado por todos, mas que a unia de forma irremediável a todo seu povo. O sofrimento era o sangue oculto a correr pelas veias de Água Negra” (p. 247). É interessante ressaltar, ainda, que a presença de uma encantada como narradora-personagem da terceira parte do romance avaliza a relevância do elemento religioso para a constituição da narrativa, uma vez que tal instância representa a religião como importante forma de manter a memória coletiva (Halbwachs, 1990) viva e atuante, como se pode visualizar, por exemplo, através da existência de manifestações espirituais e religiosas – as noites de jarê – comandadas pelo pai das irmãs, Zeca Chapéu Grande.

⁴ “É no processo de uso da linguagem – como pensamento ou discurso – que nós adotamos posições como sujeitos da fala e do pensamento.” [tradução nossa]

Embora estejam à mercê do intenso preconceito imposto pela dominação do homem branco, os residentes de Água Negra e região mostram-se corajosos e capazes de falar por si mesmos, manifestando uma invejável capacidade de ajustamento às mais diversas situações. Veja-se um trecho: “Foi a nossa valência poder se adaptar, poder construir essa *irmandade*, mesmo sendo alvos da vigilância dos que queriam nos enfraquecer” (p. 178-179, grifo nosso). Inerente a esse processo está a narrativa propagada pela classe dominante que visa a diminuir e, até mesmo, a anular a presença do negro. Para isso, erige um discurso alicerçado em uma imagem totalmente negativa do afrodescendente, como se este fosse uma ameaça danosa às relações sociais e ao bem-estar da comunidade branca, incutindo, assim, um sentimento de aversão e ódio *a priori*. Como lembra Schwarcz (2019, p. 40), “faz parte dos discursos conservadores ignorar e desautorizar demandas das minorias que lutam por mais direitos; direitos inalienáveis à sua condição de cidadãos.” Conforme o relato de Belonísia, tratava-se de uma espécie de “medo de que não gostassem de você, do que fazia, que não gostassem do seu cheiro, do seu cabelo, de sua cor. Que não gostassem de seus filhos, das cantigas, da nossa irmandade” (p. 178). Em suma, aos donos do poder deve ser creditada não apenas a exploração do trabalho e o sofrimento dele decorrente, mas acima de tudo uma exacerbada discriminação no campo simbólico – a violência simbólica teorizada por Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1975) –, uma vez que almejar o cancelamento de um grupo étnico em sua totalidade qualifica-se como uma das mais atrozes vilanias existentes⁵.

Buscando reverter esse processo altamente discriminatório, o primo e futuro marido de Bibiana, Severo, decide lutar pelos direitos de seu povo, em um incessante trabalho de despertar a consciência de sua gente para os problemas que os afligem. Bibiana, após o assassinato do esposo, toma para si tal ação, proferindo um apaixonado

⁵ Registre-se, ainda, a naturalização da dominação do branco sobre o negro, circunstância na qual a própria identidade precisa ser ocultada para que se possa garantir a sobrevivência. Observe-se um trecho: “Miúda e o povo daqui não diziam que eram pretos. Pretos não eram bem-vistos, tinham que deixar a terra. Então dizia que era índia. Os outros diziam que eram índios. Índio não deixava a terra. Índio era tolerado, ninguém gostava, mas as leis protegiam, era o que pensavam” (p. 223). Percebe-se, aqui, a preocupação constante com a posse da terra, em ser dono do próprio espaço. Corolário disso é a representação no romance do apreço e do amor pela terra evidenciado pelos moradores de Água Negra. A presença da epígrafe de *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, igualmente sugere o forte vínculo do ser humano com a terra. Sobre a relação visceral do homem com a terra, sugerimos a leitura de Dardel (2011).

discurso no qual intenta conscientizar os moradores de Água Negra (cf. p. 217-222). E é precisamente Bibiana quem sintetiza todo o orgulho que significa pertencer à identidade negra. Leia-se: “Disse que era quilombola. Escutou que ninguém nunca havia falado sobre quilombo naquela região. ‘Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas’” (p. 256). Tais empreendimentos revelam toda a força que a etnia negra possui para lutar pelo que é seu de fato, minando, desse modo, o discurso racista que, infelizmente, ainda se faz presente na sociedade brasileira.

