



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

N.62 V.33 - 2020

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

Eu organizo o movimento, eu inauguro o Carnaval...: a necessária relação entre Caetano Veloso e o Tropicalismo.....	1
Murillo César da Silva Silva	
A paixão segundo N. R.	14
André Winter Noble	
Idealismo e individualismo num raro romance pernambucano.....	31
Milena Ribeiro Martins	
Para além da mimesis em Vidas Secas: “os atos de fingir”.....	54
Monica Chagas da Costa	
“Um boxeador muito astuto”: reflexões sobre o conto de Erico Verissimo	74
Bruno Brizotto	
A literatura oral a partir do sistema literário de Candido: uma leitura do regionalismo no sertão	88
Daniel Castello Branco Ciarlini	
A legião estrangeira, o conto: o momento poliepifânico em Clarice Lispector	119
Breno Camargo Serafini	
“Floresta brasileira”: Araújo Porto Alegre e o lugar de corpos negros no segundo império	146
Marcelo F. Lotufo	
A história das pandemias contada por Erico Verissimo e Pedro Nava	173
Luciana Boose Pinheiro	
A mão, a luva e a assinatura: a autoria como impostura e o escritor como personagem do romance.....	193
Marília Scaff Rocha Ribeiro	

LITERATURA/LITERATURE

Antologia afro-brasileira	206
Luiz Mauricio Azevedo	

RESENHA/REVIEW

Ana Santos. *Fabulário*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2019. 89 p.217
Suzana Pagot

Marcílio Godói. *Frágil recompensa*. São Paulo: Editora Sagüi, 2018. 223 p.222
Paulo Moreira

Leonardo Antunes. *Lícidas*. Porto Alegre: Zouk, 2019. 70 p.226
Rejane Pivetta de Oliveira

EU ORGANIZO O MOVIMENTO, EU INAUGURO O CARNAVAL...:
A NECESSÁRIA RELAÇÃO ENTRE CAETANO VELOSO E O
TROPICALISMO

Murillo César da Silva Silva

Universidade Federal da Bahia

Resumo: O presente artigo, baseado em metodologia qualitativa de caráter bibliográfico, tem como finalidade analisar a relação entre o cantor e compositor Caetano Veloso (1942-) e o Tropicalismo, já que, na obra *Verdade Tropical* (2017), o artista busca compreender como passou pela Tropicália, ou como esse movimento passou por ele, realçando as razões pelas quais foram temporariamente úteis e possivelmente necessários um ao outro. Nessa perspectiva, damos destaque a pontos que consideramos essenciais à discussão acerca da nova tendência estética do final da década de 60, a qual proporciona à personalidade tropicaliana projeção no cenário artístico nacional e internacional.

Palavras-chave: Caetano Veloso; Espaço biográfico; Música Popular Brasileira; Tropicalismo; *Verdade Tropical*.

Abstract: This article, based on a qualitative methodology of bibliographic character, aims to analyze the relationship between the singer and composer Caetano Veloso (1942-) and Tropicalism, since, in the work *Tropical Truth* (2017), the artist seeks to understand how he went through Tropicália, or how this movement went through him, highlighting the reasons why they were temporarily useful and possibly necessary to each other. In this perspective, we highlight points that we consider essential to the discussion about the new aesthetic trend of the late 60s, which provides the tropical personality with a projection in the national and international artistic scene.

Keywords: Caetano Veloso; Biographical space; Popular Brazilian Music; Tropicalism; *Tropical Truth*.

“O tropicalismo começou em mim dolorosamente” (VELOSO, 2017: 266), confessa, na obra *Verdade Tropical* (2017), Caetano Veloso, referindo-se ao movimento por ele configurado e posto em prática no final da década de 60. O peso semântico atribuído pelo termo circunstancial de modo “dolorosamente” convida-nos a pensar os entraves e as consequências da inovação artística. A força com que o enunciado é posto constitui o motivo pelo qual nos lançamos ao desejo de compreender “a dor e a delícia de ser [o Tropicalismo] o que é” (VELOSO, 1986)¹. O processo de parição do novo conceito estético desencadeia, no artista de Santo Amaro da Purificação, Recôncavo Baiano, uma série de questionamentos acerca das possibilidades de sintetizar ideias resultantes da apreciação de eventos (estéticos e políticos) nos quais o Brasil está envolvido.

A confissão de Veloso, a partir da qual nos atiramos à propositura do presente artigo, proporciona-nos o entendimento de que o processo de criação do tropicalismo não é idealização estética executada subitamente; ela é antes pensada, digerida, experimentada. Embora a proposta se apresente, aos olhos dos detratores, incongruente e fruto da “insânia juvenil coletiva”², é imprescindível salientarmos que a organização resulta do

[...] desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, [levando-me] a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez. (VELOSO, 2017: 266).

Na passagem, evidenciamos que o tropicalismo não constitui apenas um produto de experimentações estéticas herdadas dos adeptos da arte moderna de 1922, bem como do amadurecimento de uma mente inventiva; ele é também a tentativa de compreender a realidade de um país aprisionado às forças repressivas que anunciam o

¹ Este verso compõe o discurso musical “Dom de iludir”, décima primeira faixa do primeiro álbum ao vivo de Caetano Veloso, intitulado *Totalmente Demais*, lançado no ano de 1986 pela gravadora “Philips Records”.

² Aqui utilizamos a noção de “insânia juvenil coletiva” porque, embora Caetano Veloso seja um dos principais idealizadores do Tropicalismo, o movimento conta, também, com a participação de alguns artistas – jovens, à época – que resolvem aderir às ideias do novo conceito estético emergente no Brasil. Assim, compõem o elenco: Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Torquato Neto, Os Mutantes, Nara Leão, Tom Zé, Jorge Mautner, Jorge Bem e Rogério Duprat.

clima infausto do regime opressor. A consciência social, à qual se refere Veloso, aponta para a necessidade de entender os cenários político, econômico e cultural sob o comando dos militares. Assim, o movimento da Tropicália mostra-se como produto de tensões estético-políticas, sugerindo abertura de outras possibilidades criativas. Nos anos de 1960, esta atitude permite aos tropicalistas virar “a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução – a bossa nova) pelo avesso” (VELOSO, 2017: 51).

A “destruição” de estruturas que sustentam a Música Popular Brasileira precedente à fase tropicalista faz emergir novas perspectivas no que diz respeito à manipulação estética de componentes rechaçados pela tradição, por se apresentarem como extravagantes. Desse modo, elementos de composição artística “marginais”³, como o estilo “cafona”, a guitarra elétrica e a dissonância passam a constituir o “caldo tropical”, visto que o movimento não desdenha encarar tudo aquilo que é considerado “aberração estética”, e integra “acintosamente as renitências líricas, caricatas e sinistras do velho Brasil, filtrando-as parodicamente ‘à luz branca do ultramoderno’, do olhar estrangeiro, da tecnologia de ponta” (WISNIK, 2005: 47). Diante desse procedimento antropofágico, alimentado pela proposta do modernista Oswald de Andrade, torna-se evidente que a “justaposição do ‘cafona’ ao industrialmente avançado é que vem a compor, segundo a ótica tropicalista, ‘a geleia geral brasileira [...]’” (VELOSO, 2005: 48).

O período de 1960 constitui um marco na história política e, consequentemente, cultural do Brasil. Durante os anos em que impera a repressão militar, surge de forma intensa, sobretudo entre os anos de 1964 e 1968, o movimento cultural brasileiro de viés esquerdista, liderado por “autores, atores, cantores, diretores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura” (VELOSO, 2017: 321). O contexto de forte tensão entre as forças que, por meio da violência, silenciam as expressões artísticas e as vozes – que gritam por liberdade – contribui para que Caetano Veloso sugira a produção de “material mental para [a juventude] se excitar”⁴ (TOM ZÉ, 2017). Contudo, as tensões promovidas pela opressão do regime militar

³ Utilizamos o adjetivo “marginais” para fazermos referência a todos os elementos estéticos rejeitados pela tradição musical brasileira.

⁴ Esta passagem é a transcrição de uma parte da entrevista de Tom Zé concedida ao documentário *Tropicália, 50 anos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PSsKLZ7OHbo>>. Acesso: 6 fev. 2020.

parecem se deslocar para o campo das artes, sobretudo da música, onde se intensifica o antagonismo entre sectários do conservadorismo artístico nacionalista de esquerda e os adeptos da nova proposta de expressão estética brasileira.

Nesse ambiente, devemos destacar que o tropicalismo busca explicar a pluralidade cultural, sobrelevando o diálogo entre o arcaico e o moderno, os quais conferem ao Brasil um caráter multifacetado. Enquanto a esquerda defende o tradicional como o único caminho para uma revolução no âmbito político-cultural, Caetano Veloso posiciona-se a favor de uma atitude estética revolucionária, a partir da qual se resgate o passado, reconfigurando-o com as inovações emergentes do mundo moderno. A postura vanguardista, adotada por Veloso, gera insatisfações nos convencionais artistas de esquerda, defensores da “pureza técnico-estética” da Música Popular Brasileira. Devemos ressaltar, ainda, que essa atitude promove a construção da imagem de um cantor reconhecido pelo perfil dos discursos incompreensíveis, por inúmeras vezes apresentarem-se paradoxais.

A referida característica leva-nos a pensar na ambivalência hermenêutica da personalidade velosiana: ou os discursos trazem, de fato, a contradição típica do artista, o que proporciona a incompreensão; ou o público, ainda preso ao convencionalismo musical das décadas precedentes à de 60, não consegue vislumbrar novas possibilidades de fazer arte. É na trama cultural da tropicalidade artística que Veloso começa a se “construir” a partir de uma referência de caráter “camaleônico”⁵. A eclosão da persona pública, que – no surgimento da Tropicália – se encontra vinculada à excentricidade, à composição do visual, ao paradoxo dos discursos parece resultar de um acontecimento “brotativo” do gérmen lançado na adolescência, à espera de determinado momento da vida que oportunize a floração. Assim, o período de latência “tropicaliana”, o qual constitui forte indício autobiografemático, pode ser apreciado no relato:

Eu era tímido e espalhafatoso. Introspectivo, entregava-me a muitas horas solitárias no galho do araçazeiro do quintal e ao piano da sala, no qual tirava de ouvido canções simples aprendidas no rádio e cujas harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção, ou diante de telas em que pintava a óleo a princípio paisagens e casarios e, mais tarde abstrações que eu pretendia que fossem muito expressivas. Extrovertido, falava com todo o mundo no ginásio, usava com frequência um pé de meia de cada cor, deixava o cabelo crescer até muito além da tolerância de minha mãe para depois raspá-lo por inteiro, não me intimidava quando tinha que cantar diante do público no palco do auditório nos dias de festa (e eu imitava muito

⁵ O adjetivo em destaque é tomado de empréstimo de Guilherme Wisnik, quando se refere a Caetano Veloso como “um artista polêmico e camaleônico, cuja força sempre esteve na capacidade de escapar às classificações e desautomatizar chaves convencionais de interpretação” (WISNIK, 2005: 8).

convincentemente o sotaque português e os arabescos vocais das cantoras de fado, habilidade que levava as plateias a esquecerem o quanto a música portuguesa era convencionalmente ridícula e a deixarem-se emocionar por ela, brindando-me com ovações). Em suma, o personagem que eu via delinear-se em mim como possível para mim, pouco ou nada tinha a ver com o do jovem concorrente em um daqueles concursos de rock ‘n’ roll que tinham se tornado uma mania no Rio e em Salvador [...] (VELOSO, 2017: 62, grifo meu).

Existem, no relato, elementos substanciais de referencialidade a Caetano Veloso pré-artista. O recorte da adolescência, por ele apresentado, proporciona-nos o vislumbre do caminho a ser percorrido pelo menino de Santo Amaro que parece predestinado “a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados [que] estavam longe de me parecer aceitáveis” (VELOSO, 2017: 59); ou, ainda, “a crescer para fazer escândalo entre os homens” (VELOSO, 2017: 61). Essas referências da personalidade questionadora de Veloso, trazidas à narrativa por meio de uma consciência atualizada, constituem indícios do caráter subversivo do artista, aflorado com o surgimento do Tropicalismo.

O perfil ambivalente, caracterizado pelo trânsito entre o dito e o não dito, ou entre o ser e o não ser, o que promove instabilidade nos discursos e nas ações, parece uma tendência de personalidade artística. Poderíamos afirmar que Veloso é a consubstanciação do contraditório, postura assumida como uma identificação do personagem “tropicaliano”. A evidência da contradição encontra-se nos atributos – com valor sintático de predicativo do sujeito – “tímido” e “espalhafatoso”, que aparecem ligados pela conjunção aditiva “e”, a qual, na construção do enunciado, faz referência ao sujeito “eu”. Assim, ao afirmar “Eu era tímido e espalhafatoso”, Caetano sugere a compreensão de ser uma “coisa” e outra ao mesmo tempo, sob mesma circunstância, caracterizando, portanto, o contraste, que pode ser resolvido com a inserção do par de conjunção disjuntiva “ora, ora”: “Ora eu era tímido; ora, espalhafatoso”. Vale destacarmos que a paradoxal afirmação, aludindo a uma fase da adolescência (“Eu era tímido e espalhafatoso”), encontra-se, de forma presentificada (“Eu *sou* tímido e espalhafatoso”), no discurso musical “Vaca Profana”⁶, composto quando “Estava na

⁶ Esta canção é composta por Caetano Veloso – a pedido de Gal Costa – e compõe a primeira faixa do décimo nono álbum da cantora, intitulado *Profana*, lançado em 1984, pela Sony Music. Segue a letra: *Respeito muito minhas lágrimas / Mas ainda mais minha risada / Inscrevo, assim, minhas palavras / Na voz de uma mulher sagrada / Vaca profana, põe teus cornos / Pra fora e acima da manada / Vaca profana, põe teus cornos / Pra fora e acima da man / Ê, ê, ê, ê / Dona das divinas tetas / Derrama o leite bom na minha cara / E o leite mau na cara dos caretas / Segue a movida Madrileña / Também te mata / Barcelona / Napoli, Pino, Pi, Paus, Punks / Picassos movem-se por Londres / Bahia, onipresentemente / Rio e*

Europa e, atendendo a um pedido de Gal, fiz essa canção de refrões mutantes que são difíceis de memorizar. Na verdade é também uma canção sobre Gal. Ou melhor: procura dialogar com a persona pública de Gal. [...]” (VELOSO, 2003: 74).

Os instantes de introspecção do menino, que jurava fazer escândalo entre os homens, sugerem momentos de desprendimento da realidade vivencial de “homens comuns” para desfrutar o universo de reflexões estéticas, permitidas pelas “muitas horas solitárias no galho do araçazeiro do quintal”. É imprescindível sublinharmos que essa imagem biografemática constitui materialidade para a produção poética de Caetano Veloso. A canção “Araçá Azul”, que compõe a quarta faixa, “Lado B”, do disco homônimo de Caetano Veloso, lançado em 1973 pela Philips Records, resulta “da lembrança de um sonho que tive por volta dos 23 ou 24 anos, quando morava no Solar da Fossa” (VELOSO, 2003: 23). A experiência onírica, que proporciona a escrita da referenciada canção, é um resgate de vivências da meninice do santamarense.

Quando menino, e até depois, eu adorava subir no araçazeiro (a gente na Bahia chama goiaba de araçá) para tirar fruta de vez, que é antes de ela ficar madura e ainda meio verde, dura ainda, parecendo que vai explodir. É uma fruta de que mais gosto. No entanto, depois de tirada, três minutos depois, para mim já não presta mais; e quando está madura, não gosto nem no pé, e mais, nesse caso, é a fruta que mais detesto. *Eu adorava ficar a tarde inteira entre os galhos, cantando e procurando os araçás que já estavam no ponto.* [...]. Então, um dia sonhei que estava assim, no topo de um araçazeiro alto, lá em casa mesmo, procurando os araçás perfeitos, quando, de repente, vi, entre todos os outros, um araçá azul, lindo. Aquilo era como um milagre, mas era real ali. [...]. (VELOSO, 2003: 23, grifo meu).

O araçazeiro compõe o substancial ambiente da infância e da adolescência não só porque faz parte do universo recreativo de Caetano Veloso, mas também porque sugere um lugar de refúgio, aonde vai para entregar-se às longas horas de solidão. Além de passar a “tarde inteira entre os galhos, cantando e procurando os araçás”, o

belíssimo horizonte / Bahia, onipresentemente / Rio e belíssimo horiz / Ê, ê, ê, ê, / Vaca de divinas tetas / La leche buena toda en mi garganta / La mala leche para los puretas / Quero que pinte um amor Bethânia / Stevie Wonder, Andaluz / Como o que tive em Tel Aviv / Perto do mar, longe da cruz / Mas em composição cubista / Meu mundo Thelonius Monk's blues / Mas em composição cubista / Meu mundo Thelonius Monk's / Ê, ê, ê, ê, / Vaca das divinas tetas / Teu bom só para o oco, minha falta / E o resto inunde as almas dos caretas / Sou tímido e espalhafatoso / Torre traçada por Gaudi / São Paulo é como o mundo todo / No mundo, um grande amor perdi / Caretas de Paris e New York / Sem mágoas, estamos aí / Caretas de Paris e New York / Sem mágoas, estamos a / Ê, ê, ê, ê, / Dona das divinas tetas / Quero teu leite todo em minha alma / Nada de leite mau para os caretas / Mas eu também sei ser careta / De perto, ninguém é normal / Às vezes, segue em linha reta / A vida, que é 'meu bem, meu mal' / No mais, as ramblas do planeta / Orçta de chufá, si us plau / No mais, as ramblas do planeta / Orçta de chufá, si us / Ê, ê, ê, ê, / Deusa de assombrosas tetas / Gotas de leite bom na minha cara / Chuva do mesmo bom sobre os caretas. (VELOSO, 1984).

santamarense dedica-se aos estudos de piano, o que o permite amplificar a sensibilidade musical e desenvolver a habilidade para a composição de canções, mesmo reconhecendo que “as harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção” (VELOSO, 2017: 62). É relevante destacarmos que os instantes de recolhimento, divididos entre as tardes no pé de araquá, as execuções pianísticas de músicas aprendidas no rádio, e as pinturas em tela sugerem constituir o laboratório da personalidade inventiva que, na década de 60, floresce no cenário artístico brasileiro.

Como contraponto da introspecção, existe o lado extrovertido. Na fase da adolescência, a confissão autobiografemática constitui o prenúncio do delineamento da figura tropicalista: “usava com frequência um pé de meia de cada cor, deixava o cabelo crescer até muito além da tolerância de minha mãe para depois raspá-lo por inteiro” (VELOSO, 2017: 62). As duas referências ao modo de compor o visual – “o uso de meias de cores distintas (aqui como metonímia das roupas coloridas e extravagantes)” e “o cabelo grande” – são marcas reconhecidamente vinculadas ao Tropicalismo. A utilização de vestimentas de cores vivas, que conferem o “exagerado policromatismo” das apresentações “tropicalianas”, pode, entre outros fatores, ser uma retomada do estilo juvenil de Caetano; além disso, é inegável a cabeleira como forte identificação do movimento. Assim, podemos arriscar a inferir que a forma como Veloso mostra-se, na fase de “subversão estética”, constitui uma extensão da imagem espalhafatosa primaveril.

Ainda em relação ao caráter extrovertido, não se “intimidava quando tinha que cantar diante do público no palco do auditório nos dias de festa” (VELOSO, 2017: 62). Um ponto desse caráter, indispensável ao destaque, é o fato de o artista não temer os olhares de reprovação do novo conceito musical idealizado por ele. Nos anos de 1968, no 3º Festival Internacional da Canção, da TV Globo, Caetano Veloso, apresentando-se ao lado de Gilberto Gil, vestidos espalhafatosamente (uma identificação tropicalista), não se permite amedrontar pelas inúmeras “caras conhecidas [que] se mostravam ostensivamente hostis [...] e não poucos entremeavam as vaias convencionais (uuuuuuuu) com xingamentos e palavrões” (VELOSO, 2017: 309). Esse “previsível episódio de vaias entremeadas de admiração pela ousadia e pelo bom acabamento musical e cênico da apresentação” (VELOSO, 2017: 309) é imediatamente combatido por uma lúcida alocação de caráter crítico:

[...] Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado? São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu!

Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso!

Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil (entrando no palco). Gilberto Gil está aqui comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Para acabar com isso tudo de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente.

Deus está solto!

Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver.

Chega!⁷

O presente discurso possui – para a história do Tropicalismo e para a referencialidade artística de Veloso – valor emblemático de defesa às novas possibilidades de fazer música no Brasil. As palavras proferidas no desabafo representam, indiscutivelmente, o amadurecimento crítico do artista diante da imobilidade estético-musical que vigora nos festivais das canções brasileiras. Um ano antes desse acontecimento histórico, o qual reverbera como ápice da implosão de todas as estruturas que sustentam as produções estéticas convencionais, o Tropicalismo já havia passado pela “Inquisição” da música brasileira, disposta a combater a “heresia

⁷ A transcrição do polêmico discurso de Caetano Veloso, “É proibido proibir”, proferido em 1968, encontra-se disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>. Acesso em: 26 fev. 2020.

estético-inventiva”, que busca subverter a maneira como velhos e novos artistas apresentam canções compostas para as disputas em programas televisivos.

Em 1967, ano em que “nós [Caetano e Gil] deflagraríamos a revolução” (VELOSO, 2017: 183), são postas em prática as ideias claramente delineadas pelos dois artistas baianos. A revolução, referenciada por Caetano Veloso, é “a estreia tropicalista, a apresentação de ‘Alegria, Alegria’ no festival da TV Record” (VELOSO, 2017: 186). Nesse ano, a Tropicália ainda não recebe o *status* de movimento, mas já se apresenta como uma premente necessidade de rever as produções nacionais e propor a confluência de inúmeros elementos estéticos que resulte em criações artísticas tipicamente brasileiras, fruto de um processo antropofágico. A canção “Alegria, Alegria”⁸, inspirada em “uma série de imagens e referências, que de alguma maneira ligavam-se ao clima poético de *Terra em Transe*, [de Glauber Rocha]”⁹ (CALADO, 2010: 135), constitui o marco da abertura de novas perspectivas sobre a Música Popular Brasileira, a qual não rechaça referências que vão das canções populares regionais à cultura *pop* nacional e estrangeira (como o rock ‘n’ roll, nítida influência dos Beatles). Após ser apresentada no festival de 67, a canção passa a integrar o álbum *Caetano Veloso*, lançado em 1967 pela gravadora Philips. Sobre o critério de composição desse discurso musical, Caetano Veloso (2017: 187) declara: “[...] embora tenha sido adotado por mim sem cuidado e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento tropicalista”.

A primeira contemplação “tropicaliana” da viabilidade de promover o ajuntamento entre elementos estéticos dos universos local e universal acontece com a ida de Gil a Pernambuco. Lá, ao apreciar a orquestra de Pífanos de Caruaru, contemplando a união da música regional desse estado com a da banda inglesa, Gil

⁸ Segue a letra: *Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou / O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em Cardinales bonitas / Eu vou / Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não, por que não / Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola / Sem lenço e sem documento / Eu vou / Eu tomo uma Coca-Cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome, sem telefone / No coração do Brasil / Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço, sem documento / Nada no bolso ou nas mãos / Eu quero seguir vivendo, amor / Eu vou / Por que não, por que não? / Por que não, por que não? / Por que não, por que não? (VELOSO, 1967).*

⁹ Caetano Veloso (2017) reconhece que o acontecimento do Tropicalismo é o resultado de atos e ideias dele, mas não se deve desconsiderar como deflagrador do movimento o impacto que o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, nele causou quando assistiu na temporada carioca de 66-67.

concebe a sistematização do Tropicalismo. Em 67, na estreia tropicalista, Caetano Veloso, objetivando compor o cenário da revolução, apresenta-se ao lado dos “Beat Boys”, banda roqueira de origem argentina, cujo aspecto dos “rapazes de cabelos muito longos portando guitarra maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam” (VELOSO, 2017: 186).

A performance velosiana, na noite de 1967, marca, definitivamente, a coragem e a ousadia do artista santamarense. A composição visual dos “Beat Boys” (cabelos longos, guitarras elétricas e roupas cor-de-rosa) é recebida com vaia; contudo, a impavidez – virtude que parece constituir o caráter de quem está disposto a defender os ideais – assume o controle da situação: “eu interrompi [a vaia] entrando em cena com uma cara furiosa antes que meu nome fosse anunciado, o que assustou locutores, diretores, produtores e público” (VELOSO, 2017: 190). A atitude de Veloso traduz a resistência ao sectarismo de um público aparentemente desprovido da capacidade de compreender a proposta estética dos tropicalistas.

Quanto ao festival da TV Globo, realizado em 68, o artista camaleônico chega às vias de fato com o público, conforme apreciamos na transcrição do colérico discurso. A insatisfação de uma parte da plateia, expressa nas intermináveis vaias, é violentamente repreendida pela alocução iniciada por uma série de questionamentos e nítida referência à covardia de uma “juventude que diz que quer tomar o poder”, aparentemente revolucionária do ponto de vista político, que em nada difere daqueles [integrantes do Comando de Caça aos Comunistas – CCC]¹⁰ que “foram na Roda Viva e espancaram os atores”. O discurso sugere a compreensão de uma juventude imatura, portadora de uma “ideologia contraditória”, visto que vislumbra a necessidade de retirar o poder dos intransigentes militares, mas não percebe que a apresentação tropicalista é um acontecimento revolucionário contra os defensores do conservadorismo estético vigente no Brasil, que “estão querendo policiar a música brasileira”.

Definitivamente, o tropicalismo, sobretudo o discurso de Caetano Veloso no festival de 68, é a abertura das novas possibilidades de promover inovações estéticas na música brasileira, contra-atacando o tradicionalismo censurador. Conforme ele expressa: “[...] quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi

¹⁰ O Comando de Caça aos Comunistas, reconhecido pela sigla “CCC”, constitui uma organização considerada paramilitar de extrema-direita, cuja atuação se deu nos anos de 1960. A organização era integrada por policiais, estudantes e intelectuais, defensores do regime militar.

Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas.”. O enfurecido desabafo dirigido à juventude e ao policiamento da música (promovido pelos jurados) é encerrado com um irônico elogio dirigido ao júri: “Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente.”.

A organização do movimento da Tropicália pode ser apreciada não somente como uma rebeldia coletiva dos anos 60, mas também como a tradução, sob o ponto de vista estético, da urgência de um novo Brasil – não mais refém da atmosfera lesiva da ditadura militar. Além disso, devemos considerar que a composição visual dos tropicalistas sugere, entre outras interpretações, a consubstanciação do desejo de Caetano Veloso de “crescer para fazer escândalo entre os homens”. O Tropicalismo, como um fenômeno da contracultura, que permite inovações no processo de criação das diversas esferas culturais (música, artes plásticas, cinema, literatura), emerge do “fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento [...]” (VELOSO, 2017: 53).

Nesse hemisfério, onde geograficamente se encontra localizado o Brasil, o Tropicalismo, em meio a retaliações de adeptos da “pureza estético-inventiva”, constitui-se enquanto movimento, implode estruturas de produções estéticas nacionalistas conservadoras e proporciona a afloração do artista performático “camaleônico”, que reconhece a relação entre ele e a Tropicália como “temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro” (VELOSO, 2017: 52). Essa relação pode ser compreendida como mútua projeção no cenário artístico nacional, pois a partir do movimento, cuja importância na esfera cultural brasileira é inegável, Caetano Veloso torna-se uma personalidade pública idealizadora e defensora de inovações na arte, decorrentes das exigências do mundo moderno, sem que se anulem as expressões artísticas tipicamente regionais.

Embora hoje as fronteiras que separavam o tradicional do moderno, antes do Tropicalismo, inexistam na cultura brasileira, considerando-se muitas das novas

produções estéticas como fruto de uma herança deixada pelas intervenções “tropicalianas” na arte, não se podem negar os entraves para a organização e consolidação do movimento. Esses obstáculos são reconhecidos nas entradas e saídas de todas as estruturas, nas quais esteve Caetano Veloso buscando fazê-las implodir. A consequência mais grave dessa atitude é a prisão do artista, juntamente com Gilberto Gil, em dezembro de 1968. Possivelmente, essa experiência, decorrente da equivocada interpretação dos militares – que viam no movimento um “caráter geracional subversivo” (VELOSO, 2017: 72-73) –, tenha motivado o santamarense a reconhecer que “o tropicalismo começou dolorosamente”. Mas como diz o verso de um dos discursos musicais do protagonista tropical: “Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é” (VELOSO, 1986).

TRABALHOS CITADOS

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. In: _____. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1967. LP. Faixa 4 (Lado A).

VELOSO, Caetano. Araçá azul. In: _____. *Araçá azul*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. LP e CD [1987]. Faixa 4 (Lado B).

VELOSO, Caetano. Dom de iludir. In: _____. *Totalmente demais* (álbum ao vivo). Rio de Janeiro: Philips Records, 1986. CD. Faixa 11.

VELOSO, Caetano. *É proibido proibir* (discurso [1968]). Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>. Acesso em: 26 fev. 2020.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato* [apresentação e organização Eucanaã Ferraz]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. Vaca profana. In: COSTA, Gal. *Profana* (álbum). Rio de Janeiro: Sony Music, 1984. LP e Tape. Faixa 1.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha Explica).

Murillo César da Silva Silva é Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, na área de concentração dos Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais. É professor da Educação Básica (Ensino

Médio), Pré-Enem e Pré-Vestibular e de cursos preparatórios para Concursos Públicos. Também atua como pesquisador dos grupos de pesquisa “O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura” (GPBIO/CNPq) e “Homocultura e testemunho nas literaturas Argentina e Brasileira” (FAPESB/UESC). Atualmente, concentra os estudos na poética do cantor e compositor Caetano Veloso, com ênfase na escritura lítero-autobiografemática.

Artigo recebido em 5/04/2020. Aprovado em 18/04/2020.

A PAIXÃO SEGUNDO N. R.

André Winter Noble

Doutorando na UFRGS

*Um lugar é um chão
que a palavra chão
não pisa nem descreve.*

Nuno Ramos, *Junco*

RESUMO: Este ensaio é parte do resultado de pesquisa de doutoramento, e tem por tema a produção plástico-literária do artista e escritor brasileiro Nuno Ramos. Neste texto, é desenvolvida a hipótese de que há dois procedimentos antagônicos na produção de Nuno, sendo, na produção plástica, uma tendência à conformação da matéria informe e, na produção literária, a deformação da matéria conforme, o signo verbal. Concluo que os dois procedimentos fazem parte de um esforço heroico do artista em fazer emergir a materialidade dos objetos nas ruínas de seus significados.

PALAVRAS-CHAVE: Procedimento; Conformação; Deformação; Matéria; Nuno Ramos.

ABSTRACT: This essay is part of the result of a doctoral research, which aims the artistic-literary production of the Brazilian artist and writer Nuno Ramos. In this text, the hypothesis is that there are two antagonistic procedures in Nuno's production: in his artistic work, there is a tendency for the conformation of the unformed matter and, in his literary production, the predominant one is the deformation of the conforming matter, the verbal sign. Finally, I

conclude that the two procedures are part of one and the same project, which consists of a heroic effort by the artist to bring out the materiality of objects in the ruins of their meanings.

KEYWORDS: Procedure; Conformation; Deformation; Matter ; Nuno Ramos.

INTRODUÇÃO

Este ensaio¹ visa analisar a produção plástico-literária do artista e escritor brasileiro Nuno Ramos, dando ênfase a dois procedimentos à primeira vista contrários. A hipótese que guia a tese surge a partir da percepção de uma tendência à conformação da matéria na produção plástica do artista e, em sua produção literária, uma tendência à deformação da matéria verbal, entendida aqui como o próprio signo em sua materialidade. Desses dois procedimentos aparentemente opostos emerge um aspecto unívoco, que é a face arredia da matéria: a letra, a combinação das letras, a matéria escorregadia sempre a escapar de seus significados, de seus formatos, não se conformando às inúmeras tentativas inutilmente repetidas de determinação e fixação.

Ao longo do texto, será analisada a conformação da matéria a partir de cinco obras plásticas de Nuno Ramos: *Craca* (1995), *Casco (Shackleton)* (1999), *Casco* (2004), *Marécaixão* (2010) e *Marémobília* (2010). Suas obras são quase todas confeccionadas com materiais aparentemente impróprios para sustentar seus formatos, dimensões e pesos. Assim, apesar de suas dimensões colossais, o que nos impressiona não é a imponentia, mas a fragilidade, a efemeridade. Frequentemente, são observados cubos gigantescos erigidos com areia queimada e prensada, ou telas enormes rebocadas com uma encaustica produzida com a mistura de vaselina, pigmentos e parafina. Tais materiais são tão instáveis que suscita nos seus espectadores uma sensação de esfacelamento iminente.

Na tentativa de analisar a produção literária do autor, três textos são selecionados: os poemas de número 1 e 26 de *Junco* (2011) e o “terceiro Ó” de *Ó* (2008). Nos mesmos, o autor “deforma” as palavras, esfarelando suas formas, reduzindo-as aos fragmentos e combinações sem significados. A partir desse

¹ O texto é fruto de resultados colhidos no cultivo de tese realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defendida em 2019.

movimento, que será chamado de deformação, o artista faz emergir dessa ruína verbal a materialidade voco-visual da palavra, que a constitui, mas que até então não era considerada, ou sequer percebida. A palavra estilhaçada deixa de fazer referência a um significado, e é então que seus destroços se apresentam como meros sons, imagens, desenhos ou desprezíveis garatujas. As palavras destroçadas aqui são semelhantes a um martelo quebrado, pois no momento em que o martelo deixa de funcionar e cumprir o papel a ele conferido, seus usuários não mais o percebem como um instrumento útil à atividade cotidiana. Agora, resta diante dos olhos apenas um pedaço de metal e um toco de madeira. É nesse instante que emerge a sua materialidade.

A partir desse duplo movimento, podemos observar que os caminhos aparentemente opostos de conformar e deformar convergem para o mesmo ponto final, chegando sempre à emergência da materialidade sobre a ruína de seus significados.

1 O primeiro ramo de Nuno: a conformação

Craca é uma enorme escultura de alumínio fundido, com dimensões de 300 x 300 x 600 cm, realizada primeiramente em 1995. Sua feitura consiste no amontoamento de elementos do universo marítimo e costeiro, como peixes, areia, folhas, flores, ossos, conchas e cera que, organizados de modo a sugerir o cacheado das ondas, serviu como molde para a escultura, efetivamente produzida após o derramamento de alumínio sobre esse material orgânico, fixando no metal o aspecto desses elementos tão frágeis e efêmeros, de rápida decomposição. Esse trabalho foi replicado em 1997 sob o título de *Craca 2* e hoje pode ser visitado no Parque Ibirapuera em São Paulo. Tal como nas *Vanitas* tão caras ao Barroco europeu, em *Craca*, Nuno fixa o aspecto de uma das etapas de decomposição dos elementos que compõem a cena.



Figura 1: Nuno Ramos, *Craca*, 1995. Alumínio fundido, detritos de ossos e conchas. 300 x 300 x 600 cm. **Fonte:** nunoramos.com.br

A derme ou manto de alumínio informado expõe o esforço de reter aquilo que é vulnerável e efêmero, além de fixar o que já não está mais ali presente. Assim, Nuno modela ou decalca essa espécie de máscara mortuária do cemitério marítimo, compondo um retrato coletivo dos seres e rejeitos que ornaram a orla brasileira. Os formatos dos seres diversos e decalcados no metal remetem imediatamente a uma ausência, aos seres cujo material constitutivo já se decompôs, restando apenas seus formatos firmemente impressos num metal duro e gélido. O contraste entre presença e ausência, orgânico e inorgânico, vida e inércia, nos arrasta irremediavelmente para a reflexão sobre a constituição material desses pequenos seres marinhos, material orgânico que aparece tão desajeitada e inadequadamente incrustado na superfície fria do metal. É nesse momento que emerge, simultânea, a materialidade fria e metálica da escultura e a materialidade macia e frágil dos tecidos daqueles seres antes viventes, como nós.



Figura 2: Nuno Ramos, *Casco (Shackleton)*, 1999. Madeira laminada e areia queimada prensada. 150 x 470 x 60 cm. **Fonte:** nunoramos.com.br

Semelhante procedimento de conformação se apresenta em plena potência em obras como *Casco* (*Shackleton*), de 1999. A obra é composta por duas esculturas, uma de molde sinuoso, elaborada em madeira laminada com feitiço que pode remeter ao casco de uma embarcação e a outra, produzida com areia queimada e prensada em formato cúbico. Uma vez atentado ao material da obra, talvez possa vir a mente do espectador a areia da praia, a qual se tornaria a grande âncora de um navio naufragado, para onde imediatamente braça a tripulação e, com esse gesto, uma maré alta e infindável de narrativas, dentre as quais poderia ser citado o trecho da *Odisseia* no qual o rei espartano Menelau tenta escapar com sua embarcação e marujos da ilha para a qual foram levados pelos mares após a Guerra de Troia. Além desse fabuloso bastião da cultura ocidental, *A Incrível Viagem de Shackleton*, de Alfred Lansing, parece ter estado no horizonte de Nuno Ramos ou em sua construção de mundo para imediata conformação nessa obra, replicada no ano seguinte (2000), em *Shackleton 2*, igualmente construída com madeira laminada e areia queimada, mas com dimensões dobradas (215 x 280 x 800 cm), acrescentando ainda mais imponência e fragilidade à peça.



Figura 3: Nuno Ramos, *Casco* (filme), 2004. Na maré baixa, barcos são recortados e reencaixados. Três personagens recitam textos de Nuno Ramos enquanto a maré sobe. Vídeo de 18 min. Direção: Nuno Ramos, Eduardo Clima e Gustavo Moura. Roteiro: Nuno Ramos. Atores: José Tatit, Aymar Labaki e Wagner Malta Tavares. **Fonte:** nunoramos.com.br

Casco, de 2004, é uma continuação da série de trabalhos anteriores sob o mesmo título. Tais cascos são aqueles que restaram de um vídeo homônimo do mesmo ano, obra em que barcos são recortados com motosserras e recompostos. Eles são reconfigurados durante a maré baixa, que vai subindo enquanto três personagens recitam um texto de Nuno. Como se fossem brinquedos de montar, essas embarcações são descaracterizadas, justapostas, sobrepostas, imbricadas enquanto a maré permanece baixa. Ao longo do vídeo, enquanto os homens seguem recitando os textos, a água vai subindo e as ondas vêm desfazer as composições, remontando-as no

acaso da sua vontade. O deus das águas aceita essa oferenda e entre movimentos de repulsa, mastigação e consumo, aos poucos vai temperando as embarcações com a areia da praia, remexendo a terra e incorporando as naus à terra, afundando-as na própria margem, como se fosse um reles *juncos* descartado pela maré.

Dentre os versos recitados pelo coro de marujos durante o vídeo, destaca-se: *Parecia um tapete marrom cobrindo tudo, / uma almofada mofada, / lençol de sargaço, / mortalha musgosa. / Parecia um catarro, / uma fantasia de barro, / espuma de limo, / limalha de alga, / um fantasma de sal.* (2004). E assim o fazem os marujos com o rosto lambuzado de vaselina, como se reinterpretassem a conhecida performance de Joseph Beuys que, em novembro de 1965, na Galerie Schmela de Düsseldorf, com o rosto encoberto de mel e folhas de ouro, tomara uma lebre morta nos braços a moda Pietà e com o cadáver do bicho perambulava pelo espaço expositivo, sussurrando-lhe capítulos da História da Arte junto às grandes orelhas. De maneira semelhante, os três atores do vídeo *Casco* (2004) de Nuno Ramos também o fazem, tentando por vezes salvar os destroços e remontá-los enquanto a onda vai aos poucos engolindo tudo, até que deixam de lutar contra a natureza e aceitam o fracasso desse intento.