Torto arado apresenta-se, assim, como uma obra profundamente necessária para pensarmos o Brasil de hoje sob o ponto de vista da ficção, devido a capacidade *sui generis* que o texto literário possui de representar a realidade da qual somos parte. Embora questões como racismo, discriminação, preconceito e desigualdade social estejam sempre na ordem do dia, sendo constantemente debatidos, ocorre um processo, por vezes inconsciente por parte da sociedade, de minimização e, até mesmo, de apagamento de tais problemas cada vez mais espinhosos. Nesse sentido, Itamar Vieira Junior, com o seu *Torto arado*, demonstra com grande domínio de expressão a linha de força intrínseca à literatura que objetiva dar voz aos esquecidos e silenciados pela história. A obra de arte literária, segundo tal perspectiva, “segue itinerários que margeiam e ultrapassam as barreiras das interdições, que levam a dizer aquilo que não se podia dizer, a uma invenção que é sempre uma reinvenção de palavras e histórias recalçadas na memória coletiva e individual” (Calvino, 2006, p. 208).

Por conseguinte, a leitura de um romance da envergadura de *Torto arado*, pautado sob a égide da resistência a quaisquer discursos totalizantes e discriminatórios, convida o leitor a continuar acreditando na humanidade, a nutrir sentimentos de empatia e amor pelo próximo e, é claro, a ter esperança “na luta que pode ser a vida todos os dias” (p. 242).

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Tradução de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 196-215.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. Filosofia e literatura. In: _____. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 91-110.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

OLIVEIRA, Joana. “Tudo em ‘Torto arado’ é presente no mundo rural do Brasil. Há pessoas em condições análogas à escravidão”. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-02/tudo-em-torto-arado-ainda-e-presente-no-mundo-rural-brasileiro-ha-pessoas-em-condicoes-analogas-a-escravidao.html>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUZA, Gisele. Escritor baiano Itamar Vieira é um dos convidados da Flip 2020: 'Minha escrita é um trânsito'. Disponível em:

<<https://atarde.uol.com.br/cultura/literatura/noticias/2148310-escritor-baiano-itamar-vieira-e-um-dos-convidados-da-flip-2020-minha-escrita-e-um-transito>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary (Org.). *A concise companion to feminist theory*. Londres: Blackwell Publishing, 2003. p. 111-132.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

Bruno Brizotto

Doutor em Letras

Antonio Luciano de Andrade Tosta. *Confluence Narratives: Ethnicity, History, and Nation-Making in the Americas*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2016. 301p.

Confluence Narratives is a groundbreaking study of the legacies of colonization and its entanglements with different waves of immigration in twentieth and twenty-first century novels of the Americas. Antonio Luciano de Andrade Tosta addresses the complexity of “otherness” in identity formation, emphasizing how multiple ethnic experiences were suppressed in the construction of national imaginaries in the region. The author perceives fiction as a reparatory tool to address the role of ethnic groups and their narratives in weaving a myriad of national identity fabrics. The political commitment of the book is to provide alternative accounts of historical events built upon historiographical metafictional novels.

The term “confluence” points to the palimpsestic cross-cultural encounters depicted by the novels and the role they play in the configuration of national spaces. Tosta argues that confluence narratives are able to articulate individual immigrant narratives, challenging the homogenous historical discourse about immigration and the formation of national identity in the Americas. This recognition of diasporic experiences allows the fracture of the core/periphery dichotomy, incorporating the political participation of immigrants in the building of American nations.

The interweaving of history and fiction provides the interdisciplinary analytical framework to examine the pluriverse experience of being an immigrant in the Americas. The novels analyzed in chapter one, “The Native American, Hybridity, and *Mestiçagem* in Luiz Antonio de Assis Brasil’s *Breviário das Terras do Brasil* and Laura Esquivel’s *Malinche*” portray indigenous struggles in relation to the violent encounter with colonizers in Brazil and Mexico. In chapter two “Escaping the Nation? —African American History

as (Trans)National history in Luís Fulano de Tal's *A Noite dos Cristais* and Ismael Reeds's *Flight to Canada*" the analysis encompasses the transnational scourge of slavery and its legacies in the Americas. Chapter three, "Jewish Puzzles –Identity Search, Memory and History in Moacyr Scliar's *A Estranha Nação de Rafael Mendes* and Ricardo Feierstein's *Mestizo*," focuses on the importance of the often-neglected Jewish American history for building American national identities. Lastly, chapter four, "Memory, Difference, and the Struggle for Belonging in Jorge J. Okubaro's *O Súdito: (Banzai, Massateru!)* and Joy Kogawa's *Obasan*," covers the intersection between the Second World War and Japanese immigration to Brazil and Canada. Along these lines, *Confluence Narratives* emulates the relation between fiction in history in its own structure, providing a historical overview of the national and transnational historical context of the fictional works analyzed.

Tosta perceives writers' political engagement with their productions—locally and transnationally—through two axes. "Politics of recognition" encompasses novels in which writers counteract historical omissions and exclusions of their own ethnic groups from the formation of the national fabric, while "politics of solidarity" comprises a response from writers outside the ethnic groups they write about. Thus, fiction serves as a reclaiming platform, recognizing and materializing the historical ambiguities and hybridity inherent in the national formation of the Americas.

The politics of recognition orients the analysis in most chapters. In chapter two, writers use personal family memories, in conjunction to historical facts, to build upon the collective identity of African diasporas in Brazil and Canada. The forced migration of Africans to the aforementioned countries repositions Africans as protagonists of their narratives, materializing their struggle for inclusion and recognition as citizens. Chapter three focuses on the role of the Jewish diaspora in the making of Brazilian and Argentine national identity, and its multiterritorial feature. While the protagonists contest the exclusion of Jewish immigrants from the historical formation of Brazil and Argentina, they simultaneously reclaim their participation in their diaspora, also asserting their belonging in the Jewish nation. Finally, both novels in chapter four converge personal family experiences to the transnational and world history of Japanese immigration to Brazil and Canada. The narratives highlight how Japanese immigrants reclaimed the acknowledgment

and inclusiveness of their participation in the weaving of Brazilian and Canadian national fabrics.

The politics of solidarity, on the other hand, guides the reading in chapter one. Through a critique of the normativity of colonial tropes in the literary imaginary of the Americas, the two novels reimagine the encounter between indigenous communities in Brazil and Mexico, portraying the disobedience of their protagonists and how they challenge colonial authority. According to Tosta, writers committed to politics of solidarity “can become allies to the Amerindian cause, seek to understand Amerindian experiences and struggles, and use their relative positions of privilege to pursue racial justice” (40).

By pairing a Brazilian novel with a Mexican, Argentinian or Canadian fictional text in each chapter, the volume aims to confirm the centrality of Brazilian history and its literary production to the inter-American field. In a larger sense, however, *Confluence Narratives* articulates the inextricable connection between fiction and history in the imaginary around nation formation in the Americas. Tosta’s work makes a vital contribution to comparative literary, ethnic and cultural studies, affirming the role of fiction as a symbolic historical revisionist act against the silence and omission of diverse ways of existence and resistance in the construction of national identities in the Americas.

Andressa Macena Maia

Brown University

Arnaldo Antunes. *Algo Antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 156 p.

Neste ano ainda pandêmico, Arnaldo Antunes, em *Algo Antigo*, oferece ao leitor uma experiência poética única, necessária e intensa. Em tempos em que é crucial parar, difícil respirar, talvez improvável compreender a amplitude das perdas, a poesia vem potencializar a vida em suas distintas dimensões. São muitos “algos” e outros tantos “antigos”, acompanhando um tempo migrante que desliza pelas dimensões histórica, mítica, psicológica da poesia e da existência, sentindo o poeta “[...] saudades do que viveram/ aqueles com quem convivi/ não do que vi, do que viram/ não do que ouvi, do que ouviram/ do que sonharam, sentiram/ as pessoas que perdi”¹ (p. 27).

A leitura dos poemas sugere o tempo como *Leitmotiv* da obra, traduzido não apenas como tema, mas também desdobrado na edificação da temporalidade estética. Ele dialoga com a poética concretista que substituiu a lógica linear do verso por outras possibilidades de grafia e de leitura, compondo poemas que podem ser lidos a partir de diferentes perspectivas espaciais, transformando a palavra em imagem e a imagem em palavra. Entre tantos traços da singularidade da obra está a opção pela grafia em letras minúsculas dos títulos dos poemas, substantivando genericamente as produções como uma espécie de dessacralização da poesia.