Figura 4: Nuno Ramos, *Casco*, 2004. Barcos, areia queimada prensada e breu. Dimensões das obras, da esquerda para a direita: 60 x 120 x 200 cm; 120 x 130 x 280 cm; 40 x 220 x 400 cm. **Fonte:** nunoramos.com.br

Na série de obras homônimas acima descritas (1999; 2000; 2004), observamos barcos representados em materiais diversos, dois deles decalcados com areia queimada e prensada e o outro, uma sobra de casco expelido pelo mar durante o vídeo relatado acima, resíduo recoberto por uma grossa camada de breu, que inunda um espaço delimitado em formato retangular no chão da galeria. Por mais que os barcos

pesqueiros sejam apresentados ou representados com o casco para cima, as peças mantêm um ar imponente que pode causar receio nos espectadores que, ao perceberem a sua frágil constituição, tomam distância antevendo um presumível desmoronamento. Nesse momento de estranhamento e espanto, os elementos relevantes que constituem a representação do barco se esvaem, o que sobressai é a materialidade do objeto: toneladas de metros cúbicos de areia, pequenos grãos rebeldes que não se aglutinam facilmente, e que por mais que estejam aparentemente prensados em bloco, parecem poder desabar a qualquer instante.

Quanto ao vídeo, que antecede e motiva as peças escultóricas, melodias estranhas e dissonantes envolvem os espectadores e os conduzem às profundezas da matéria. Os versos progridem a partir de uma imagem relativamente comum e cotidiana (um tapete marrom, uma almofada mofada, lençol de sargaço etc.) em direção a imagens cada vez mais incomuns, provocando um estranhamento, que culmina no último verso, o fantasma de sal. Essa deriva de significados força o espectador a permanecer estagnado com palavras de estranha combinação, até que ele reconheça que os próprios versos simulam o mesmo destino dos objetos estéticos, esvaindo-se, tornando-se cascos, restos, fragmentos, e enfim, apenas matéria, que se incorpora ao mar.



Figura 5: Nuno Ramos, *Marécaixão*, 2000. Na maré baixa, esculturas de compensado e espelho são presas à areia por cabos de aço. Com a subida da maré, as esculturas são parcialmente submersas. **Fonte:** nunoramos.com.br

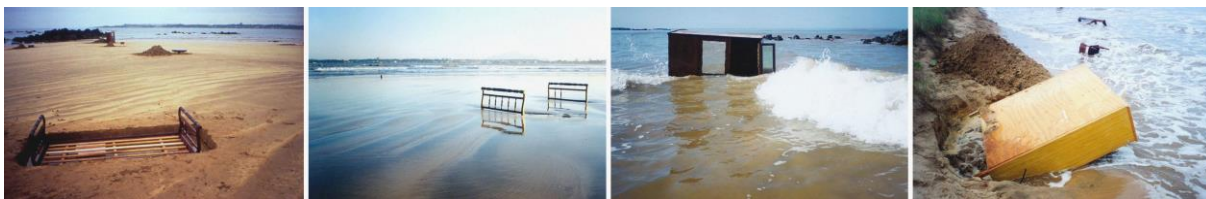


Figura 6: Nuno Ramos, *Marémobília*, 2000. Na maré baixa, nove móveis são colocados em buracos com profundidades diversas na areia. Com a subida da maré, as covas são inundadas. **Fonte:** nunoramos.com.br

No entanto, esta não é a primeira vez que Nuno desenvolve uma obra para ser engolida pelo mar ou medir forças com o seu furor. Data do ano 2000 os trabalhos *Marécaixão* e *Marémobília*, em que também na maré baixa, o primeiro, composto por esculturas geométricas de compensado com espelhos em algumas de suas faces, são ancoradas à areia da praia por cabos de aço. Já o segundo trabalho se dá a partir do enterro parcial de nove móveis antigos, como roupeiro com espelho, mesa redonda, cadeira e cama, com feitio que lembra o mobiliário das casas da classe média urbana de meados do século XX. Com a subida da maré, essas esculturas são parcialmente inundadas, mas em certa medida permanecem lá após a baixa da maré. Tais objetos corroídos pelo mar não representam mais nada, tampouco apresentam utilidade, talvez apenas um resquício que remeta vagamente a algo. Nessa ruína de objetos, com os significados empalidecidos, o artista oferece aos seus espectadores — os seres de significados — um instante raro em que eles possam desconectar momentaneamente do mundo de significados e espiar a materialidade pura das coisas, percebendo-as apenas como matéria, ou pelo menos tentar fazê-lo.

2 Uma pausa para divagações: *s'obras*

O leitor atento deve ter percebido que as obras aqui mencionadas são tratadas como “sobras”, aquilo que resta dos significados, ruínas de significados. Por isso, apresento-lhes esse neologismo malaxado a fim de melhor acomodar as intenções do texto: *s'obra*. Que fique claro, doravante, onde se lê obra, leia-se *s'obra*.

3 Outra pausa para reflexões e devaneios: a metodologia

A nossa leitura, então, será centrada não apenas na matéria que boia na superfície da página branca ou na retina, mas particularmente nas profundezas dos sentidos, entre os restos de navios e pedra, no limo e na alga que as recobre e escondem as estrelas, os cavalos, peixes e as sereias. Leitura que os espaços-entre alumia, o que os signos escondem, na busca por algo, entre as *s'obras*, nas armadilhas entre elas atadas, numa espécie de procedimento que rege tais *s'obras*. A proposta é fazer uma leitura comparada, aproximando e afastando os dois conjuntos de *s'obras*, produção plástico-visual + produção literária, como se formassem um díptico, sendo um o complemento do outro. Nem só literatura, nem só artes plástico-visuais, *s'obras* de alguém que nem é somente artista nem somente escritor, mas produtor. Para tanto, consideramos a produção de Nuno Ramos como um texto. O leitor atento deve ter observado que o autor deste ensaio silenciosamente trocou o sentido da sua palavrinha “s’obra”. Isso não por malícia, é que essa criaturinha tem sentido ambivalente. Permitam-me explicar. Mas antes, é preciso fazer uma pequena digressão nas teorias literárias.

Tiphaine Samoyault, em seu *A intertextualidade*, ao recompor os fios textuais do conceito que ao livro batiza, propõe ser a intertextualidade uma espécie de memória da literatura, como se num livro estivessem todos os demais textos da humanidade: “A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (Samoyault [2001], 2008: 47). Citada em Samoyault, Julia Kristeva, em sua *Introdução à semanálise*, diria que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva [1969], 2005: 145).

Paralelamente, Gérard Genette, entre seus *Palimpsestos*, igualmente por Samoyault citado, definiria a intertextualidade como a “co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (Genette [1982], 2010: 8). Poderíamos então dizer que o

alimento do texto é o próprio texto, e aqui consideramos essa palavra-conceito a partir de um olhar de Barthes, para quem, o principal alimento dos seres parece ser o texto, o discurso. Sendo assim, mais do que tudo, somos textívoros. Barthes propõe que “a intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (Barthes [1984], 2004: 275 – 276).

Destarte, se “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES [1984], 2004: 275), e se tudo é texto e alimento, compostagem infradiscursiva, cabem ainda aqui as palavras famintas de Oswald de Andrade que, em seu *Manifesto antropófago* (1928), expressam sua gula de tudo: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Vale por isso dizer que as coisas no mundo inscritas, aí estão para serem saboreadas, ruminadas e digeridas. Esse é um movimento comum à nossa espécie, espécie de seres textívoros, particularidade potencializada nos excretores de signos, os quais efetivamente expõem as sobras sempre parciais do mundo, dessa infundável deglutição das coisas nele inscritas. Após esse movimento malaxador, aquele mundo é devolvido ao mundo em forma de *s’obra*, de resto (i)mundo, além-mundo, mundano, algo apenas possível por meio das linguagens e através delas acessado. É nesse sentido que as obras de Nuno Ramos são também *s’obras* (agora no segundo sentido). Seu projeto literário e artístico é essa gordura espessa resultante do trabalho de um excretor-de-signos, *s’obras* de quem se lambuza e engasga com o (i)mundo e o ingere, ruma e golfa, por meio da linguagem, as sobras da sua leitura deste “vasto mundo”, um vaso mundo, um recipiente convexo para o depósito das *s’obras* antrópicas.

Por fim, os textos aqui escolhidos e abordados pelo autor deste artigo, ao serem mastigados e digeridos, inevitavelmente se misturarão de um jeito particular, tendo passado pelo filtro singular de quem reordena as leituras e as expõe. Desse modo, o produto final dessa sobreposição de textos plásticos e literários extraídos da *s’obra* nunoramiana, inevitavelmente carregará consigo vestígios e impressões digitais do autor deste ensaio, ou seja, são também sobras.

4 O segundo ramo de Nuno: *deformação*

Junco (2011), é obra literária erigida no recorte cronológico que compreende os anos de 1996 e 2011, datas que são sinalizadas no rodapé de cada uma das páginas poéticas, as quais documentam o momento de retorno e reescrita de cada poema. O livro traz um conjunto de poemas, intercalando várias vozes, ora tomando a voz de um cachorro morto à beira do asfalto, ora tomando o lamento de um tronco podre na orla da praia. As vozes formam uma espécie de diálogo confuso e lúgubre, que é estabelecido entre essas duas personagens ao longo do livro, tecendo um ambiente estranho e desestabilizador aos leitores. O poema de abertura já dá o gosto do universo insólito que está por vir:

Cachorro morto num saco de lixo
areia, sargaço, cacos de vidro
mar dos afogados, mar também dos vivos
escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
matou o seu poente, nem a pedra
feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
nem pude ouvir o seu latido.
Por isso durmo e não pergunto
junto aos juncos.
(Ramos, 2011:11)

O poema inicia com uma linguagem usual, faz um pequeno desvio no meio do caminho ao lançar a imagem da “matéria que tem seu frio”, e rapidamente retoma seu curso normal e segue até o final. No entanto, à medida que o livro avança, os versos vão se tornando cada vez mais áridos, consequentemente tornando-se cada vez mais difícil estabelecer sentido para as inusitadas combinações vocabulares. Tal efeito desestabilizador culmina no poema 26:

M
úsica também tem
órgãos
música também quer chão

morrer
em
paz, música
não é ideia, é
c
omo o cão
que a borracha engole.

Música late.
(Ramos, 2011: 69)

Nesses versos, as palavras são exibidas de forma descontínua: vemos primeiro uma letra M, em maiúsculo; apenas no verso seguinte é que se torna possível construir o restante da palavra, “música”. O mesmo procedimento se repete com a palavra “como”. Tal é a “deformação” em nível morfológico. Em nível sintático, ou melhor, semântico, as palavras são combinadas de tal maneira que transformam a construção de sentido um trabalho extremamente árduo: “música também tem órgãos”, ou ainda, “música também quer chão”. Artifícios semelhantes se repetem e se intensificam no restante dos versos, forçando o leitor a sair constantemente do seu lugar familiar e confortável de sentidos estabelecidos. Nesse procedimento de “deformação”, o artista/poeta parece querer testar e tatear os limites da linguagem humana.

Ao propor combinações quase improváveis às palavras, o autor não apenas força seus leitores a refletirem sobre aquilo que fundamenta a linguagem humana, mas também os incita a olhar para a materialidade dos signos. É no choque e no estranhamento que o leitor, incomodado pelo uso incomum da língua, pensa sobre as próprias regras de uso cotidiano e sobre aquilo que sustenta as mesmas regras.

É na “deformação” de palavras que o processo tão automático de associação de sentidos torna-se enfim adiado e desacelerado, abrindo, nesse meio tempo, uma fenda para espiar a pura materialidade dos signos: os traços, os desenhos das letras, a matéria desses signos tão familiares, que se tornam tão desconhecidos nesse exato instante. É nesse momento, desvincilhado dos significados, que o leitor descobre uma outra face dos signos nunca antes conhecida. Procedimento semelhante à “deformação” também pode ser percebido no nível da narrativa. O autor apresenta duas vozes bastante incomuns, a de um cão morto e a de um toco de madeira. A adoção desses dois pontos

de vista faz com que a linguagem pareça inadequada, desajeitada para construir universos tão distantes do nosso. O autor, em vez de humanizar, antropomorfizar as personagens, faz um trabalho engenhoso com a linguagem, criando uma língua estranha, dissonante e defasada, incapaz de dar conta dos universos não humanos. É, novamente, nessa defasagem da língua que o leitor pode melhor perceber sua própria linguagem verbal, especificamente humana, construída por gerações de antepassados, baseada em nosso modo específico de viver. Somos seres verbais, percebemos o mundo por meio da nossa linguagem — a moldura do nosso mundo. Nesse sentido, colocar a linguagem humana na boca de um cachorro ou nos veios de um tronco não os torna humanos, mas sim vem a tensionar os limites da própria linguagem verbal, que nasce do modo de vida dos seres humanos inscritos ou balizados pelas suas limitações.

O mundo do qual todos os humanos participam é constituído pela linguagem verbal, fazendo brotar as línguas, códigos e modos de ser dos sujeitos que constroem o universo a sua vontade, restritos pelas barreiras impostas pela própria linguagem. Será possível driblar a linguagem com todos os seus sentidos? Será possível olhar por cima do mar de significados e ver a imagem “virgem” das coisas? Ao “deformar”, esgarçar a linguagem, Nuno Ramos parece tentar oferecer uma brecha aos seus leitores para espiarem pela janela discreta do mundo significativo e ver a nudez das coisas, sua pura materialidade.

Outro aspecto que chama a atenção no livro *Junco* é o modo de apresentação da série de 43 poemas, todos numerados. Nuno Ramos nos apresenta uma série de composições identificadas por números arábicos semelhantes às da arte abstrata. É dessa forma que suas poesias se revelam no virar de páginas de *Junco* (2011), odes intituladas por números e arrematadas pelas datações correspondentes a cada interferência efetuada nos versos. Além de *Junco* (2011), tal procedimento pode ser verificado em *Ó* (2008), livro composto por uma série de contos que poderiam muito melhor serem tratados como cantos ou odes. A narrativa predominante é, aparentemente a prosa, no entanto aos poucos seus *Ós* vão se desprendendo da prosa, querendo ser verso, poema. Assim sendo, em seu “Terceiro Ó”, pontuais intervalos

[illegible]

No terceiro poema, no terceiro Ó, desta vez, a deformação das palavras parece fazer emergir sobretudo a materialidade sonora, representada visualmente pelas letras repetidas e extensionalmente prolongadas. Da mesma maneira que o autor explorou os níveis morfológico, sintático, semântico e narrativo, aqui, é a sonoridade das palavras que entra em cena. A descontinuidade da palavra não é mais efetuada pela quebra entre as linhas, mas pela reprodução prolongada de cada letra que constitui a palavra, criando uma cortina de fumaça para o reconhecimento do vocábulo e seu significado, chamando a atenção de seus leitores para o aspecto sonoro de cada letra. É desse modo que a “deformação” mais uma vez ocorre e nos direciona à materialidade, dessa vez, ressaltando a sonoridade das letras, a musicalidade da língua, o gorjeio e grunhido anterior a qualquer significação.

A partir da seleção de algumas obras literárias de Nuno Ramos, foi ressaltada uma leitura possível à produção literária do autor, evidenciando a deformação da matéria em seus textos. Foi mostrado que tal tentativa de desestabilização dos signos

repete-se em diversos níveis: fonológico, morfológico, sintático-semântico e narratológico. Ao “esfarelar” e “deformar” os signos, a formação usual dos significados nesses textos é constantemente atrapalhada e adiada, fazendo com que seus leitores olhem para aquilo que restou do signo, sua pura materialidade. Dessa maneira, os signos são transmudados em resíduos verbais, em sons, em desenhos, em matéria.

Na produção plástica de Nuno Ramos, é perceptível um movimento que, à primeira vista, pode ser interpretado como oposto àquele investido em sua produção literária. Enquanto a deformação se torna a protagonista da literatura nunorâmica, sua produção plástica parece partir da conformação da matéria para a construção de significados. Percebe-se uma forte tendência ao uso de materiais aparentemente inapropriados para as formas que o artista dá a eles: areia queimada é comprimida em fôrmas geométricas e depois desinformada, restando enormes e frágeis blocos de areia negra; ou ainda, areia ou sabão são tornados reboco de antigas embarcações marítimas e aéreas. Assim, o artista insiste em conferir formatos prefixados a materiais incomuns para o preenchimento de fôrmas, tentando impor uma norma volumétrica a esses materiais. No entanto, apesar das tentativas de conformar a matéria em algum símbolo com significado, sejam barcos, formas geométricas, ou animais marítimos, a materialidade é ainda mantida à flor da pele. Os materiais estranhamente aglutinados ou informados parecem poder se romper a qualquer momento e desabar de sua imposição formal, denunciando a fragilidade de sua constituição. Dessa maneira, a união incomum entre a forma e o material cria um estranhamento e, mais uma vez direciona o olhar dos seus leitores e espectadores para o material, para aqueles montantes de areia perigosamente amontoada, esquecendo e ignorando rapidamente o significado recém-formado pelo formato de barquinho. Percebe-se agora apenas a areia, a areia na sua materialidade, com a força rebelde que lhe é característica e, como tal, recusa seu formato. É desta maneira que o efeito do gesto aparente de conformar parece coincidir com o de deformar, ambos desestabilizam o significado do signo e expõem sua materialidade, antes despercebida e ignorada. É com tais artifícios que o artista-escritor nos força a ver e ouvir aquilo que antes desconsiderávamos, criando um curto-circuito na maquinaria do signo, fazendo-nos atentar para a sua constituição, sua materialidade. Assim, talvez possamos deixar momentaneamente o

mar de significados, que nos sustenta, que nos permite navegar, e olhar para as coisas para além delas, dessas, ou melhor, sem essas águas. Nessa tentativa de desviar dos significados, se enxergamos realmente a matéria pura ou experimentamos apenas uma ilusão, isso não sabemos, não podemos saber, não saber faz parte da nossa condição humana, mas pouco importa, vale o esforço. O que sabemos é que não seremos os mesmos depois dessa experiência, assim como G. H. com sua paixão. Com suas obras, Nuno Ramos nos proporciona um aprendizado sobre os limites da nossa linguagem, da nossa condição humana. Filhos de Sísifo, carregamos a linguagem como a nossa única herança e fardo, ela é o nosso próprio limite, e usá-la para tentar superar os limites e inevitavelmente fracassar é a nossa humana paixão.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. Disponível em:
<www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em: 14/04/2020.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2010.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Debates, 2005.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

Vídeo: www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=104&cod_Serie=67

Site:

www.nunoramos.com.br

André Winter Noble possui formação técnica em Programação Visual pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas (antigo CEFET, atual IFSul), graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, mestrado em Artes Visuais (Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano) na mesma Universidade, e doutorado em Letras (Estudos de Literatura / Teoria, Crítica e Comparatismo), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atualmente é doutorando em Artes Visuais. Interessa-se pelas imbricações entre palavra e imagem na Literatura e Artes Plástico-

Visuais e pela relação da comunicação verbo-visual no/com o espaço urbano.

Artigo recebido em 15/04/2020. Aprovado em 25/04/2020.

IDEALISMO E INDIVIDUALISMO NUM RARO ROMANCE PERNAMBUCANO

Milena Ribeiro Martins

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Apresentação e análise do romance *Os Irmãos Marçal* (1922), de Olívio Montenegro, com atenção para o contexto editorial e para sua circulação no quadro da moderna ficção brasileira. A geografia humana e física de Recife e Olinda são o cenário dentro do qual se desenvolve a trama social e íntima. São analisados neste artigo especialmente o idealismo socialista de uma personagem e seu embate silencioso com o egoísmo de outra.

Palavras-chave: História do livro; História da literatura; Olívio Montenegro; Romance.

Abstract: Presentation and analysis of *Os Irmãos Marçal* (1922), a novel by Olívio Montenegro, with attention to its publishing context and its circulation, within the framework of modern Brazilian fiction. The human and physical geography of Recife and Olinda are the setting within which the social and intimate plot unfolds. This article analyzes in particular the socialist idealism of one character and its silent clash with the selfishness of another.

Key-words: Book history; History of literature; Olívio Montenegro; Novel.

1 Ficção pernambucana

Este artigo apresenta e analisa o romance *Os Irmãos Marçal* (1922), o primeiro e provavelmente único livro de ficção de Olívio Montenegro (1896-1962). O autor nasceu na Paraíba, estudou por algum tempo em São Paulo, diplomou-se pela Faculdade de Direito do Recife, onde atuou profissionalmente como juiz, jornalista, professor e diretor (Cf. Valones, 1995: 63-68). Na década de 1930, publicou um

importante livro, pelo qual seu nome é mais frequentemente lembrado na história da literatura brasileira: *O Romance Brasileiro* (1938). Alfredo Bosi se refere a Olívio Montenegro como “um dos intelectuais responsáveis pelo clima modernista-regionalista do Nordeste”, ao lado de José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Gilberto Freyre (Bosi, s/d: 448).

Para compreender o contexto editorial da publicação desse romance, cumpre lembrar que, na história do livro brasileiro, Recife ocupa posição de destaque, tanto na sua origem, como também no século XIX, quando foi um dos mais importantes centros impressores das províncias (Cf. Hallewell, 1985:88 e 185). No início do século XX, especificamente na década de 1920, a cidade do Recife continuou sendo um agente significativo do mercado editorial nacional no que diz respeito à publicação de prosa de ficção. De acordo com o levantamento que vem sendo feito pelo projeto de pesquisa *A prosa de ficção brasileira dos anos 1920: história literária e editorial*¹, que computou até o momento 453 livros novos publicados no país na década de 1920, foram publicados em Pernambuco os seguintes títulos:

Prosa de ficção brasileira publicada em Pernambuco na década de 1920 ²					
ano	Autor	título	gênero	Cidade	editora
1920	Lucillo Varejão	O Destino de Escholastica	romance	Recife	José Soeiro
1920	Zeferino Galvão	O Mosteiro de Nimes	romance	[Pesqueira]	Tipografia da "Gazeta de Pesqueira"
1921	Lucillo Varejão	A Mulher do Próximo	novela	Recife	Casa América Evaristo Maia
1921	Mario Sette	Senhora de Engenho	romance	Recife	Imprensa Industrial – I. Nery da Fonseca
1921	Mario Sette	Outros Olhos	novela	Recife	Casa América Evaristo Maia
1922	Debora do Rego Monteiro	Missanga	conto	Recife	Oficinas tipográficas d'A Notícia
1922	Debora do Rego Monteiro	Chico Angelo	conto	Recife	Evaristo Maia

¹ O projeto teve início como pesquisa de Pós-Doutorado desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP em 2015, sob supervisão do professor Marcos Antonio de Moraes. Depois disso, temos dado continuidade a ela, analisando a produção ficcional brasileira dos anos 1920 da perspectiva da História da Literatura e da História do Livro. Os dados aqui apresentados são um resultado parcial do levantamento que vem sendo feito desde então.

² Assumindo que inevitavelmente teremos deixado de fora vários títulos — por desconhecimento, por impossibilidade de acesso a livros e, sobretudo, porque os dados do levantamento aumentam conforme a pesquisa avança —, apresentamos as informações coligidas até o momento, na esperança de que sirvam a outros pesquisadores.

1922	Olívio Montenegro	Os Irmãos Marçal	romance	Recife	Imprensa Industrial – I. Nery da Fonseca
1923	Mário Sette	A Filha de Dona Sinhá	romance	Recife	Imprensa Industrial – I. Nery da Fonseca
1924	Humberto Carneiro	Praias do Norte	conto	[Recife]	Editora Livraria Universal
1924	Joaquim Pessoa Guerra	O Vaqueiro do Nordeste	romance	Recife	Tipografia Livraria Universal
1924	Lucillo Varejão	Teia dos Desejos	conto	Recife	Imprensa Industrial – I. Nery da Fonseca
1928	Raymundo Paes Barreto	João Carreiro	novela	Recife	Tipografia Livraria Universal
1929	Luís Delgado	Inquietos	romance	Recife	Tipografia Livraria Universal / Edição do autor

Há que se considerar que nesse levantamento estão listados apenas livros de prosa de ficção, em primeira edição, de autores brasileiros — e apenas aqueles que, de alguma forma, sobreviveram ao tempo. De acordo com o levantamento, Recife foi a quinta cidade do país em número de livros de prosa de ficção nacional lançados na década de 1920, atrás de São Paulo (185 títulos), Rio de Janeiro (163), Curitiba (16) e Porto Alegre (15).

Há evidências de que livros publicados pela Imprensa Industrial – I. Nery da Fonseca, do Recife, a mesma que publicou *Os Irmãos Marçal*, chegavam a outros cantos do país sem muita demora. Em junho de 1918, a *Revista do Brasil*, periódico cultural paulista, anunciava o lançamento de *Pan*, livro de poemas de Augusto Andrade, lançado pela editora recifense no mesmo ano. O resenhista elogia o aspecto gráfico do livro: “Volume alentado que dá a impressão de não existir no Norte nenhuma crise de papel semelhante à do Sul.” (*Bibliographia*, 1918:178). A mesma revista deu notícia de lançamentos de outros livros publicados na mesma cidade, deixando saber da atividade editorial de outras empresas na capital de Pernambuco nos anos 1910 e 1920: Casa América, editora Evaristo Maia,³ Costa Pinto & Cia., editora Eugênio Nascimento, editora José Soeiro, editora Revista Comercial e Industrial, Livraria Econômica, Tipografia da Penitenciária, Tipografia Jornal do Recife. Esses dados foram coletados

³ O acesso físico a livros ou à sua reprodução digital permite dirimir algumas dúvidas. Permite saber, por exemplo, que Evaristo Maia era o editor proprietário da empresa Casa América — um exemplar da novela *Outros Olhos...* de Mário Sette permite essa verificação.

na *Revista do Brasil* (1916-1925), importante fonte para o conhecimento do sistema editorial brasileiro.⁴

O romance de Olivio Montenegro chegou às mãos de Lima Barreto, no Rio de Janeiro, possivelmente enviado pelo próprio escritor. Lima respondeu ao escritor por meio de uma carta, em 29 de setembro de 1922. O romance fora lançado no início de agosto, segundo se depreende de anúncio publicado no *Jornal do Recife*.⁵ Tendo lido o romance recém-lançado, Lima Barreto elogia especialmente o idealismo da personagem Farmâncio e a sobriedade da caracterização das paisagens, aspecto que o entusiasma: “É maravilhosa!” (Barreto, 1998: 288-289)

Hoje, o romance de Olivio Montenegro se tornou obra rara, de difícil acesso. O exemplar que serviu de fonte para esta pesquisa pertence ao acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP), que contém uma coleção inestimável de obras brasileiras dos anos 1920. Dada a raridade deste romance, optou-se neste artigo pela apresentação detalhada de seus elementos de enredo e estilo, antecédidos por aspectos de sua materialidade gráfica.

2 Aspectos gráficos do livro

⁴ REVISTA DO BRASIL. São Paulo, 1916-1925. Biblioteca Digital Unesp, in <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26091>. Acesso em 10 de abril de 2020. Cf. também LUCA, Tania R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

⁵ OS IRMÃOS MARÇAL. *Jornal do Recife*, 01/08/1922, p. 02.

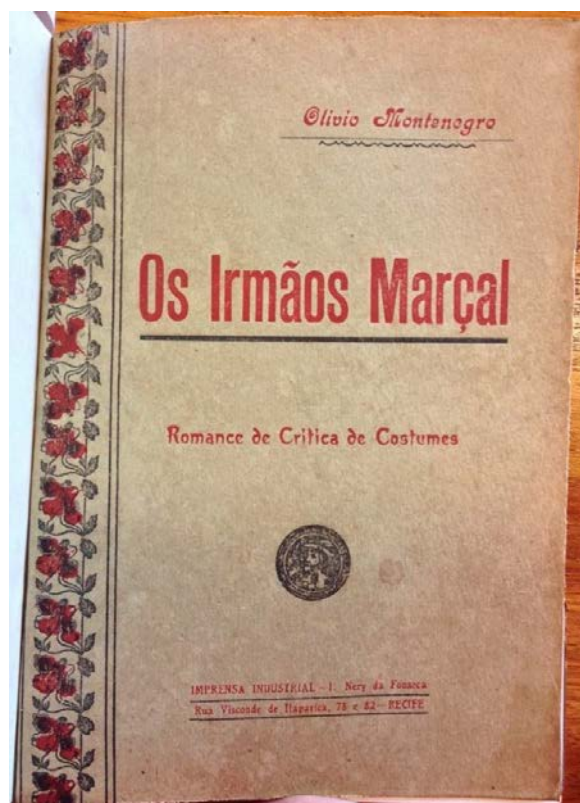


Figura 1: Capa da 1ª edição do romance *Os irmãos Marçal* (1922), de Olivio Montenegro. Dimensões do livro, de acordo com o Dedalus, base de dados bibliográficos da USP: 174p., 18 x 14 cm. Fotografia amadora, feita a partir do exemplar pertencente à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP).

A capa do romance *Os Irmãos Marçal* (1922) é predominantemente tipográfica [vide Figura 1]: letras cursivas são usadas no nome do autor; letras de tipo mais comum, sem serifa, no título e nos dados da editora; e para o subtítulo escolheu-se um estilo algo oriental. Mesmo sem ilustração, a capa não é desprovida de adornos, o que sugere a intenção de dotá-la de uma aparência individual, distinguindo-a de outras disponíveis no mercado. Na metade inferior da página, à maneira de um sinete, há um pequeno perfil masculino; na margem esquerda, como uma vinheta, veem-se flores vermelhas envoltas por ramos e folhas pretas.

O exemplar consultado foi encadernado, conservando-se felizmente a capa original. Há um autógrafo do autor, com a seguinte dedicatória: “A Araújo Filho, o insigne poeta de Rhytion, como lembrança da admiração e amizade. / Recife 10 d’Agosto de 192[2] / Olivio Montenegro”. A caligrafia do escritor parece apressada e não é muito

clara. Importa observar que o referido livro *Rhytton* também foi publicado pela Imprensa Industrial do Recife, no mesmo ano de 1922. Sabe-se, portanto, que o poeta e jornalista Joaquim de Araújo Filho foi o primeiro proprietário e possivelmente leitor desse exemplar. Numa das páginas iniciais, a sigla AF manuscrita a lápis indica seu nome.⁶

Além dessa dedicatória manuscrita, há também uma impressa, num tipo rebuscado, que imita o manuscrito: “A memória de meu irmão Silvino Bezerra Montenegro.” A folha de rosto reproduz boa parte dos elementos da capa, com exceção da borda e do sinete, que foi substituído por outro, de mesmo tamanho, representando uma flor.

O papel do miolo difere do de outras publicações da época, cujo aspecto costuma ser frágil, quebradiço, amarelado e opaco: o papel é perceptivelmente liso, ainda hoje agradável ao tato. Apesar disso, a qualidade da impressão não é das melhores. Há vários erros de composição e impressão (alguns pequenos, outros grandes) ao longo do livro, que prejudicam a qualidade dessa primeira edição de *Os Irmãos Marçal*. Há pequenas gralhas, espalhadas pelo texto, sugerindo a falta de um revisor atento. Algumas delas são identificadas pelo escritor numa errata, ao final do romance. [vide Figura 2] E há alguns erros não apontados por ele: baixa qualidade de impressão de algumas páginas, nas quais os tipos estão borrados; aparente falta de um trecho entre o penúltimo e o último parágrafo da página 111; e, por fim, o erro mais extenso: as páginas 129 a 136 foram encadernadas duas vezes, isto é, estão repetidas no livro. Isso prejudica a leitura sobretudo porque se trata de um momento tenso da narrativa, quando um personagem cogita o suicídio. A duplicidade provoca interrupção da leitura e, portanto, minimiza o efeito da trama. Pode ser um defeito presente em poucos exemplares — não pudemos verificar.

⁶ Joaquim de Araújo Filho nasceu em Macau, Rio Grande do Norte, em 1895, e morou em Recife. Colaborou assiduamente com a imprensa do Recife. Cf. WANDERLEY, Romulo Chaves. *Panorama da poesia norte-rio-grandense*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. p. 138.

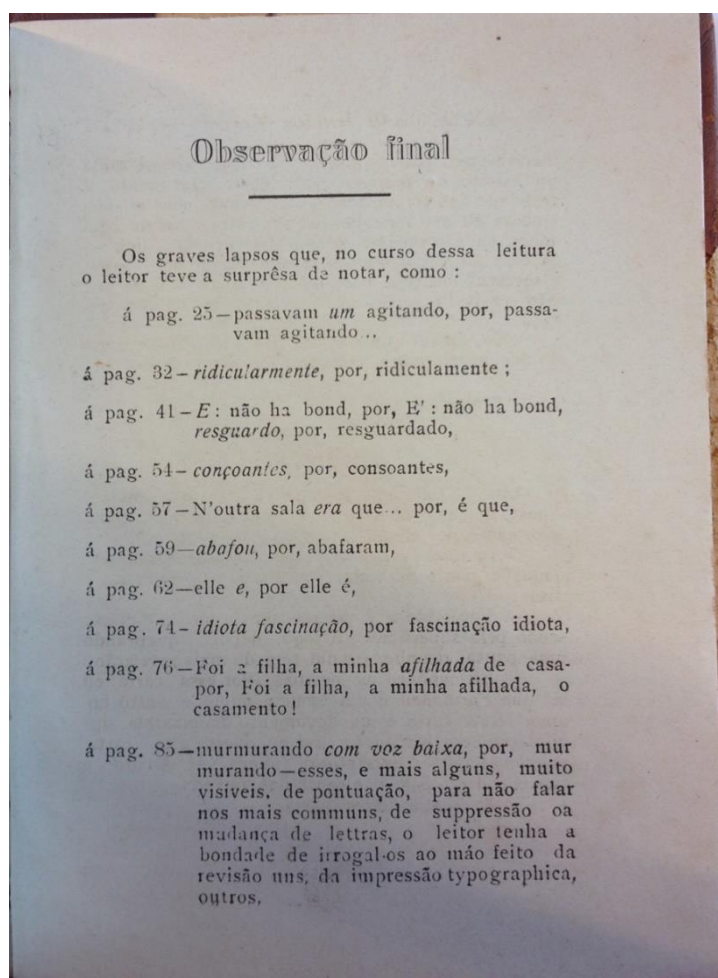


Figura 2: Errata intitulada “Observação Final”. Parte integrante da 1ª edição de *Os irmãos Marçal*, de Olivio Montenegro. (p. 175). Fotografia amadora, feita a partir do exemplar pertencente à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP).

Esses elementos somados não recomendam o trabalho da editora. Terá havido o trabalho de um editor? Há um paratexto, dirigido ao leitor, no qual o escritor deixa entrever algumas das dificuldades enfrentadas na edição deste livro e, se pudermos generalizar, na edição de livros em geral naquela década:

Ao leitor:

Este livro era já para ter sahido a publico, e isso por uma razão muito comprehensivel: porque o findára ha quasi dois annos. Mas vem tambem outra razão muito comprehensivel e impediu que elle se publicasse áquelle tempo: a falta de um editor.

Agora, porém, ahi vae, como me foi possível, e para o destino que Deus quizer. Se fôr bom o destino tanto melhor: se ruim, temos muito de que nos consolarmos. Todos que escrevem o têm, e tambem o

Autor.⁷

⁷ MONTENEGRO, Olivio. *Os irmãos Marçal*: romance de critica de costumes. Recife: Imprensa Industrial – I. Nery da Fonseca, 1922. s/p. [obs.: em todas as citações do romance, procurou-se manter a ortografia original do texto.]

A “falta de um editor” parece significar não a inexistência de editores no estado ou no País, mas a falta de um editor interessado em investir num escritor iniciante e numa obra de cunho político explícito (como se analisará adiante). A maneira como o escritor qualifica o lançamento do livro — “Agora, porém, ahi vae, como me foi possível” — sugere que a edição tenha sido financiada por ele, como não era raro acontecer então. Se isso for verdade, os erros de composição e impressão podem ser todos creditados à ausência do trabalho do editor, ao qual o escritor e a tipografia contratada substituíram.

Em Recife ou no Rio de Janeiro, os escritores brasileiros dos anos 1920 sofriam com a pouca qualidade de algumas editoras e tipografias. Em comentário sobre a qualidade gráfica do romance de Olívio Montenegro, Lima Barreto se irmana a ele: “É pena que a revisão e a tipografia tenham sacrificado tanto seu livro, mas que quer, meu caro senhor? — todos nós somos vítimas desses dois flagelos. Eu sou uma das que eles mais torturam.” (Barreto, 1998: 289)

É esse o aspecto gráfico da primeira edição do romance *Os Irmãos Marçal*, cujo teor e estilo analisaremos a seguir.

2 Socialismo e individualismo, vida pública e privada

O romance narra as trajetórias pessoais e traços da ideologia de Farmâncio e Beatriz, as personagens-título, desde a juventude escolar até o casamento; narra também pouco do que sucede nas suas vidas pessoais depois disso. Ao longo de toda a trama, dá-se ênfase a conflitos políticos e familiares.

Ambientado em Recife e Olinda, o romance começa com Farmâncio fazendo um discurso anarquista e, por causa disso, quase sendo preso pela polícia. Livra-o da prisão o favor de um delegado, que fora seu amigo de turma. Beatriz tenta dissuadir o irmão de suas atividades políticas, chamando-o à sua razão. Também está contra ele seu tio Marcos, que os cria desde a morte de seus pais. O pai, cardíaco, morrera quando

Farmâncio tinha seis anos. A mãe, descrita como vaidosa e adúltera, morrera logo depois do nascimento de Beatriz.

Os irmãos Marçal estudam — ela no colégio Sta. Margarida, ele no Gymnasio. No contexto dos anos 1920, é importante a caracterização da escolarização de Beatriz, justamente porque a escolarização feminina era menos usual que a masculina. Mas Beatriz não parece especialmente inclinada para os estudos; Farmâncio e o narrador percebem a vaidade e a superficialidade como traços marcantes do caráter de Beatriz, desde sua infância. Por outro lado, o irmão, vocacionado com “todos os seus sentimentos para a medicina”, acaba atuando no serviço público, aparentemente porque seu tio não tivera condições de lhe oferecer educação adequada para essa profissão (Montenegro:19).

Apesar da boa-vontade do tio na criação dos sobrinhos, o destino que ele traça para Farmâncio tolhe duas vezes a inclinação original do rapaz: primeiro deixando-o fora da Medicina e, depois, posicionando-se contra sua atuação política.

As páginas iniciais fazem supor uma trama romanesca tradicional, marcada por alguma atividade política, relações familiares e amorosas, especialmente quando as mocinhas se reúnem em torno de Beatriz e, animadamente, tentam descobrir se a moça estava de fato noiva ou envolvida amorosamente com Álvaro Cunha (que aparecerá ao final da trama). Porém, enquanto essa conversa e outros flertes se desenvolvem, Beatriz disfarça e demonstra interesse por outros acontecimentos, que envolvem uma efêmera personagem em seu leito de morte:

D. Porciuncula era a mulher de Damião Gonçalves, e que atravessava naquelles dias em consequencia de um provocado aborto, grande e delirante crise febril. [...]

De feito, D. Porciuncula agonisava e justamente quando os médicos faziam um diagnostico novo e mais profundo da molestia, Ha um mez D. Porciuncula andava prostada em consequencia de um aborto que já servira de abundante pasto á áspera língua dos visinhos, e que despertara mesmo uma curiosidade impudente entre os mais íntimos. (21 e 28)

Porciúncula acaba morrendo, sem que os médicos fossem capazes de chegar a um consenso sobre seu mal e sobre as maneiras de tratá-la. Médicos, no plural, como

no conto “Policce Verso”, de Monteiro Lobato: nos dois casos, médicos encantados com as próprias palavras, mas incapazes de tratar da pessoa doente (Lobato, 1918).