Estruturalmente, ao longo dos noventa e sete poemas do livro, Antunes constrói uma poesia alinhada ao projeto estético que vem desenvolvendo ao longo de sua carreira. Explora as potencialidades dos signos linguísticos em termos gráficos, sonoros, imagéticos, tipográficos, proporcionando corpo e movimento às cenas verbais, incluindo a fotografia e o espaço da página, todos como elementos de composição

¹ Todas as citações referentes aos poemas foram retiradas de ANTUNES, Arnaldo. *Algo antigo*. Companhia das Letras. Edição do Kindle.

poética. Esses recursos dão vida a uma poesia gerada para ver, olhar, ler, escutar, falar e que reivindica uma ação, convida o leitor a interagir esteticamente com os poemas e habitar a musicalidade dos universos singulares que o poeta concebe.

Octavio Paz (1991) confere ao poeta o poder de dizer o que diz o tempo, mesmo quando o contradiz, desdobrando a imagem do mundo na ideia do tempo desdobrado na poesia. Assim, falar em tradição poética e sua relação com o tempo é presentificar as temporalidades poéticas arroladas nele. A poesia, como outras produções artístico-culturais, encerra em si todo o antes, o durante e o agora na rede de interfaces que constituem e constituíram os processos de criação. Sob esse ângulo, Antunes engaja sua criação à tradição poética inscrita em poemas como *focar*, *liquidação*, *saga*, *mãe água*, *NO* (este último dedicado a Augusto de Campos).

Nos passos e espaços do poeta estão tatuados outros tantos poetas como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, precursores da Poesia Concreta. Da mesma forma está Martin Codax quando recupera, por exemplo, expressões como “trovador”, “mar de vigo”, no poema *a l(anti)go*, aludindo à lírica medieval galego-portuguesa, ou ainda a (anti)poesia de Alberto Caieiro em *caierismo*.

O tempo como temática transmuda-se em pluralidades semânticas que levam o leitor a distintos patamares de reflexão sobre o seu significado. Não um tempo pregresso ou ulterior, mas um tempo interior, que está além das marcações de uma “clepsidra”, ou qualquer outra invenção mais moderna para contá-lo. É um tempo onipresente, onisciente e onipotente. Instaurado, Chronos na poesia, mesmo quando na periferia do tema, o deus insiste em se impor “um deus efêmero/ um deus com sexo/ um deus com gênero/ e que envelhece/ um deus com fim/ um deus assim/ merece prece” (p. 113).

O tempo acompanha o eu-poético por outras temáticas, encaminhando-se pelo âmago do sexo em *dentro dela*, do amor em *se não for amor*, do cotidiano, da loucura, dos (des)limites da existência humana em *saga*. O olhar do poeta não é de fora para dentro, ou de dentro para fora; é de dentro para dentro, mais fundo ainda, mergulhado na insana (des)esperança do ofício de seguir e saber-se impotente “aqui jaz/ o presente/ eterno porque eterna/ mente/ fugaz” (p. 15). O poeta torna-se passageiro, condutor, veículo das metamorfoses do tempo. Em ritmo acelerado, no mais humano e

contraditório discurso, rejeita e aceita a percepção movente de si nas dimensões do tempo e desencadeia uma complexa e paradoxal experiência poética.

Cabe ressaltar que desde o título da obra instala-se o tom e a atmosfera que vão inquietar os poemas. A pluralidade de sentidos se estabelece a começar pela própria imprecisão do termo “algo” que pode denotar o sentido de uma coisa qualquer, ou de uma indeterminação, uma vaguidade, ou de uma dose pequena, ínfima, um pouco de um elemento, objeto, sentimento. A ambiguidade se amplia na adjetivação de “algo” pela palavra “antigo” que pode indicar um sentido de antiguidade, por isso de grande valor, ou, pelo contrário, de mínimo ou nenhum valor, porque obsoleto, ultrapassado. Ainda é possível evocar um passado longínquo, distanciado, isolado, remoto, “[...] algo em ocaso/ parnasos/ utensílio em desuso/ relíquia ou ruína/” (p. 9).

Chama a atenção a intrínseca relação semântica entre o primeiro e o último poema da obra com seu título, sugerindo uma ideia de circularidade, como o *moto continuum* da vida a se fazer e desfazer infinitamente. O poema de abertura é *al(anti)go*, o qual elenca uma série de elementos, sentimentos, sensações que ecoam em diferentes épocas, criando uma espécie de percurso de rememoração que termina na evocação de um drama ambiental à espreita da humanidade: “carteiro, cheiro/ de naftalina/ ranço/ cansaço/ pó/ talco/ [...] algo antigo/ evocado/ ao olvido/ alfabeto de Gutenberg/ derretido iceberg” (p. 9). A cisão nas palavras “antigo” e “algo” incide ainda mais na pluralidade de sentidos emergentes dessa desconstrução, impulsionando o leitor a pensar nas possibilidades contraditórias implícitas na relação tempo/vida/morte.