O aborto, provocado por uma mulher casada, que gozava de boa situação financeira, e sem que tenham sido apresentadas razões para explicar ou justificar seu ato, é narrado sem outros julgamentos morais além da referência à “língua áspera dos vizinhos”. A despeito da importância que poderia ter no romance, dada sua potencialidade dramática como elemento narrativo e dada sua potencialidade de escândalo entre os leitores, o aborto provocado não tem outros desdobramentos. Porciúncula recebe “os purificantes sacramentos da madre igreja”(Montenegro: 29). Parece haver algo de irônico no adjetivo “purificantes”. Segue-se a isso um enterro pomposo, com o que se encerra a participação de Porciúncula na trama.

Silenciosa e convenientemente, o polêmico tema do aborto morre com a personagem. A polêmica que passa a mover o romance, a partir daí, deriva do envolvimento entre Beatriz e Damião, o recém-viúvo. O casamento entre os dois desagrade de tal maneira o tio da moça, que termina por provocar a sua morte. A razão dessa desaprovação não reside apenas na recente viuvez de Damião, nem apenas em sua idade avançada, mas também se deve à sua conhecida atuação como contrabandista.

O interesse de Damião por Beatriz parece ter sido súbito; no que diz respeito ao interesse da moça por ele, porém, o narrador *sugere* que ela já antecipara essa possibilidade, quando informa que ela estivera “tomada de um quente interesse” pelo estado de saúde de Porciúncula (21). Embora esse interesse pudesse ter sido genuíno, o desenvolvimento da trama mostra que Beatriz alimentara expectativas quanto ao futuro viúvo, tendo arquitetado planos, embora no momento eles parecessem insondáveis ao narrador e aos leitores:

Quando as amigas partiram Beatriz deixou-se mergulhar toda para dentro dos seus vastos e obscuros pensamentos, que deviam ser elles bem conchegativos da sua felicidade, a julgar pelo vago e tenue sorriso que lhe veio a escorregar com uma imprudência satisfeita dos cantos sumidos da bocca, como num bom sonho ou num extase bom.

E largo tempo passou assim até que um rumor vizinho de passos lhe sacudiu, num estremecimento, dessa contemplação muda e interior(24).

O narrador observa a personagem de fora, sem invadir seus pensamentos, que, embora vastos, permanecem obscuros; limita-se a investigar sinais sem, no entanto, desvendar seus significados: um sorriso *vago e tênue, satisfeito, como em êxtase*. As emoções da personagem estão indubitavelmente associadas a um estado de felicidade íntima, mas, por alguma razão que naquele momento não estava clara, revelá-las teria sido um ato de imprudência. O sorriso lhe escorrega, quase como um deslize, um erro, uma revelação que deveria ter sido contida. Ele é tudo do tão pouco que se revela nesse momento, permitindo apenas que se caracterize a vida íntima de Beatriz como rica, embora indevassável. A chegada de seu tio Marcos a coloca mais uma vez em estado de prontidão: seu mundo interior, seus pensamentos e emoções, aos quais ela se entregara por um longo tempo, parecem acessíveis apenas a ela. Não obstante, os pensamentos e planos de Beatriz são definidores dos rumos da trama romanesca, como se mostrará adiante.

O romance também trata do outro irmão Marçal: Farmâncio. Ao mesmo tempo em que Damião corteja Beatriz, Farmâncio participa com euforia do movimento de greve dos bondes. A divisão parece bastante tradicional neste ponto: para a mocinha, a vida íntima e as tramas domésticas; para o rapaz, a vida política e as ruas. Inicialmente a greve parecia forte, mas viria a ser interrompida por falta de recursos. As ideias políticas de Farmâncio são admiradas especialmente por um dos convivas da família, um empresário inglês envolvido com o sistema de trens: “Willian [...] se interessava vivamente, curiosamente, pelo talento moral das suas idéas, pela coragem sincera que elle punha na defeza das suas chiméras” (55).

É importante atentar para a escolha da palavra “quimera”, também sinônimo de ilusão, devaneio, fantasia. A frase toda parece ter sido construída num crescendo, do qual fazem parte o verbo “interessar-se”, os advérbios “vivamente” e “curiosamente”, e os substantivos abstratos “talento”, “ideia” e “coragem”. Essa sequência ajuda a construir e reafirmar a aura de idealismo e poesia que envolve a personagem (e alguns de seus colegas). A palavra “quimera”, porém, parece sugerir, com leve ironia, o descrédito do empresário a respeito da concretude das ações da personagem. Acentua a contradição o fato de a admiração pelo grevista ser formulada por um empresário dos transportes.

Contradições e ironias sutis indicam, desde já, o que ficará progressivamente claro ao longo do romance, culminando com a carta final: que os sonhos de Farmâncio não terão o destino desejado por ele. Manipulado pela irmã e movido pelas circunstâncias, Farmâncio acabaria se casando com a filha do empresário inglês.

Antes disso, porém, o rapaz teve oportunidades de dar corpo aos seus ideais. Tendo se tornado herdeiro de seu tio, ele vendeu a casa para saldar dívidas e, com o dinheiro restante, fundou o jornal *Combate*, no qual “todos, tipógrafos e redatores compartilhavam igualmente dos lucros” (86). Além disso, também idealizou e participou da criação de escolas socialistas para os filhos dos operários. O idealismo do personagem encontraria obstáculo em intrigas e vaidades na gestão das escolas e do jornal.

Em meio a essas decepções iniciais, Farmâncio observa a pobreza e a sujeira de um bairro e seus casebres. Destacam-se as condições precárias de moradia nos arredores dos centros urbanos e o contraste entre a natureza grandiosa e os tipos humanos diminuídos, que viviam na pobreza:

Approximavam-se da ponte da Tacaruna, e elle [Farmâncio] logo deu em redor, ao byzarro panorama, que se lhes antepunha dos lados, como uma grande tela, um olhar lento e demorado que ora fulgia na admiração, ora se apagava no tédio e no desalento. Sahiam descompassados e fortes os sentimentos produzidos d’aquelle quadro que lhe sabia á vista selvagem e grandioso a um tempo: parecendo-lhe alli que o sublime e o horrivel se atropellavam na confusão de um contraste absurdo e violento.

Ao meio de uma natureza esplendida de mar e d’horisonte, beirando um rio, que se estendia aqui e lá numa symetria e numa ordem de divino gosto, uma massa horrenda de casebres miseráveis, ora destacando-se apinhadamente como sombras informes, ora isolados, enterrando-se na lama, descompostos e tortos, e através de cujos buracos negros dos postigos, via-se algum rosto descarnado e lívido a espreitar o mangue e o céu, numa pacífica e morna expressão de idiotia. E imaginou entre si de como não vegetava alli cheia de fome e frio, toda uma população de tortulhos humanos, que a necessidade fazia-os fedorentos e sujos, emquanto tantos outros deixavam ir ao desbarato de um vicio ocioso o quanto bastaria a todos aquelles para um vasto conforto e vivo accio (95).

Em seguida, a visão do mangue contrastaria com a poesia tipicamente atribuída aos elementos mar e horizonte, diminuindo a sensação de pujança e simetria da natureza. De maneira geral, esse retrato dos subúrbios é típico na *Belle Époque*

brasileira,⁸ mas é digna de destaque a representação de periferias menos visitadas pela literatura, como a pernambucana, ou no mínimo menos observadas pela crítica, dada a curta vida de romances como este, nunca reeditado.

De maneira mais específica, as escolhas vocabulares e aproximações metafóricas na construção dos tipos humanos, neste importante trecho descritivo-reflexivo, assemelham-se àquelas feitas por Monteiro Lobato, especialmente nos contos “Velha Praga” e “Urupês” (Lobato, 1918). Observe-se que o narrador escolhe o verbo *vegetar* e o substantivo *tortulho* (sinônimo de cogumelo), de forma semelhante ao que fizera o escritor paulista nos contos citados. Limitados à condição de cenário, sem ascenderem a personagens, os “tortulhos humanos” poderiam deixar de sê-lo se “tantos outros” (não nomeados nem qualificados) não vivessem no “desbarato de um vício ocioso”.

De um lado o desperdício; de outro a necessidade. Farmâncio, o observador, vive no meio desses dois extremos, procurando diminuir o fosso que os separa. Observe-se que, diferentemente do que acontecera com Beatriz, cujos pensamentos tinham sido insondáveis, aqui o narrador não se limita ao rosto da personagem, mas descreve-lhe com minúcia a visão, as reflexões e sensações.

Em outro momento, numa ocasião social em ambiente mais requintado, no qual se ouvia Chopin, Farmâncio discute com o poeta Adrião a respeito das diferenças e da importância da expressão poética *versus* expressão musical erudita. Embora a discussão não tenha sido exaustiva, as opiniões de Farmâncio são as únicas que consideram a recepção leiga da obra de arte e louvam o caráter instrutivo da palavra, da poesia:

Apenas se o Dr. Adrião me permite um aviso, penso eu que a poesia [...] constitui ainda a melhor expressão do nosso sentir e do nosso pensar, e a que traduz mais largamente e mais nitidamente todos os aspectos das nossas sensações. Penso mesmo que a música ajunta muito pouco à cultura do espírito, e não ajunta nada à cultura sentimental do leigo; enfim é antes uma arte de ponto para agradar e não para instruir...(Montenegro:103)

⁸ Remeto sobretudo à obra de Lima Barreto, porque interessantes aproximações podem ser feitas entre sua produção ficcional e este romance de Olívio Montenegro, especialmente no que diz respeito à representação dos subúrbios, à discussão sobre música erudita e popular e também à discussão sobre música e instrução.

A alusão ao leigo e à instrução remete aos anseios socialistas de Farmâncio e ao seu envolvimento com a educação dos filhos dos operários. Da mesma forma que essa discussão estética não foi muito longe, também suas atividades política, jornalística e educacional viriam a ser frustradas.

Farmâncio acabaria vendo ruir seu investimento em escolas depois de descobrir que as supostas contribuições dos sócios (os operários) não se efetivaram. Ao visitar uma das instalações, encontrou um triste cenário: escola precária, móveis velhos, livros sem páginas e um professor amalucado, além de meia dúzia de alunos adormecidos. No jornal, por sua vez, houve uma rebelião, movida dentre outros fatores pela sensação de que uns trabalhavam mais do que outros. A desordem e a falta de espírito coletivo se materializam numa cena de revolta em que, em meio a gritos e empurrões, um funcionário recolhe os tipos que vão caindo ao chão. O idealismo ganha ares quixotescos, nos dois casos, e Farmâncio poderia entrar para o grupo dos *policarpus quaresmas*, não fosse seu esmorecimento posterior.

Sem jornal, sem escolas, sem companheiros, Farmâncio se embebede e pensa em suicídio. Doente, é acolhido por Beatriz (sua irmã) e por Eve (a referida filha do empresário Willian). Beatriz aproveita-se da desilusão e da prostração do irmão para induzi-lo ao casamento com Eve, para quem o enlace parecia ser conveniente e mesmo urgente:

Eve tinha unidade de character. Tinha uma vontade precisa, bem regradada e fria. No seu affecto que nunca partiu em desordem, nas suas fugidas sentimentaes que nunca descahiram em pranto, nas demoradas provocações do seu olhar, na amorosa paciencia de seu zelo, tudo ia n'um regular acordo com o seu character. O casamento lhe passara a ser um caso urgente de necessidade. Chegara a idade em que a mulher quando a não comprehende, a sente; e de todas as necessidades da natureza essa não é a menos rude de sentir. Vira Farmâncio: achou-o bello, facil e bom. Era o marido que lhe convinha naquela oportunidade, e o seu affecto correu prompto para elle, exprimindo-se do dodo que lhe podia ganhar melhor no espirito: moderado mas envolvente; sem acentos hystericos, mas que a languidez natural das suas expressões fazia profundo (162).

Premido pela sensação de culpa e de dever, por ter recebido ajuda de Eve num momento de necessidade, Farmâncio se casa com ela. O narrador deixa claro o que Farmâncio reluta em perceber que ao lado de Eve seus anseios socialistas iriam no mínimo arrefecer:

A um proposito da conversa perguntou elle [Farmâncio] sobre a sympathia, que, uma certa vez, lhe havia dito ter pela causa do socialismo.

— Sim, lembra-me, ella [Eve] respondeu. Apaixona-me essa forma humanitaria de vida; mas Farmâncio, quando não é possível atingir o que sonhamos, é necessario não deixar escapar o que podemos.

N’isso ia um flagrante do seu espirito positivo e justo. Farmâncio não atentou para elle. Não quiz ou não poudé. Não poudé é o mais certo.(162-163)

A razão pela qual ele “não pôde” foi, naquele momento, a entrada de outras pessoas na sala, as quais Farmâncio passou a observar com prazer. Essa justificativa circunstancial pode ser ampliada se se observar que, hospedado na casa do cunhado endinheirado, Farmâncio se sentia muito confortável e apaziguado. Enquanto Beatriz e Eve, voluntariosas, organizavam a festa de noivado, que Beatriz queria que fosse “lustrosa, que retinisse nas gazetas” (151), ele

[...] não insistiu mais, abandonando-se com desprego e mudo, aos frouxos de quebrantos que o derreavam de cada passo, para cima d’uma poltrona onde elle se ficava em cochilo e pasmaceira.

Habitudara-se ao luxo solitario do palacete do cunhado, e gostava um prazer amavel de recostar na maciez catita daqueles divans e daquelas poltronas, que se abriam amplas e de bojo muito saliente e molle, pela sala, e nos corredores, com uma silenciosa cumplicidade de preguiça e amor.

Beatriz as mais das vezes fôra, ou, se em casa, toda em si, entregue a extraordinarias leituras de extraordinarias novellas, elle ficava como senhor da casa, dominando naquelle aparato de coisas salientes e ricas. (151-152)

Farmâncio se habituara ao “vício ocioso” que antes ele via como uma das causas das diferenças sociais, contra as quais ele lutara. Essa aparente contradição não chega a incomodá-lo. E, quando o passado adormecido é revivido, em algumas cenas, ele não ultrapassa o limiar da reflexão saudosista, não se converte em ação, nem tampouco no abandono de sua confortável condição:

De começo, tanto que rolava as vistas ao passado, corria a retiral-as de lá, num susto. Com o habito – therapeutica a cujo uso não resiste nenhuma repugnancia, infallivel para todas as idiosyncrasias – Farmancio foi se afazendo a esse andar retrospectivo de vistas, e por fim isso lhe passou a saber com um certo gosto e uma certa saudade. E quando voltava de lá era agitado por esperanças que elle julgava mortas. Via-se de novo á testa de uma legião... De novo se gosava dos antigos sonhos, das velhas representações visionarias do seu espirito, teimando de conceber o quadro completo da sociedade futura, a «sua sociedade» aperfeçoada, onde os homens se mostrariam sem outra paixão que a da verdade, sem outra doçura que a do amor do próximo, já entrevisto, uma vez, pela magnanimidade enterneçada de Jesus.

O dinheiro representaria apenas um intermediario humilde, e muito accessivel, para levar adeante o gyro pacifico das transações honestas, que se dispensariam bem das formalidades injuriosas da escriptura (152).

Nesse trecho, o narrador revela uma faceta pouco usual neste romance: usa a situação da personagem para tecer considerações generalizantes, aplicáveis à humanidade. A assertiva moralizante, formulada por meio da metáfora “o habito – therapeutica a cujo uso não resiste nenhuma repugnancia, infallível para todas as idiossyncrasias”, explicita a descrença do narrador com relação à sobrevivência de certos ideais, quando em conflito com o hábito de quem os carrega. O narrador parece ter encontrado uma razão não dita, subjacente às ações de Beatriz e Eve, responsáveis por habituarem Farmâncio aos confortos do ócio. Farmâncio, por sua vez, não se resigna numa muda prostração, mas sublima seus ideais de igualdade social aludindo à figura de Jesus — não por acaso, a imagem de Jesus vem antecedida das fortes expressões religiosas: “verdade” e “amor do próximo”. Assim, os ideais anarco-socialistas de Farmâncio são vistos por ele como valores maiores e não circunstanciais, já que amparados por uma figura mítica de bondade, representante de um ideário religioso tradicional. Nesse esforço de sublimação, até mesmo o dinheiro converte-se num instrumento para um bem maior. Nas transações hipotéticas nas quais seria útil o dinheiro com o qual Farmâncio já está habituado, dinheiro que garantiu o seu conforto e o amparou numa situação de crise de ideais, o capital é absolvido, porque se converte num instrumento de uma causa maior, cristãmente adjetivado como “humilde” e “honesto”.

Tudo isso não ultrapassa o limiar da reflexão, insondável para os demais personagens, compreendida e revelada apenas pelo narrador. A transformação de Farmâncio, apresentada em diferentes aspectos, pode ser vista também na maneira como ele julga o cunhado, Damião, que de início lhe parecia repugnante e, com a proximidade, passa a lhe ser simpático:

Parecia-lhe um enigma como d'antes não podendo fitar o velho Damião, sem que uma repugnancia instintiva logo lhe alterasse os nervos numa vibração antipática de odio, agora o visse de bons e amigos olhos.

Chegava mesmo a interessar-se com sympathia por aquele velho que elle surprehendia, ás vezes, cheio de um grande ar offendido e triste, a procural-o timidamente, e a mostrar um cuidado paternal e infinito por tudo que lhe tocava aos seus interesses (154-155).

Casando-se de fato com Eve, Farmâncio se muda para a Inglaterra (o que depois se revela ter sido um plano de sua irmã para afastá-lo da possibilidade de atrapalhar seu

modo de vida e, especialmente, seu relacionamento amoroso com Álvaro). Lá, Farmâncio trabalha para Damião e formula uma ideologia socialista-empresarial, antevendo utopicamente a existência de um mundo do trabalho em que os trabalhadores seriam tratados dignamente, como seres humanos íntegros, não como peças de engrenagens, enquanto os patrões prosperariam.

É Eve quem relata, em carta à cunhada, a transformação no espírito de Farmâncio, que assim teria formulado sua visão de futuro, conciliando capital, trabalho e fraternidade:

Amanhã quando o operario não for simplesmente uma machina, e for um homem que tenha a iniciativa dos seus actos e saiba verdadeiramente do valor. A inventiva industrial hoje, nós sabemos, que é secante fria, e pobre. Mas ha de vir um dia, em que a necessidade de aperfeiçoamento dessas industrias levará o operario a exercer o seu espirito e o seu gosto, e deixará então de serem as fabricas um reservatorio de machinas homens, para serem uma sociedade de homens espiritos, ligados entre si pelo interesse de um mesmo gosto, e pela ambição de um mesmo fim. Quanto ao trabalhador rural, ao carrêgo, ao homem de trapiche, estes terão sua sorte infinitamente melhorada ao influxo desses sentimentos humanos longamente exercitados na igualdade de condição e na fraternidade de trato. Porque só o trabalho irmanisa o homem, e, no futuro ainda è o trabalho que o salvará... (172-173)

Farmâncio ainda é um socialista utópico? Ou um empresário que deseja subalternos que trabalhem em paz, sem atrapalhar os interesses dos patrões? A contradição não parece resolvida no romance. Damião e Beatriz formulam interpretações inconciliáveis a respeito do antigo líder grevista. E o romance não apresenta uma solução final clara: em vez disso, encerra-se com um diálogo entre a esposa ardilosa, cujos objetivos foram conquistados um a um, e o marido enganado, que supõe conhecer as pessoas e pensa ver além da superfície. O leitor conhece o ardil dela e o engano dele.

Especialmente pelas transformações ideológicas da personagem Farmâncio, o romance merece ser relido no conjunto de obras literárias de teor político da moderna literatura brasileira, nas quais ocupe lugar de destaque a formulação de utopias ou o embate entre capital e trabalho. Além disso, também parece suficientemente relevante a representação de mulheres (Beatriz, Eve e Porciúncula), cuja atuação se dá de forma sutil, mas determinante para o destino delas mesmas e dos homens ao seu redor.

É curioso como o homem do título deste romance (Farmâncio) é menos enigmático do que a mulher (Beatriz). Tal caracterização reforça o estereótipo feminino de sutileza, ardil e ação nos bastidores. A imagem dos homens, por sua vez, é a de sujeitos mais palavrosos, onipresentes em espaços públicos e situações políticas, embora sejam contraditórios e um tanto ingênuos, controlados por algumas mulheres fortes que só aparentemente lhes servem de cenário.

Como se viu, Farmâncio tem seus pensamentos, ideias e até contradições amplamente revelados, ora ditos por ele mesmo, ora vasculhados pelo narrador. No que concerne a Beatriz, porém, inicialmente o narrador se detém num vestíbulo quando tenta retratá-la: observa-a, mas não a desvenda. É só na segunda metade do romance, depois de seu casamento, e depois que o foco já voltou a ser a vida política e pessoal de Farmâncio, que Beatriz começa a ser vista mais de perto, a ter sua personalidade e seus objetivos apresentados com mais clareza. É o que acontece quando o narrador apresenta a teimosia da moça na realização de seus planos, especificamente no momento da articulação do casamento de seu irmão, e sua dissimulação no trato com o marido, enganado dentro de casa por um seu colega:

Beatriz quando fazia tenção forte d'alguma coisa, ninguém lhe ganhava em vigor persuasivo. Conhecia por instinto e por longo habito de simulação, toda a sciencia do affecto; de tal arte e por taes obras o imitava que fazia grande damno e pena á sinceridade. Em derramar não uma, mas um diluvio de lagrimas quando as lagrimas serviam a alguma coisa; inflorar um sorriso, luminoso e puro como um raio de sol, quando esse sorriso era necessario, nisso ninguém se advertia a melhor gosto. Damião podia testemunhal-o se entendesse.

Parece que elle chegara a lóbrigar o segredo dessa prodigiosa arte de sua mulher, que, senão de uma, mas de diversas feitas, triumphara da propria evidencia material dos seus sentidos. Talvez que apenas por muito honrar o bem-feito da simulação o Damião tivesse preferido impugnar a prova viva, e que elle podia revistar com os olhos, ou palpar com a mão (149-150).

Obstinada, persuasiva, dissimulada — é o retrato que se esboça de Beatriz, já a caminho do final do romance.

No último capítulo, finalmente Beatriz é mostrada em pleno gozo de sua privacidade, sorvendo os prazeres do conforto que o dinheiro e a solidão lhe proporcionavam. O narrador já mencionara, de passagem, que ela lia ficção — “toda em si, entregue a extraordinarias leituras de extraordinarias novellas” (152). No último capítulo, quase todo dedicado a Beatriz, o narrador vence o pudor de quem ficara na

antessala e entra enfim em seu gabinete de leitura, descrevendo minuciosamente seus móveis, seus gestos, suas leituras e um pouco de suas sensações. O trecho é longo, mas a leitura é proveitosa:

Beatriz tinha um gabinete de leitura, um gabinete seu, particular, que só os muito íntimos conheciam, e onde o Damião raramente tinha a soltura de entrar.

Era um gabinete como ella em solteira imaginava ter: simples mas revestido todo de moveis bem finos e bem caros. Somente uma estante e uma secretaria, em excellente amarelo, proprio da madeira, a que um ligeiro verniz apenas acendia um brilho tímido; e um divan escandalosamente largo, e escandalosamente estufado, junto do qual, rojava, no chão do assoalho, uma felpuda pele. Outros moveis havia, de menor destaque, ainda que não fossem de menor preço.

Era lá que Beatriz costumava refugiar-se depois do primeiro chocolate do dia, para fazer a nutrição fantástica do seu espirito, lendo Zola de envolta com Anatole, e Musset de mistura com Poe.

Nessa manhã porem, uma manhã molhada e fria de Junho, se manhã o fôra com um relógio a marcar dez horas, Beatriz não havia concentrar a leitura. Atabafada num frocado roupão de flanela de quando a quando pousava o livro no regaço, aconchegava-se amorosamente no divan, e contrahia-se toda, com retransida volúpia de gata borralheira, quedando enfim quieta e morna numa attitude de sonho. Depois, lentamente, os seus olhos rolavam profundos e frios pela janela fôra, correndo os longes do horisonte, que acolchoados de bruma, ainda empastavam confusamente em tons melancolicos e palidos de crepusculo.

Beatriz muito havia que se não apertava com nenhum tedio. Essa traça do espirito não lhe pollua o desejo e o goso da vida, e ignorava toda a espécie de melancholia opressora das torvas manhãs de inverno. Muito pelo contrario; ahi aconchegava o espirito á boa quentura dos sonhos nevoentos e vagos, e se tirava desse conchego terno com um prazer esquisito e novo de viver.

Saciada da perspectiva esfumada e silente, ella ia, com um enternecido languor d'olhos, reprender o doce fio á sua leitura, quando o calendário sobre uma mesinha de xaráo, ao lado, lhe distrahe outra vez o instável pensamento.

Sò então reparara em que se estava a vinte e nove de Junho, e lembrou-se que naquelle diz completava precisamente quatorze meses da estancia de Farmancio na Inglaterra. E sem querer, sorriu ao calendario, fixando-o longamente, saborosamente, rolando toda comsigo, num abandono voluptuoso, para uma scisma que parecia feliz... Feliz, é possível.

Beatriz como certas naturezas egoistas não sabia odiar na fortuna como não sabia amar na miseria. Era feliz: era affectuosa e capaz de todas as generosidades. Rebatida nos seus desejos, contrariada no seu goso, era violenta e capaz de todas as injustiças.

Na consoada posse de tudo o que lhe fazia o sabor da vida, era duma generosa abundancia de coração; mas se lhe figurava duma abominavel injuria, ou duma odiosa impudencia, que alguém lhe não applaudisse todas as expansões, e não coparticipasse na satisfação de seu goso. Ella jubilosa, não concebia expressões recriminadoras e tristes, no rosto mesmo de quem lhe não havia sentir o jubilo, sem logo vergar ao peso da vergonha e do infortunio que elle lhe custava a si mesmo.

Beatriz era assim, incruenta e doce no seu egoismo (166-168).

É, portanto, no final do romance, que Beatriz se revela, deixando-se observar pelo narrador. O prazer de sua solidão é apresentado como um traço do seu egoísmo. A descrição acima não esconde algumas críticas aos hábitos e à riqueza da personagem. Se o narrador entra com discrição no gabinete, escolhendo a palavra “simples” para caracterizar o espaço uma vez desejado pela personagem, logo depois deixa ver (por meio das escolhas vocabulares, das repetições e das ênfases) sua surpresa diante do

gabinete que ela efetivamente conquistou: “revestido todo de moveis bem finos e bem caros”. Em seguida deixa entrever sua crítica à riqueza da personagem: primeiro, na repetição do advérbio “escandalosamente”, com que caracteriza seu divã. Só pode haver escândalo na observação do ambiente se a ele se opuser algo superlativamente contrastante. No trecho transcrito não há, explicitamente, nada que caracterize esse suposto contraste.

O contraste não está dentro do gabinete, local de privacidade, posse e intimidade, mas está dentro do romance e, sem dúvida, dentro da sociedade recifense, pernambucana e brasileira. É o óbvio contraste entre os poucos muito ricos e os muitos muito pobres.

A alusão ao horário em que Beatriz acorda — “se manhã o fôra com um relógio a marcar dez horas” — caracteriza seu ócio como um hábito de classe, ao qual contrastam outros hábitos de outras classes que, de tão conhecidas, são perceptíveis mesmo sem menção direta. A vida de Beatriz é feita de luxo, de desperdício, ou de ambos: começar o dia às dez horas parece ser uma afronta aos olhos do narrador, que não poupa um comentário incrédulo — “se manhã o fôra”.

Portanto, o narrador compartilha do ponto de vista de Farmâncio, que criticara o vício ocioso de uma elite, em oposição à fome e ao frio experimentados pelos “tortulhos humanos”. Beatriz sequer os enxerga. Presa que está ao seu universo particular, ignora “toda a espécie de melancholia opressora das torvas manhãs de inverno” e só vê, do lado de fora, o horizonte. Nada mais e ninguém mais.

Quanto ao lado de dentro, já se viu que seu gabinete é um espaço muito exclusivo. A maneira como o narrador o apresenta é pontuada por pausas que reiteram a exclusividade do espaço e apresentam as restrições da personagem ensimesmada. Assim, à expressão “um gabinete de leitura”, segue-se a repetição do substantivo acrescido do pronome possessivo, “um gabinete *seu*”. Como se a caracterização ainda não fosse suficiente, a palavra “particular” tira qualquer dúvida. E o restrito círculo da intimidade de Beatriz se restringe ainda mais com a informação de que “só os muito

íntimos [o] conheciam”, e de que o marido esporadicamente era incluído na categoria dos íntimos: “Damião raramente tinha a soltura de entrar.”

Também se revela um tom de crítica do narrador na observação sobre o modo de ler da personagem, mais distraído e instável do que concentrado e absorto. Beatriz mistura os autores que lê, nutrindo-se deles com a mesma atitude (hedonista? superficial?) de quem antes tomara um chocolate. Há algum mal nisso? O mal, se há, talvez esteja na sua incapacidade de empatia, de sentir ou de perceber o tédio e a melancolia que as obras lidas poderiam lhe inspirar. Afinal, os autores citados parecem tendentes a inspirar mais tédio e melancolia do que felicidade e gozo; numa certa perspectiva de leitura, esperar-se-ia que os autores abrissem os olhos da moça para além de si, ampliando seus horizontes para além de seu gabinete, de seus desejos e de sua satisfação. Porém, o narrador deixa claro que Beatriz sequer permite que *o outro* sinta algo diferente do que ela própria sente: “mas se lhe figurava duma abominável injúria, ou duma odiosa impudência, que alguém lhe não aplaudisse todas as expansões, e não coparticipasse na satisfação de seu gozo. Ella jubilosa, não concebia expressões recriminadoras e tristes” (168). O egoísmo — palavra usada sem eufemismos pelo narrador — de Beatriz opõe-se, então, ao altruísmo que consubstancia os ideais socialistas e algo religiosos de seu irmão.

Talvez nisso resida a principal oposição entre os irmãos Marçal: o *altruísmo* de Farmâncio versus o *egoísmo* de Beatriz. Como se procurou mostrar, porém, o traço que o caracterizava se modifica ao longo do romance e se esvai, quanto mais distante ele fica do Brasil, ao passo que o traço que a caracteriza só se torna mais intenso.

Porque chegamos ao fim do livro, ao fechá-lo voltamos à capa, especialmente ao subtítulo, que ainda não foi considerado aqui: “romance de crítica de costumes”. Não fica claro quais seriam os costumes criticados: se o egoísmo de Beatriz, seu casamento conveniente; se a cegueira também conveniente de Damião e o esquecimento de sua falecida esposa; se o idealismo ingênuo de Farmâncio, que ruiu diante da falta de condições materiais e do excesso de confiança nos seus pares; se a atitude de Eve, acalmando e modificando as inclinações políticas do marido; ou se todos eles. Ou outros

ainda. Ao elencar aqui esses possíveis objetos da crítica levada a efeito pelo romance, talvez fique claro que o romance não é unívoco, mas aberto a alguns enfoques.

A progressiva perda das ilusões e o progressivo arrefecimento dos ideais revolucionários de Farmâncio estão no centro do romance. As agentes mais visíveis desse processo foram Beatriz e Eve, sem dúvida, mas elas só agiram quando Farmâncio já tinha cogitado desistir da luta social. Suas reflexões sobre o suicídio sinalizam para o abandono de quaisquer ideais concretizáveis. Então, elas *pouco mais fizeram* do que amparar e reconduzir o ex-militante, moldando-o conforme os objetivos pessoais delas (em vez de, por exemplo, ampará-lo, confortá-lo e apoiá-lo na reconstrução de projetos dele). Anteriormente à ação das duas, também as experiências malsucedidas do rapaz revolucionário (sua participação na greve dos bondes, cedo frustrada; a idealização da escola operária e do jornal socialista, que malograram) tiveram participação decisiva em sua desistência, depois da qual veio a mudança de rumos operada pelas duas mulheres.

Nesse sentido, talvez possamos considerar *Os Irmãos Marçal* um romance sobre perda de ilusões revolucionárias, que sucumbiram face ao egoísmo e à riqueza, mas também devido à pouca vitalidade dos ideais. Por meio dessa leitura, o livro se fecha com um lamento, que só se acentua com o júbilo experimentado por Beatriz e Damião.

3 A quem interessa um romance raro?

O romance de Olívio Montenegro pode despertar o interesse de quem estuda a representação de certos temas sociais na literatura, de uma perspectiva realista: seja a geografia humana e física de uma cidade em processo de modernização, sejam as relações de trabalho, ou ainda o Socialismo como ideologia e motor de ações sociais. Também é relevante e digno de interesse para a compreensão da moderna prosa brasileira: seus elementos de estilo, tema, sua edição e recepção. Da mesma forma, para os estudiosos da literatura e da crítica das décadas seguintes, interessará saber que Lima Barreto e José Lins do Rego (1922:01) se manifestaram sobre esse romance, e que ele está na origem da atividade intelectual de um importante historiador da literatura brasileira, seu autor.

De modo mais amplo, interessa potencialmente a qualquer estudioso da literatura, ainda mais da perspectiva da História da Literatura, dada a possibilidade de ampliar a compreensão, por meio desse romance, da produção da década e do ano de 1922 para além das fronteiras dos modernismos paulista e carioca.

TRABALHOS CITADOS

BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro*. Diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

BIBLIOGRAPHIA. *Revista do Brasil*, n. 30, São Paulo, junho de 1918, pp.176-184.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A. Queiroz; Edusp, 1985.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Edições da Revista do Brasil, 1918.

LUCA, Tania R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

MARTINS, Milena Ribeiro. *A prosa de ficção brasileira dos anos 1920: história literária e editorial*. Projeto de pesquisa, UFPR, 2019. [mimeo]

MONTENEGRO, Olivio. *Os irmãos Marçal: romance de crítica de costumes*. Recife: Imprensa Industrial – I. Nery da Fonseca, 1922.

MONTENEGRO, Olivio. *O romance brasileiro: as suas origens e tendências*. Prefácio de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

OS IRMÃOS MARÇAL. *Jornal do Recife*, 01/08/1922, p. 02. Disponível em Hemeroteca Digital, <http://memoria.bn.br/DocReader/705110/85840>. Acesso em 14/04/2020.

REGO, Lins do. “O desencantamento de Farmâncio Marçal” in *Jornal do Recife*, 20/08/1922, p. 01. Disponível em Hemeroteca Digital, <http://memoria.bn.br/DocReader/705110/85967>. Acesso em 14/04/2020.

VALONES, Eduardo Henrique Cirilo. “Cartas de Olivio Montenegro” in SALLES, Cecília Almeida; WILLEMART, Philippe (org.) *Gênese e memória: IV Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito e de edições*. São Paulo: Annablume, 1995. pp. 63-68.

WANDERLEY, Romulo Chaves. *Panorama da poesia norte-rio-grandense*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

Milena Ribeiro Martins é professora do Curso de Letras e da Pós-Graduação em Estudos Literários da UFPR. Fez Licenciatura em Letras-Português, Mestrado e Doutorado em Teoria e História Literária (Unicamp) e Pós-Doutorado no IEB-USP. Atualmente, dedica-se ao ensino de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Em suas pesquisas, tem se dedicado ao estudo da prosa de ficção brasileira dos anos 1920, da História da Literatura e História do Livro no Brasil, e à Formação de Leitores na Educação Básica.

Artigo recebido em 15/04/2020.

Aprovado em 28/04/2020.

PARA ALÉM DA *MIMESIS* EM *VIDAS SECAS*: “OS ATOS DE FINGIR”

Monica Chagas da Costa

RESUMO: Este ensaio coteja as premissas do estudo de Erich Auerbach sobre os modos de representação da realidade na história da literatura ocidental, expostos na obra intitulada *Mimesis*, com a obra ficcional de Graciliano Ramos, o romance *Vidas Secas*. Ao explorar as questões de análise propostas na obra do filólogo alemão na narrativa da vida de Fabiano e sua família, é possível notar que certos critérios, como a seriedade e a quebra do estilo clássico, são parte essencial do romance. No entanto, há uma dimensão que os parâmetros de Auerbach não contemplam, a saber, a capacidade da obra de se pensar enquanto ficção, e, para avançar a análise do romance, utiliza-se a teoria dos atos de fingir desenvolvida por Wolfgang Iser. Pode-se concluir que a combinação das duas abordagens enriquece a leitura do romance brasileiro, que reflete diferentes modos de se pensar a obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: *Vidas Secas*; *Mimesis*; Atos de Fingir; Erich Auerbach; Wolfgang Iser.

ABSTRACT: This work compares the premisses of Erich Auerbach's study on the modes of representation of reality in Western literature, exposed in the work *Mimesis*, with the fictional work by Graciliano Ramos, the novel *Vidas Secas*. In exploring these issues in the work of the German philologist in Fabiano's and Fabiano's family's narrative, there are certain perceivable criteria which are an essential part of the novel, such as seriousness and a break from classic stylistic. However, there is a dimension that the parameters developed by Auerbach do not contemplate, i.e. the capability of the work of thinking of itself as fiction, and, in order to further the analysis of the novel, the theory of the pretending acts, developed by Wolfgang Iser, is used. It is possible to conclude that the combination of the two approaches enriches the reading of the Brazilian novel, which reflects different modes of thinking about the literary work.

KEYWORDS: *Vidas Secas*; *Mimesis*; Pretending Acts; Erich Auerbach; Wolfgang Iser.

1 *Vidas Secas* e a *mimesis*

O realismo de Graciliano Ramos pode ser considerado um dos mais sinceros e habilidosos da literatura brasileira. Sua prosa direta, objetiva e profunda alcança um poder de representação muito pouco encontrado até então em romances nacionais, colocando-o em um lugar de destaque quando se trata de analisar a qualidade mimética das obras. Talvez tenha contribuído para o seu lugar especial o fato de Graciliano ter escrito a partir da década de 30 do século passado, em um momento em que os romancistas brasileiros, ainda bastante impactados pela onda vanguardista das duas primeiras décadas, buscaram voltar-se mais para a análise temática da sociedade em que viviam. No entanto, o seu tempo, por mais influência que tivesse, encontrou um campo fértil em Graciliano devido a sua obsessão com a limpeza da escrita. Enquanto outros colegas de profissão se entregavam a uma escrita menos cuidadosa, o autor de *S. Bernardo*, *Caetés* e *Angústia* envolvia-se totalmente no trabalho minucioso do texto:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas penduram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (Ramos, 2003: contracapa)

Ao comparar o ofício das lavadeiras com o seu, o autor demonstra que apesar de todo o cuidado com a qualidade do texto, o objetivo da literatura é comunicar algo. A sua literatura precisa dizer. Assim, a forma – que deve ser bem elaborada, arduamente trabalhada – se coloca a serviço da comunicação entre autor e leitor. A matéria desse diálogo, por sua vez, também não é resgatada do ar – ela vem de uma experiência concreta do escritor, que a desenvolve criativamente, como coloca Graciliano quando fala do processo de criação de *Vidas Secas*:

Certo crítico, anos atrás, me insinuara utilizar num romance os camponeses do Nordeste. Apesar de sertanejo, achava-me incapaz de fazer isso, e antes de viver com esses homens na

cadeia, dormindo nas esteiras podres e dividindo fraternalmente os percevejos, não me arriscara a aceitar o conselho. (Ramos apud Reis, 2012: s/p.)

Somente quando a experiência é assimilada pela vivência do autor, é possível transcrevê-la literariamente. Isso está de acordo com as premissas que fundamentam os estudos de Erich Auerbach em *Mimesis*, sobre o que falaremos adiante, uma vez que toda a experiência é marcada por uma situação histórico-social que é assimilada à literatura, seja formal ou tematicamente. O romance *Vidas Secas*, portanto, é resultado do trabalho árduo com as palavras sobre uma situação histórica específica, que serve tanto de contexto como de matéria.