O último poema é *revidavolta* que inicia com “algo antigo/ ido/ sido/ outrora/ acontecido/ já/ quase/ esquecido/ agora/ fora/ de moda/ ou de modo/ subjuntivo/ traço/ do que/ houve/ no passado/ ultra/ passado” [...], finalizando com “algo/ que já era/ (embora/vivo) / para ser/ (agora)/ um livro.” (p. 155). Nele, cada verso se torna eco a repetir peremptoriamente sua consciência do tempo, e os sentimentos antitéticos em relação à sua inevitável passagem são sublimados na e pela criação poética.

O tratamento estético que o poeta dá aos seus poemas instaura uma contundente força metafórica, calcada na ambiguidade trabalhada sob diferentes roupagens. Surge ora pela ocultação dos nexos, pelo encadeamento inusitado dos signos, ora pelos jogos

simbólicos de tonalidades que amplificam as possibilidades de produção de sentido. O poema *devagar* exemplifica bem essa questão. Nele o eu-poético vagarosamente é consumido pelo sombreamento a que o poema pouco a pouco vai sendo submetido. A perda lenta da nitidez das palavras cria uma atmosfera de aflição, uma espécie de devastação, de anulamento, de apagamento que avança à medida que as ações vão se sobrepondo. Uma alegoria do fim de si mesmo, do ocaso do mundo, da extinção da vida: “devagar/ divago/ de lembrar/ alumbro/ de vazar/ deságua/ de falar/ afundo/ de caber/acabo/ de inundar/ o mundo” (p. 97).

A crítica social é outro aspecto muito relevante a considerar. Poeta de seu tempo, Antunes faz um recorte altamente preciso de problemas capitais – não no sentido apenas de fundamental, mas também como deflagrador de um capitalismo, no mínimo, desumano do século XXI. Evidencia, por exemplo, no tema da violência urbana, a luta pela sobrevivência na qual “por qualquer preço/ até de graça/ se mata/ por medo, pavor/ por costume/ por não conseguir/ se conter” [...] (p. 90).

Esse inconformismo com a aniquilação do indivíduo, da vida, da dignidade encontra vazão no poema visual *a fome* que denuncia a problemática cruel da batalha para suprir uma das necessidades mais básicas do ser humano. A escritura do poema calcada em torno do verso “a fome me comeu” (p. 60) é realizada pelo processo de sobreposição das letras, das sílabas, das palavras num jogo de perspectiva, contrastando as cores cinza e preto. O poema é escrito em caixa alta, negrito, sugerindo um brado angustiado. A sobreposição criada denota a ilusão de movimento e a sensação de que as letras ao mesmo tempo que buscam um espaço devoram umas às outras. Os elementos composicionais tornam o poema lacônico, pesado, uma síntese que deflagra um sério problema social, que desemboca na perda da sanidade e da alma humanas. Esse poema, de uma certa forma, remete ao emblemático poema de Manuel Bandeira, *O Bicho*, pelo modo conciso e cirúrgico que expressa a degradação do ser humano.

O discurso poético de Antunes tem algo de teatral, performático, algo de constatação e contestação, algo de angústia e indignação no modo como o justapõe ou quebra as palavras, na (des)pontuação dos versos, na forma como organiza a cadência, o ritmo, gerando uma musicalidade inusitada, na verbalização da imagem, nos enjambements imprevistos, nos desenhos, riscos e traços. Esses e outros recursos

combinados com a palavra sobre a tela ou as páginas impressas engendram uma obra que coloca em interface as três modalidades de poesia concebidas por Ezra Pound: melopeia, fanopeia e logopeia. Contudo, indo um pouco além, é possível considerar que não são apenas os recursos que dialogam com Pound. Na sua poesia, Arnaldo Antunes atualiza o sentimento anticapitalista de Pound, das primeiras décadas do século XX. Em uma de suas célebres declarações, Pound ergueu-se contra “uma sociedade capitalista que, no último estado de sua podridão, sempre considerou como merda a percepção inteligente ou as capacidades literárias.” (*apud* Grünewald, 2002:15). Parece que em pleno século XXI, bipolarizado politicamente e pandêmico, isso faz todo o sentido e a poesia cumpre - entre tantos - um dos seus papéis na sociedade.