Publicado em 1938, foi o quarto romance de Ramos, depois de *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*. O seu formato específico, desenvolvido a partir da escrita de capítulos individualizados, posteriormente agrupados e alinhados em uma linha de história relativamente rígida, faz com que a narrativa se construa na justaposição das partes de modo orgânico. A ordem dos treze capítulos (Mudança – Fabiano – Cadeia – Sinhá Vitória – O Menino Mais Novo – O Menino Mais Velho – Inverno – Festa – Baleia – Contas – O Soldado Amarelo – O Mundo Coberto de Penas – Fuga) não é ocasional, e o arco do enredo demonstra o que há de cíclico e repetitivo na vida do sertão, além de constituir uma evolução da ligação afetiva entre leitor e personagens. O tema do romance, as vidas secas dos sertanejos, não é uma novidade na literatura do Nordeste. Autores como José de Alencar, Franklin Távora e Euclides da Cunha já haviam buscado na vida agreste dos sertões nordestinos a matéria de suas obras literárias. No entanto, o tratamento dado às personagens nunca foi tão individualizado e sensibilizado como na obra de Graciliano. O autor procurou adentrar no mundo interior das personagens, construindo um mundo através das suas consciências, como fica aparente na citação abaixo:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato

alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. (Ramos apud Reis, 2012: s/p.)

A dificuldade do literato alagoano de adentrar dentro da alma da cachorra Baleia também é sua dificuldade de explorar o interior de “certos bípedes [...] ocos”, que também são retratados na obra. O mergulho difícil na consciência desse homem duro e seco que é Fabiano, no entanto, revela a sua percepção de mundo, e o elabora a partir do lugar que ocupa. O romance realiza um retrato bastante complexo, ao mesmo tempo em que singelo, de vidas que não têm muito o que mostrar. A concisão, tanto das palavras quanto das emoções, predomina na narrativa, e o autor traduz para seus leitores a essência de um mundo seco, em que a chuva faz brotar alguma pouca esperança.

Em paralelo com a escrita objetiva e profunda de Graciliano, do outro lado do mundo, um filólogo alemão buscava entender a evolução dos modos de representar da literatura ocidental. Erich Auerbach, nascido em 1892, estudioso de línguas românicas, doutorado com uma tese sobre Dante Alighieri, elaborou uma das mais conhecidas obras de crítica literária do mundo ocidental durante seu exílio em Istambul. Enviado para a Turquia devido ao domínio das forças nazistas alemãs, o acadêmico judeu escreveu, com os poucos recursos das bibliotecas disponíveis, a longa análise sobre a representação na história da literatura ocidental, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, publicado em 1946.¹

O escopo de sua análise parece ser tão abrangente que, não raro, confunde os seus leitores. No entanto, as três questões apresentadas por Auerbach no epílogo da obra guiam sua análise que começa com Homero e o Velho Testamento e termina com Virgínia Woolf e James Joyce. A primeira delas refere-se aos níveis de representação da estilística clássica, e a análise se volta para o modo como esses níveis se configuram diversamente, e, por fim, como se quebram. Eles se organizavam a partir dos estilos e das realidades representadas. O estilo elevado, encontrado nas

¹ Logo depois da publicação de *Mimesis*, Auerbach emigra para os Estados Unidos (em 1947), e se estabelece como professor de Yale, até sua morte em 1957.

tragédias e nas epopeias gregas, depurava algumas das características mais banais da vida comum, concentrando-se em uma realidade também elevada. A análise de casos desse tipo acontece desde o primeiro capítulo, e é a partir do estilo elevado que o autor estabelece a seriedade como critério de qualidade da representação literária. Já a vida quotidiana, questão central para a proposta estética de Auerbach, ficava relegada a um estilo baixo, que lhe dava um tratamento cômico ou grotesco, ou também a um estilo médio, que servia como entretenimento sem a seriedade de tom de literaturas mais altas. Tais casos são encontrados principalmente nos capítulos sobre Boccaccio e Rabelais, mas aparecem com certa alternância ao longo do livro. É a articulação desses estilos e dessas realidades que preocupa o autor, e que o leva a medir as representações nessas escalas entre alto – baixo, elevado – quotidiano.

A segunda questão chave para a organização da obra de Auerbach é o conceito de representação figural. Esse é um tipo de representação que já não se relaciona aos problemas da alegoria ou do símbolo, mas que se coloca na mediação e na superação desses dois conceitos, através da ideia da figura. Para o autor,

A interpretação figural “estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro. Ambos os pólos [sic] da figura estão separados temporalmente, mas estão também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo. Ambos estão contidos no fluxo corrente que é a vida histórica, e somente a sua compreensão, o *intellectus spiritualis* da sua relação é um ato mental” (Auerbach, 2013: 62)

Assim, “a conexão temporal-horizontal e causal dos acontecimentos é dissolvida; o agora e aqui não é mais elo de uma corrente terrena, mas é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se consumará no futuro”. (Auerbach 2013: 63) O conceito de figura transpassa as análises de textos literários, atentando-se ao funcionamento desse tipo de prefiguração que, ao mesmo tempo em que mantém situadas as imagens em determinados contextos (até mesmo históricos), supera-os, transformando-se em unidades de significações que se completam e complexificam.

Finalmente, a terceira questão está relacionada a um outro tipo de estilística que Auerbach percebe desde a escrita do Velho Testamento, e que ele denomina estilo cristão. O autor começa, no primeiro capítulo (“A Cicatriz de Ulisses”), a traçar um paralelo entre os padrões estabelecidos pela estilística clássica e os modos de

funcionamento de textos que se desenvolvem sob a tutela da tradição cristã. O estilo é descrito como:

realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (Auerbach, 2013: 20)

Essas características são encontradas ao longo da história da literatura ocidental, começando com a análise do sacrifício de Isaac e passando por momentos diversos da literatura medieval e moderna. A tese do autor sustenta que a influência do estilo cristão é permanente na evolução da representação da realidade na literatura, ajudando a diminuir a distância entre o estilo elevado e a realidade quotidiana por um caminho diferente da estilística tradicional.

O ponto de chegada da argumentação de Auerbach se encontra no capítulo “Na Mansão de La Mole”, quando o autor trata do realismo francês do século dezenove, com seu ponto alto na escrita de Gustave Flaubert. Para ele, as representações encontradas em textos como *Madame Bovary* são objetivas, imparciais e apartidárias, retratando uma realidade quotidiana com a seriedade apropriada a uma obra literária do mais alto padrão. Não há, nas obras tanto de Flaubert quanto de Balzac ou Stendhal, também em revista no capítulo, a exclusão ou ridicularização das classes mais baixas (por mais que seu protagonismo seja pouco). A grande qualidade de Flaubert, em comparação com os outros, é aliar o retrato libertado de certas restrições quanto à classe das personagens a uma narração que se subordina às personagens, fazendo com que o autor trabalhe como mediador entre o que se passa dentro da história e seu exterior, seus leitores, de forma neutralizada. Seu papel é o de tradutor do interior das personagens, em uma linguagem madura.

Logo após refletir sobre o realismo francês, no capítulo “A Meia Marrom”, Auerbach trata da prosa modernista. Apesar de criticar a perda da visão histórica mais geral, em alta conta na opinião do autor, ainda é possível enxergar alguns pontos positivos no tipo de tratamento narrativo que surge com autores como Virgínia Woolf e Marcel Proust. Para ele, pode-se ver nesses autores a escrita como uma pesquisa

sobre uma realidade mais genuína, que alterna o exterior das consciências com seus interiores, colocando os dois planos em contraste, além de

ênfatar o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo; e, com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente, a pletora de realidade e profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos sem preconceito. (Auerbach, 2013: 497)

Esses pontos da trajetória da mimesis no trabalho de Auerbach podem ser relevantes para a análise do tipo de representação encontrada no romance *Vidas Secas*. A próxima sessão lida com as questões centrais da obra de Auerbach e de seus pontos de culminância, em uma análise de trechos do romance que ilumina a leitura e reverbera na interpretação teórica.

2 Leitura de *Vidas Secas* a partir de *Mimesis*

O primeiro ponto a ser analisado na relação entre o esquema crítico de Erich Auerbach e o realismo criado no romance de Graciliano Ramos tem a ver com a questão da quebra dos níveis estilísticos. Como já explicitado, o filólogo alemão busca entender a mudança das relações entre estilo e tipo de realidade retratada de acordo com a separação clássica entre estilos alto/médio/baixo e realidades elevadas/quotidianas. A qualidade maior para a proposta auerbachiana é a mistura do estilo elevado (sério) e a realidade quotidiana. Isso é encontrado em *Vidas Secas* desde o primeiro capítulo.

Em primeiro lugar, por consequência do tema; a vida seca do sertanejo brasileiro não é caricatural ou ridícula segundo o retrato de Ramos. Seria bastante fácil escorregar em um estilo que rebaixasse as personagens ou que as tratasse com desdém. No entanto, o interessante na obra de Graciliano é o cuidado e a seriedade com a qual ele leva em frente a tarefa de retratar o mundo do sertão a partir do seu sertanejo. Ele é capaz de reconhecer a relação bastante animalizada que se estabelece entre Fabiano e seu meio, mas ao mesmo tempo recriar a dimensão humana que supera esta ligação e coloca o homem como um ser com uma interioridade complexa.

Relacionado a isso, temos caracteres com profundidade e desenvolvimento bem elaborados, e a personagem protagonista, Fabiano, estabelece um vínculo com a tradição clássica de um homem “nobre” que comete algum erro. A nobreza de Fabiano advém não de sua posição social, que, em contraste, é verdadeiramente baixa, mas de suas escolhas. Segundo Aristóteles (2005: 26), “Caráter é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia”. O vaqueiro é capaz, quando confrontado com uma situação em que precisa optar por deixar ou não um homem viver, de escolher o que parece mais apropriado para a ética do mundo em que está inserido:

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força. (Ramos, 2003: 107)

Isso o redime das escolhas frustradas anteriormente e denota uma personalidade “nobre”, no sentido de magnânima. Desse modo, a construção dessa personagem assimila os dois lados da moeda proposta por Auerbach – há tanto o homem que vive no que há de mais cotidiano e repetitivo (um vaqueiro no sertão) quanto o homem capaz de decidir corretamente sobre a vida do próximo.

No trecho a seguir, é possível perceber mais uma característica que aproxima a prosa de Ramos dos critérios de *Mimesis*, a seriedade do tratamento narrativo:

[O menino mais novo] rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano.
A necessidade de consultar o irmão apareceu e desapareceu. O outro iria rir-se, manganhar dele, avisar Sinhá Vitória. Teve medo do riso e da mangação. Se falasse naquilo, Sinhá Vitória lhe puxaria as orelhas.
Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando talvez conseguisse explicar-se. (Ramos, 2003: 50)

O excerto apresenta o menino lidando com a admiração pelo pai e a tentativa de montar uma cabra para se parecer com Fabiano sobre um cavalo. Não seria difícil levar a cena por um caminho que fizesse graça da preocupação do menino, mesmo se não se buscasse ridicularizar suas ambições. No entanto, o que acontece com o

narrador aqui é um mergulho dentro da consciência da personagem que nos permite enxergar o drama que vive. Não se trata de um momento engraçado, por mais que ele admita que se possa achar graça, uma vez que a mãe e o irmão podem “mangar” do garoto. Trata-se de um conflito interno complexo, e, provavelmente, conhecido pelo leitor. Graciliano expõe a mente da criança de modo cru, e, ao permitir ao leitor a identificação com a criança, elimina o ridículo da situação e estabelece o sério como tom narrativo.

O segundo ponto de aproximação entre *Vidas Secas* e *Mimesis*, seguindo o que o autor da segunda obra propõe, seria a representação figural. Isto se apresenta como problema para uma análise consistente, uma vez que o romance não se propõe como figura de um momento histórico, senão como retrato de um espaço social específico, nem como um ponto de ligação do específico com uma história mais ampla (como argui Auerbach sobre o drama medieval cristão). Não há um outro elemento com o qual *Vidas Secas* funcione como a unidade complexa e completa da figura de Auerbach.

Algumas características dos aspectos prefigurativos do conceito, no entanto, podem ser vistos como parte integrante da narrativa. Pode-se ver o capítulo “Mudança” como pressentimento ou previsão de “Fuga”, uma vez que em ambos o cenário e a ação que toma conta da cena são os mesmos. Nos dois, a família está caminhando pelo sertão em direção à próxima morada; a seca toma conta do lugar; não há exatidão sobre as perspectivas de futuro. Com suas diferenças à parte, as duas cenas de fuga podem funcionar como a figura das vidas sertanejas, sempre arrastadas de um lado a outro devido à seca, buscando (sem muita certeza) encontrar um refúgio do clima agreste. Assim, como esses momentos funcionam de modo a conformar uma unidade que se completa e complexifica, lhes pode ser conferido o aspecto figural. No entanto, é preciso fazer a ressalva de que o conceito é um pouco esticado, uma vez que outras de suas características, como a dissolução do fluxo temporal, não fazem parte do romance. A concatenação dos episódios, que não é ocasional, é chave tanto para o entendimento da construção da narrativa quanto para a possibilidade de conexão com o leitor. Não há em *Vidas Secas* um arranjo randômico, a ordem dos capítulos, a

temporalidade da história é parte ativa da narração, por mais que pareça estanque ou anuviada.

O ponto do estilo cristão, terceiro critério de *Mimesis*, é a parte mais complicada de Auerbach a ser aplicada a Ramos: o que se sugestia possível é vetado pelo tratamento dado às personagens. Tendo em mente a citação já mencionada do autor que descreve o estilo, é possível descartar a semelhança ponto a ponto.

Em primeiro, o “realce de certas partes e escurecimento de outras” (Auerbach, 2013: 20) não é funcional para o realismo de Graciliano, uma vez que, a partir da focalização em cada personagem, os seus interiores se tornam amplamente iluminados. Isso não significa dizer que todos os aspectos de todas as situações são realçados, mas que a sombra não faz parte da construção da narrativa (nem faz sentido em um ambiente tão cheio de sol como o sertão). Nesse sentido, o “efeito sugestivo do tácito” (Auerbach, 2013: 20) também não é um recurso-chave para a interpretação do romance.

A “falta de conexão” (Auerbach, 2013: 20) pode, a princípio, fazer sentido como elemento da narrativa. Entretanto, por mais que a parataxe seja abundante no texto, tanto no nível sintático quanto no nível semântico, ela não funciona como simples disposição de imagens em fila: é estabelecida uma conexão lógica entre as frases/cenas/capítulos, que organiza o texto como um todo unitário e que desenvolve uma evolução no envolvimento afetivo do leitor com as personagens.

Também a “multiplicidade de planos e necessidade de interpretação” (Auerbach, 2013: 20) não é parte da engenharia de *Vidas Secas*. A história de Fabiano não funciona como parábola de ensinamento: ela é a sua história, e, como pertencente a ele, funciona como retrato mas não em um plano maior de retrato geral que possa ser aplicado a qualquer ser humano. Assim, a “pretensão à universalidade histórica” (Auerbach, 2013: 20) também é eliminada, uma vez que o romance trata de uma situação social bastante específica do nordeste brasileiro.

A temporalidade entra em questão quando se pergunta sobre o “desenvolvimento da apresentação do devir histórico” (Auerbach, 2013: 20), mas as personagens estão tão plantadas em suas realidades que a consciência de historicidade (de um passado e um futuro) só aparece mais contundentemente nos capítulos de transição (“Mudança” e “Fuga”). O mundo de *Vidas Secas* tem um tempo próprio em sua linearidade, que não é percebido (e, desse modo, é pouco enfatizado) pelas personagens.

Apesar de não se encaixar perfeitamente nas preocupações que orientam a pesquisa de Erich Auerbach, *Vidas Secas* pode ser visto como um bom exemplo de realismo auerbachiano, pois se ajusta às preocupações concernentes à quebra do estilo clássico. Também é possível aproximar a crítica e a prosa na presença, dentro do romance, de aspectos admirados por Auerbach no realismo francês do século 19 e de aspectos positivo dos romances modernistas. Pode-se notar essas características no trecho a seguir:

Fabiano contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis. Necessitava esta convicção. Algum tempo antes acontecera aquela desgraça: o soldado amarelo provocara-o na feira, dera-lhe uma surra de facão e metera-o na cadeia. Fabiano passara semanas capiongo, fantasiando vinganças, vendo a criação definhar na catinga torrada. Se a seca chegasse, ele abandonaria mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado. Estivera uns dias assim murchado, pensando na seca e roendo a humilhação. Mas a trovoadá roncara, viera a cheia, e agora as goteiras pingavam, o vento entrava pelos buracos das paredes.

[...] Fabiano gesticulava. Sinha Vitória agitava o abano para sustentar as labaredas no angico molhado. Os meninos, sentindo frio numa banda e calor na outra, não podiam dormir e escutavam as lorotas do pai. Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa. Não conseguiram entender-se, arengaram azedos, iam se atracando. Fabiano zangou-se com a impertinência deles e quis puni-los. Depois moderou-se, repisou o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes.

O menino mais novo bateu palmas, olhou as mãos de Fabiano, que se agitavam por cima das labaredas, escuras e vermelhas. As costas ficavam na sombra, mas as palmas estavam iluminadas e cor de sangue. Era como se Fabiano tivesse esfolado um animal. A barba ruiva e emaranhada estava invisível, os olhos azulados e imóveis fixavam-se nos tições, a fala dura e rouca entrecortava-se de silêncios. Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés.

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história - e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras - e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório. O menino mais velho recordou-se de um brinquedo antigo, presente de seu Tomás da bolandeira. Fechou os olhos, reabriu-os, sonolento. O ar que entrava pelas rachas das paredes esfriava-lhe uma perna, um braço, todo o

lado direito. Virou-se, os pedaços de Fabiano sumiram-se. O brinquedo se quebrara, o pequeno entristecera vendo as peças inúteis. Lembrou-se dos currais feitos de seixos miúdos, sob as catingueiras. (Ramos, 2003: 67-69)

Em primeiro lugar, a cena condiz com a caracterização do tipo de realismo mais efetivo na opinião de Erich Auerbach, o realismo objetivo. Isso não significa dizer que é um realismo de superfície, mas que a narração alia o mergulho no interior de cada personagem com uma abstenção de julgamento do autor. Quando Fabiano conta a sua desdita na cadeia, o narrador acompanha o tom de sua reflexão alternando, como faz o vaqueiro, entre chamá-la de façanha ou de desgraça.

Assim, Graciliano apresenta mais uma faceta que é coerente com a representação realista admirada em *Mimesis*, qual seja, a subordinação da narrativa às personagens. Percebe-se, ao decorrer da passagem, uma variação no foco narrativo. Vemos, no início, a cena a partir da perspectiva e das sensações de Fabiano, que estão voltadas para a afirmação de seu otimismo em relação ao passado e para a transfiguração do drama da cadeia em algo positivo. O narrador então passa visualmente por Sinhá Vitória e para no Menino Mais Novo, com quem se alinha para enxergar o encanto com o qual o garoto assiste ao pai. A cena segue, voltando-se para o olhar crítico do Menino Mais Velho, e é dada ao leitor a oportunidade de acompanhar seu raciocínio que desconfia da história de Fabiano, chamando atenção para sua falha ao recontá-la.

Ao lado disso, temos duas características que condizem com o modo modernista de elaborar a ficção, naquilo que Auerbach encontra de positivo. De modo mais geral, há a ênfase no acontecimento qualquer, que rege a construção da cena. Não há ações grandiosas, nem trágicas, nem envolvidas em alguma situação histórica maior; temos um pai, uma mãe, dois filhos e uma cachorra que se protegem do frio em torno do fogo, e matam o tempo contando histórias. A banalidade do momento se contrasta com os pensamentos complexos que se desenvolvem na mente de cada personagem, e que o narrador dá a conhecer um de cada vez. Este é o *modus operandi* do romance em todos os seus capítulos.