Arnaldo Antunes nasceu em São Paulo, em 1960. É compositor, poeta, artista visual, performer, cantor. Em 1983 publica seu primeiro livro de poesia e desde então entre composições de músicas, livros de poesia, instalações e interferências poéticas performáticas é um artista, cantor e poeta de grande sucesso. Entre 1982 a 1992 integrou a banda Titãs e mais adiante, em 2002, o grupo Tribalistas. Em 1993, recebeu o prêmio Jabuti de Poesia com o livro de poesia *AS COISAS*. Suas produções artísticas na música, na poesia, em vídeos, em performances lhe valeram várias premiações nacionais e internacionais, entre elas a indicação ao Grammy Latino em 2003 e a indicação com o livro *n.d.a.* ao Prêmio Jabuti de Poesia de 2011.

Suzana Pagot

Doutora em Letras/Literatura Brasileira

José Pereira Rego. *História e descrição da febre amarela epidêmica que grassou no Rio de Janeiro em 1850*. Posfácio de Sidney Chalhoub. São Paulo: Chão Editora, 2020. 352 p.

Seria muito difícil, senão impossível, escrever sobre o livro *História e Descrição da Febre Amarela Epidêmica que Grassou no Rio de Janeiro em 1850* – ou apenas *História e Descrição* – de José Pereira Rego e com posfácio do Sidney Chalhoub, sem notar o quão semelhante e repetitiva a história se mostra. O livro é publicado em 2020 pela Chão Editora sob coordenação do professor universitário Sidney Chalhoub, autor de livros como *Cidade Febri!*¹ e *Trabalho, lar e botequim*², justamente por conta da pandemia de COVID-19 e as semelhanças com o enfrentamento, as dificuldades e a propagação tanto da febre amarela em 1850, quanto do coronavírus no início dos anos 2020.

Chalhoub destaca, durante o evento de lançamento da obra,³ a mesma sensação de impotência e insegurança ao confrontar as duas doenças que acabaram por se alastrar rapidamente, sem que houvesse um tratamento até então conhecido ou protocolo bem-estabelecido. Apesar do reavivamento repleto de notas de rodapé do texto de Rego, originalmente publicado em 1851, o foco aqui será majoritariamente o posfácio de Chalhoub, muito por conta de suas infusões sobre a relação entre racialização, história, descaso e ineficiência durante este período epidêmico na Corte.

Sempre com pesquisas muito atreladas aos estudos de literatura, Sidney Chalhoub traz em seu posfácio uma alusão ao livro *O Cortiço*, escrito por Aluísio Azevedo e publicado em 1890, para exemplificar essa junção de elementos quentes, úmidos, fervilhantes e propícios a doenças que era a cidade do Rio de Janeiro. O professor utiliza o termo “calor escorchante” para retomar o ambiente em ebulição da capital da Corte nos anos 1850, e, por

¹ Cf. Chalhoub, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

² Cf. Chalhoub, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W-6Ano26SOc&ab_channel=NexoJornal

conta disto, não se afasta muito das palavras usadas por Antonio Candido no reconhecido ensaio “De cortiço a cortiço”⁴, onde também temos essa ideia de o ambiente influir e infligir danos diretamente àqueles que estariam submetidos ao meio. Curiosamente, trazendo para os dias atuais, houve nos primeiros meses da pandemia de COVID-19 diversas teorias de que o clima tropical poderia ser um aliado no combate ao coronavírus, uma vez que a doença seria menos transmissível ou resistente no calor escaldante brasileiro.⁵ Ao longo de quase dois anos de combate à pandemia, o sol brasileiro não se provou um instrumento eficaz, pelo contrário; aqueles sob o território brasileiro experimentaram pouca sorte contra o vírus. Ainda, é interessante notar como o clima especificamente tropical é alvo de discussões tanto no século XIX quanto no XXI, as quais, mesmo que por ideias bastante distintas, acabam revelando que o ambiente era, sim, propício a disseminações sem precedentes até então. Não foram o calor, o sol ou a umidade que ditaram o feroz avanço das doenças, mas as ideias retrógradas, a má-gestão e o descaso funcionaram como velozes propulsores das epidemias.

A análise de Sidney Chalhoub não apenas apresenta o cotidiano no qual José Pereira Rego estava inserido durante a escrita de *História e Descrição*, como também contextualiza muitas das concepções – quase sempre errôneas – em comparação com os dias atuais. Costumeiramente muito delicado, cuidadoso e afirmativo com a história da escravatura no Brasil, Chalhoub destaca como a febre amarela parecia afetar de forma muito distinta as etnias que conviviam no país: imigrantes europeus pereciam às centenas, enquanto africanos e seus descendentes apresentavam mais resistência à doença. Essa diferença, mesmo que a palavra em si não seja citada por Pereira Rego, causa uma espécie de “racialização” quanto à febre amarela, uma vez que as teorias tratavam a aclimação ao clima quente e úmido como um dos fatores definidores nas chances de cura da febre. Os africanos por já estarem acostumados acabavam por reagir melhor à doença do que os recém-desembarcados marinheiros, turistas ou imigrantes europeus.

Torna-se não muito distante a separação entre este ponto e as teorias eugenistas, que viriam a popularizar-se entre as camadas cariocas mais abastadas à época. A ira contra os negros, por não sucumbirem facilmente à febre amarela, pode assemelhar-se com os

⁴ Candido, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 30 p.111-129, 1991.

⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/02/27/saiba-se-o-clima-no-brasil-pode-ajudar-a-combater-o-novo-coronavirus.ghtml>

eventos que levaram ao protesto denominado “Stop Asian Hate”.⁶ Essas manifestações criticam o ato de civis e personalidades designarem o coronavírus, pelo fato de os primeiros casos de COVID-19 terem sido identificados na China, como um “vírus asiático”. Em outras palavras, o vírus possuía nome, sobrenome e nacionalidade. O crescente preconceito étnico contra asiáticos acaba por intensificar-se muito através de discursos inflamados de xenofobia e desinformação. Se no século XIX os negros sofreram represálias pela sua aparente imunidade contra a febre, em 2019 os asiáticos são erroneamente associados à transmissão de uma pandemia global.

Parece extremamente irônico pensar que um dos maiores empecilhos às medidas de embranquecimento da população brasileira tenha sido uma doença que, em uma estatística inicial, ao mesmo tempo em que poupava a vida dos afro-brasileiros, também dilacerava a saúde do europeu branco recém-chegado. O medo de sucumbir à doença acabava afastando muitos dos tão desejados imigrantes brancos, principalmente durante os meses de verão em que a doença se alastrava com maior facilidade na capital Rio de Janeiro. Essa apreensão nos é mostrada por Chalhoub através de recortes de jornais da época da epidemia que, por sua vez, acabam por remeter novamente à semelhança muito cintilante com o sensacionalismo mostrado também na pandemia de COVID-19. As figuras escolhidas ilustram desde sentimentos mórbidos com esqueletos e figuras que evocam a morte mitológica, até a “descoberta” do mosquito e seus dejetos causadores da febre. Assim como em todo seu texto, Chalhoub é novamente muito feliz na escolha dos recortes e no seu intuito de apresentar ao leitor quais sentimentos e perspectivas perpassavam na população e na mídia à época.

Ainda é considerável notar a figura de José Pereira Rego e a sua atuação na saúde pública brasileira. Apesar de, em especial, o Rio de Janeiro vir a ter outros nomes de importância nos avanços de higiene e saúde – como Pereira Passos, Barata Ribeiro ou até mesmo Oswaldo Cruz –, seria mais cabível uma aproximação de Pereira Rego com o médico John Snow. O britânico, também nos anos 1850, foi o principal responsável pela erradicação da epidemia de cólera na cidade de Londres a partir de uma meticulosa investigação, assim como Pereira Rego. Enquanto os três brasileiros supracitados prezaram, na maior parte dos casos, ações autoritárias e truculentas, Snow e Rego realizaram trabalhos

⁶ Em português algo como: “pare com o ódio contra asiáticos”.

de detetive para tentar solucionar tanto a febre (verde e) amarela quanto a cólera londrina. Não levando em conta como a higiene e as doenças se relacionavam diretamente com a péssima distribuição de renda e de recursos entre os cariocas, Pereira Passos e Barata Ribeiro parecem ter privilegiado exclusivamente os desejos das classes mais altas ao afastar a população carente para as margens da cidade sem meditar quanto às possíveis consequências deste tipo de política pública. Já John Snow por conta de, a certa altura, ter notado que o contágio partia das casas mais próximas ao Rio Thames e, então, espalhava-se pela capital britânica, sugeriu como método o que hoje nos parece simples: ferver a água. Chalhoub, ainda na entrevista de lançamento do livro, expõe que Snow provavelmente não possuía conhecimentos sobre a bactéria causadora da cólera, mas foi capaz de avançar consideravelmente no combate à doença por conta deste estudo a partir do mapa da cidade de Londres. De forma semelhante trabalha Pereira Rego, uma vez que o médico brasileiro ignora muitas das teorias em voga à época, como os miasmas, a homeopatia e o “racismo científico”, que viria a dar forma à eugenia, para dar preferência ao estudo amplo e pautado em métodos menos dúbios do que os tratamentos habituais dos anos 1850.

Ao invés de restringir os estudos de patologias a teorias obscurantistas, Pereira Rego é um dos primeiros a considerar a saúde pública como um conjunto complexo de fatores que abrange, inclusive, questões sociais. Ao entender a cidade quase como um organismo vivo, Pereira Rego exerce, aos olhos de Chalhoub, uma espécie de transição às novas formas de exercer a prática médica e o combate a doenças em que o tratamento ao paciente não bastava para evitar contágios futuros. A classe social, as condições de moradia, o clima e o grau de instrução eram fatores que influenciavam diretamente na transmissão da febre entre os cariocas. Um dos exemplos é que, com o passar do tempo, uma das melhores formas de evitar o contágio acabou sendo acessível apenas para as classes mais abastadas: o verão no município de Parati, longe da cidade febril, dos cortiços e da epidemia.

Uma das afirmações mais enfáticas que podemos fazer é que as semelhanças com a pandemia de COVID-19 se impõem em larga escala. Enquanto as classes mais pobres continuam expostas em ambientes que favorecem o contágio sem uma Parati para chamar de sua, o pêndulo movido por Pereira Rego em prol da ciência aparenta estar retornando à época dos chamados miasmas. Antes da descoberta da microbiologia, acreditava-se que muitas das doenças infecciosas se originavam a partir de elementos pútridos de corpos em

decomposição. Em tempos de defesa à hidroxicloroquina, fica clara a semelhança entre os ultrapassados miasmas e o tratamento precoce⁷ à COVID, uma vez que ambos os métodos acabam por contribuir mais para a doença em questão do que para a sua eventual cura. Assim, o enfoque de Chalhoub reaviva questões importantes por conta das inovações de Pereira Rego, pelo seu pouco reconhecimento enquanto personagem histórico brasileiro e, principalmente, pelo momento epidêmico e ideológico em que o país se se insere atualmente.

Uma relação interessante seria com as ideias do historiador francês Jacques Le Goff que, em alguns de seus textos,⁸ discute a importância da preservação da memória para comunidades, povos ou países ao apresentar a teoria que diferencia “monumentos” e “documentos”. Sendo “monumentos” caracterizados como acontecimentos históricos e “documentos” como materiais produzidos a partir ou sobre esses “monumentos”, podemos tentar esboçar a importância desses objetos compostos durante algum marco para a perpetuação dessas memórias. Então, ao aplicar esses conceitos, podemos dizer que tanto Pereira Rego quanto Chalhoub acabam por produzir importantes documentos sobre significativos ciclos da história e cultura brasileira, contribuindo diretamente para a preservação da memória. Pereira Rego, no fim, acaba por ser mais um exemplo para a lista de grandes nomes que acabam figurando menos do que poderiam na história brasileira e, por consequência, o texto, a iniciativa e os critérios de organização de Sidney Chalhoub adquirem ainda mais relevância. Contexto, lembrança e resgate perpetuam e ecoam tanto no escrito original de Pereira Rego quanto no posfácio do professor, que se vale da conjuntura para prestar uma espécie de homenagem histórica a, até então, benéfica e incontestável passagem do obscuro ao científico. Pereira Rego pôs o pêndulo em movimento. Chalhoub tenta mantê-lo no local adequado.

Ícaro Carvalho

Doutorando na UCLA

⁷ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/04/19/cfm-diz-ao-senado-que-nao-aprova-tratamento-precoce-contracovid-19>

⁸ Le Goff, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.