De modo mais específico (apesar de que também presente em outros momentos da obra), temos a alternância entre exterior e interior, contrastando e conectando os dois planos. A diferença não se dá apenas pelo discurso indireto livre, que introduz os pensamentos das personagens no meio da descrição da cena, mas também pelo já mencionado trajeto de narração, que ora mergulha do interior (de Fabiano, dos meninos), ora se ajusta ao exterior (de Sinhá Vitória). A conexão dos dois planos acontece principalmente na descrição da evolução de Fabiano. Muito é dito da aproximação de Fabiano ao seu ambiente, ao ponto dele se denominar bicho, e o primeiro trecho encerra esta constante da obra. O interior do homem, deteriorando-se pela seca, “capiango”, derrotado pela situação da cadeia, uma vez que escuta o ronco do trovão, e sente se aproximar a chuva, muda de direção e se torna otimista, conquistador, gesticulante. O exterior e o interior de Fabiano estão complexamente ligados, não por pura relação de causa e conteúdo, mas por uma relação simbiótica que não deixa que os dois se separem.

3 Além de *Mimesis*: contribuições de Wolfgang Iser

Apesar de contribuir para a análise do realismo em *Vidas Secas*, as questões que preocupam Erich Auerbach deixam em menor destaque uma dimensão bastante presente na obra – sua consciente expressão de ficcionalidade. A teoria dos atos de fingir desenvolvida por Wolfgang Iser parece dar conta desta questão diminuída em um contexto de análise de fundamentação auerbachiana.

Nascido em 1926 também na Alemanha, Iser foi um acadêmico doutorado em 1950 com uma tese sobre a visão de mundo de Henry Fielding, o início de uma carreira que começaria na literatura inglesa e se estenderia por outros interesses, fazendo uma interface no estudo conjunto de literatura e filosofia. Suas preocupações mais conhecidas estão relacionadas ao papel do leitor no texto literário – e sob essa ótica ele ajudou a fundar a linha de estudos em teoria da literatura conhecida como Estética da Recepção, junto a Hans Robert Jauss.

No entanto, no livro *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*, Iser procura desenvolver as bases para a elaboração de uma antropologia literária. Isso significa investigar como o homem pensa a si próprio através da arte e os processos particulares da arte literária nesse tipo de auto interpretação.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “Os Atos de Fingir”, estabelece uma teoria que estipula o papel da literatura (relacionada ao ato de fingir) como mediação entre o real e o imaginário humano. Wolfgang Iser procura explorar as relações entre o real e o imaginário por aquilo que os interliga e os medeia na ficção: o fictício, que funciona através dos atos de fingir.

O esquema triádico fica então posto: real – fictício – imaginário. O primeiro é parte da ficção, é sua base de referência, mas não é a ficção em si, porque ela o transgride. Já o segundo é algo outro que o real mas que depende dele, e alcança uma materialização do imaginário. Finalmente, o terceiro não pode ser concretizado em si, apenas através da mediação que compete ao fictício.

Os atos de fingir propostos por Iser procuram dar conta dessa tríade complexa, a partir do elemento organizador da relação e realizador do texto, o fictício. Sua configuração como transgressão do real imputa a todos os três atos suas características de transgressores. O primeiro dos atos, a seleção, é a transgressão “[...] [d]os sistemas contextuais do texto, mas também [d]a imanência do próprio texto, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados” (Iser, 2013: 50).

A seleção consiste na escolha feita pelo autor a partir dos sistemas contextuais sobre tudo que é incluído ou excluído no texto. Isso abrange tanto escolhas relacionadas a temáticas, quanto a estilos e gêneros textuais. Em termos saussurianos, a seleção ocorre de maneira paradigmática, delimitando um elemento específico em oposição a outros. Ela “[...] resulta na configuração da intencionalidade do texto” (Iser, 2013: 51)

Já o segundo ato, a combinação, se configura como a “transgressão dos espaços semânticos intratextualmente constituídos, o que vale tanto para a ruptura de limites do significado lexical quanto para a constituição do acontecimento central à narração” (Iser, 2013: 50). A combinação é o modo como o autor organiza as escolhas dentro do texto, o que ele coloca em contraste e o que ele decide fazer agir como semelhante. É a disposição sintagmática dos elementos textuais, gerando significado na justaposição das partes. Ela resulta “na configuração do relacionamento” (Iser, 2013: 51).

Finalmente, o autodesnudamento é transgressão do “mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ela põe entre parênteses este mundo e assim evidencia que não pode se proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto” (Iser, 2013: 50-51). Ele assinala duas coisas: 1) “significa para o destinatário da ficção que ela deve ser tomada como tal”, 2) “afirma que aqui domina a hipótese de que há de se supor como mundo o mundo representado, apenas para que assim se mostre que é representação de algo outro” (Iser, 2013: 51). Este ato, baseado na seleção e na combinação, é a afirmação da ficção como tal. É o que circunda e separa o texto ficcional da realidade, estabelecendo a criação de uma outra realidade que se sabe criada. Ele resulta “na configuração do pôr-entre-parênteses” (Iser, 2013: 51).

A análise do funcionamento dos três atos dentro de um texto como *Vidas Secas* não é completamente diversa à proposta de Auerbach. Como a seleção resulta no tipo de escolha envolvida na construção de um texto e na sua intencionalidade, ela é contemplada pelos critérios de análise do filólogo alemão. Pode-se notar isso quando se pensa no tipo de realidade representada (a vida sertaneja de Fabiano e sua família), no estilo do texto (sério, beirando o trágico), e até mesmo na linguagem burilada por Graciliano (e toda sua concisão e precisão).

Também a combinação pode ser explorada a partir de uma análise auerbachiana, de acordo com a metodologia que o autor apresenta em *Mimesis*. Ao escolher um trecho de um romance e buscar dentro dele elementos que conversem entre si e com a situação histórica na qual os autores estavam situados, o analista não

está fazendo nada diferente do que olhar para as relações combinatórias dos elementos e seus resultados.

Contudo, o autodesnudamento não é explorado sistematicamente em uma análise que parta dos critérios ou da metodologia encontrados em *Mimesis*. A preocupação do autor em tratar do tipo de realidade elaborada dentro das obras de literatura, e do modo como é realizada essa elaboração, tomam todo o palco da análise. A pouca ênfase dada à consciência da obra ficcional como tal é coerente com o projeto do autor, mas é preciso lembrar que toda a obra de ficção chama atenção para seu estatuto fictício, seja por alguma cena que envolva uma exposição metalinguística ou simplesmente pelo fato de ser marcada como a escrita interpretativa de alguém sobre o mundo.

A proposta de Iser contempla o fato de que a ficção se mostra como uma hipótese de mundo, que não se confunde com o mundo real. A reelaboração da realidade através do fictício permite que, por meio da transgressão realizada, percebam-se certos aspectos do mundo que não são destacados no cotidiano. O mundo ficcional, assim, assume as referências ao mundo real elencadas nas escolhas realizadas pela seleção, e a combinação dessas escolhas ressalta aspectos que passam despercebidos na realidade. O ato do autodesnudamento reside nesse relevo do que se mostra diferente dentro do texto, e na maneira de mostrar-se consciente dessas diferenças. O mundo ficcional, em virtude do autodesnudamento, se põe entre parênteses, separa-se do mundo real e serve de espelho para ele, distorcendo algumas partes como resultado de suas transgressões da realidade. É preciso frisar que, para o autor, essa característica do ato de fingir é fundamentalmente ancorada na natureza estética da obra literária, e, desse modo, depende profundamente da participação do leitor como elemento constituinte da estrutura textual.²

Essas características estão presentes em *Vidas Secas* tanto em uma dimensão macro quanto micro. É possível perceber a ficcionalização de um mundo através da

² Iser disserta sobre esse assunto em uma de suas obras mais conhecidas, *The Act of Reading* (1978). No texto, o autor propõe uma teoria da experiência estética, que localiza na interação entre leitor e texto, a partir de dispositivos estruturais determinados, a especificidade do texto literário.

voz narrativa que perpassa a obra, mostrando que através da ação tradutória do narrador é possível recriar a interioridade de personagens como Fabiano ou Baleia. Essa consciência, que se dá apenas pela ativa participação do leitor, atravessa toda a obra, como um modo de operação permanente da narrativa. Já na cena anteriormente analisada, do capítulo “Inverno”, o status da ficção se coloca como centro temático da representação, e a discussão interna que se dá nas consciências do pai e dos meninos reflete o modo como o autor elabora para o seu romance o seu conceito de ficcional.

Tomando como roteiro de análise a ordem em que Iser apresenta os três atos (seleção – combinação – autodesnudamento), é possível traçar como as duas propostas crítico-teóricas se completam e se diferem. Ao se pensar a partir da seleção, percebe-se que na cena de “Inverno”, a primeira escolha definida por Ramos é o tipo de situação retratada: um pai conta uma história para a família ao redor do fogo. Isso faz ecoar a análise anterior da ênfase no episódio qualquer, que opõe este tipo de momento com outras possibilidades que trariam um tom mais épico à obra, mudando seu cerne como a representação das “vidas secas” dos sertanejos, que são mergulhadas em um cotidiano repetitivo e agreste.

O tipo de linguagem utilizado também traduz uma intenção por parte do autor, que cuidadosamente recorta suas frases para que elas estejam no nível de concisão mais adequado ao cenário. Nada é abundante em *Vidas Secas* a não ser a falta, e as escolhas sintáticas de Graciliano refletem essa realidade. Além disso, o tipo de narração, que, como mencionado anteriormente, acompanha as consciências das personagens conforme o foco narrativo se desloca, também possui uma relação com a concisão linguística. Uma vez que o autor se propõe a tratar de um mundo em que tudo se expressa com o mínimo de linguagem, as explicações requeridas por um narrador externo aos mundos interiores ou por uma técnica como o fluxo de consciência aumentariam a necessidade de escrita extensa. Com o jogo proposto pelo discurso indireto livre, a narração objetiva se permite explorar as consciências sem abrir mão de um controle mais rígido das descrições. Desse modo, as escolhas do romancista todas denotam uma intenção que se alinha, por um lado, com a proposta

realista de retratar uma determinada situação social, e, por outro, com o projeto modernista de explorar a realidade da consciência humana de forma mais profunda.

Analisando os atos combinatórios presentes em *Vidas Secas*, com foco no trecho de “Inverno” supracitado, pode-se, mais uma vez, ressaltar a alternância do interior e exterior das personagens que produz uma relação complexa entre o cenário e a família. Na cena, como mencionado anteriormente, tem-se a proximidade entre os dissabores de Fabiano na cidade e a seca que lhe suga o otimismo, e, posteriormente, o alinhamento de seu bom humor com a chegada da chuva. Além disso, elementos de ordem figural, como os capítulos que abrem e fecham o romance, também podem ser vistos como combinações-chave para o entendimento da obra como um todo fechado.

Finalmente, o conceito de autodesnudamento permite perceber que a focalização cambiante que acompanha Fabiano, o Menino Mais Novo e o Menino Mais Velho ilustra o papel do narrador/autor como tradutor de suas consciências. Com seu pouco acesso à linguagem, Fabiano não pode nunca narrar sua própria vida. A ficcionalização (o ato de recriar uma realidade ao ultrapassar suas barreiras, característico da literatura) só é possível, e fica assim transparente, por meio da intervenção de um terceiro que faz a mediação entre a realidade e a ficção.

Na cena da história em torno do fogo, o pôr-entre-parênteses característico do autodesnudamento fica tematizado. Quando o pai se atrapalha com a história, o Menino Mais Velho percebe a falta de coerência e questiona-o no sentido de reconstruir o relato. Ao mudar sua fala, Fabiano, aos olhos do filho, destrói a história, desfazendo o seu todo como mundo ficcional ao introduzir a falha e o erro. Segundo Iser, é preciso que a ficção funcione independentemente, seguindo regras coerentes que podem ser ou não as mesmas da realidade. O narrador, ao dizer “Fabiano modificara a história - e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto”, traduz o sentimento do garoto de estilhaçamento do mundo criado pelo pai, desmontando os parênteses e fazendo com que o herói se tornasse “humano e contraditório” – ou seja, parte do real e não da ficção esperada pelo menino.

Esta dimensão metalinguística (ou metaficcional) perpassa a obra de Graciliano Ramos. Tanto no modo como o autor funciona como tradutor dos mundos interiores, como, com base na cena analisada, no modo como o mundo construído sabe-se mundo, mas não é “o” mundo real. Essa construção necessita de escolhas precisas do autor, que façam com que o que está entre parênteses se sustente por si, e que, ao serem combinadas, resultem em uma unidade.

A obra crítica de Erich Auerbach dá conta dessas escolhas de modo satisfatório, chamando atenção para o tipo de realidade retratada e para seu funcionamento narrativo. Ainda assim, há faltas nos critérios do autor quando se pensa no romance como a constituição de um mundo separado do mundo real. Por conseguinte, a teoria de Wolfgang Iser providencia ferramentas eficientes para se enxergar os modos de construção desses mundos ficcionais e para analisá-los dentro das obras literárias. O romance de Graciliano é uma obra que engloba os critérios propostos pela teoria de *Mimesis* e a supera, encontrando ecos nos textos de Iser. Sua ficção, para além de se pensar enquanto tal, também serve como reflexão teórica do funcionamento da obra literária.

TRABALHOS CITADOS

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

REIS, Zenir Campos. Tempos futuros – *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.26, n.76, set./dec. 2012. Acessível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300020>

Monica Chagas da Costa é Doutora em Letras/Estudos da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com período de doutorado sanduíche realizado na Universidade de Oxford, na Inglaterra. É Mestre na área de Estudos da Literatura, especialidade Literaturas Estrangeiras Modernas de Língua Inglesa, também pela UFRGS. Graduiu-se em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Atuou como professora de Língua Inglesa no Programa Inglês Sem Fronteiras. Foi bolsista de mestrado do CNPq, desenvolvendo pesquisa sobre George Eliot e Autoria. No ano de 2017, atuou como professora substituta do setor de inglês da UFRGS, ministrando as disciplinas da graduação de Inglês IV, Inglês VI e Cultura Norte-Americana. Tem interesse nas áreas de história da literatura, literatura do século XIX, literatura inglesa, e literatura de autoria feminina.

Artigo recebido em 15/04/2020. Aprovado em 17/04/2020.

“UM BOXEADOR MUITO ASTUTO”: REFLEXÕES SOBRE O CONTO DE ERICO VERISSIMO

Bruno Brizotto

Doutor em Letras

Resumo: Em 1972, com o intuito de comemorar os quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo (1905-1975), é relançado o seu livro de estreia, *Fantoches*. Ao lado dos textos originais de 1932, encontram-se outros seis contos publicados ao longo de sua produção ficcional: “As mãos de meu filho” (1942), “O navio das sombras” (1942), “Os devaneios do general” (1942), “Esquilos de outono” (1959), “Sonata” (1959) e “A ponte” (1959) (Verissimo, 2007). São essas narrativas que levamos em conta nesta investigação, a qual objetiva examinar a contística de Erico Verissimo à luz de uma série de proposições teóricas apresentadas pelo escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) em “Alguns aspectos do conto” (Cortázar, 2006). Por meio da lente teórica cortaziana observamos como “certas constantes [e] certos valores” (Cortázar, 2006: 149) podem ser aplicados à narrativa breve redigida por Verissimo nas décadas de 1940 e 1950. Elegemos como tópicos de análise: a diferenciação entre conto e romance, a definição do bom contista, o conto significativo, a escolha do tema, a relação entre contista e leitor, e o domínio do ofício pelo autor. Temos como resultado uma profícua grade de leitura, a qual, ao centrar-se na contística praticada por Erico Verissimo, possui meios de torná-la mais acessível tanto à crítica especializada quanto ao grande público.

Palavras-chave: Conto; Erico Verissimo; Julio Cortázar; Literatura brasileira; Teoria do conto.

Abstract: In 1972, in order to celebrate Erico Verissimo’s (1905-1975) forty years of literary life, his debut book, *Fantoches*, is relaunched. Alongside the original 1932 texts are six other short stories published throughout his fictional production: “The Hands of My Son” (1942), “The Ship of Shadows” (1942), “The General’s Daydreams” (1942), “Autumn Squirrels” (1959), “Sonata” (1959) and “The Bridge” (1959) (Verissimo, 2007). These are the narratives that we take into account in this investigation, which aims to examine Erico Verissimo’s short stories in the light of a series of theoretical propositions presented by Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984) in “Some aspects of the short story” (Cortázar, 2006). Through the cortazian theoretical lens we observe how “certain constants [and] certain values” (Cortázar,

2006: 149) can be applied to Verissimo's brief narrative in the 1940s and 1950s. Therefore, we chose as analysis topics: the differentiation between short story and novel, the definition of the good short story writer, the meaningful short story, the choice of theme, the relationship between short story writer and reader, and the mastery of the craft by the author. In the end, we have a fruitful reading grid, which, by focusing on Erico Verissimo's short story, has the means to make it more accessible to both specialized critics and the general public.

Keywords: Short story; Erico Verissimo; Julio Cortázar; Brazilian literature; Theory of short story.

Em 1962, durante viagem a Cuba, Julio Cortázar (1914-1984) profere a célebre conferência intitulada “Algunos aspectos del cuento”¹, circunstância na qual, seguindo os passos de Edgar Allan Poe, erige uma teoria do conto alicerçada em sua própria experiência enquanto criador de narrativas breves. No início de sua exposição, situa os ouvintes no que diz respeito à matéria de sua fala, asseverando que irá tratar “de alguns aspectos do conto como gênero literário” (Cortázar, 2006: 148). Desse modo, ainda que leve em consideração sua produção ficcional enquanto contista, o autor de *O Jogo da Amarelinha* é enfático ao declarar que está convencido “de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (Cortázar, 2006: 149).

Frente a essas “constantes” e “valores” inerentes à vasta gama de contos que público e crítica têm em mãos, torna-se possível refletir sobre a contística de um escritor em particular, a saber, o brasileiro Erico Verissimo (1905-1975), célebre pela trilogia *O Tempo e o Vento* (1949-1962). No que diz respeito ao conjunto de sua ficção, a crítica universitária tem se debruçado, desde a década de 1970 (Chaves, 1972), principalmente diante do romance produzido pelo autor de Cruz Alta, negligenciando uma importante parcela de sua criação ficcional, a saber, o conto². Importa registrar,

¹ Publicado, na sequência, em periódico da fundação *Casa de Las Américas* (Havana, 1963). A seguir, reproduzido em diferentes coletâneas, ora do próprio escritor, ora organizadas por críticos. A edição utilizada neste trabalho pertence à tradução brasileira publicada pela editora Perspectiva (Cortázar, 2006).

² Ainda que fale a partir de um ponto de vista teórico e mais amplo, Cortázar igualmente denuncia a primazia do romance, em detrimento do conto. Observe-se: “De qualquer modo, enquanto os críticos continuam acumulando teorias e mantendo exasperadas polêmicas acerca do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto” (Cortázar, 2006: 149). Buscando, nesse sentido, tornar mais visível a contística de Verissimo tanto para os leitores em geral quanto para a crítica especializada, investigamos, no âmbito de um doutorado em Letras, uma seleção de contos de Erico, notadamente o

nesse sentido, que é por meio da narrativa breve que Erico inicia sua carreira literária, com a publicação, em 1929, na *Revista do Globo*, dos contos “Ladrão de gado” e “A tragédia de um homem gordo”. No ano seguinte, por insistência do amigo e jornalista Prado Júnior, o periódico *Cruz Alta em Revista* publica “Chico: um conto de Natal”. Nesse mesmo ano, remete a Souza Júnior, diretor do suplemento literário do *Correio do Povo*, o conto “A lâmpada mágica”. Nos anos 1930-1931, Verissimo segue escrevendo para jornais, destacando-se o *Diário de Notícias* e o mencionado *Correio do Povo*. Em 1932, publica seu primeiro livro, intitulado *Fantoches*, uma coletânea de quinze histórias, na qual “há um grupo de textos dramáticos e outro de textos narrativos, em que está representado um mundo irreal e fantasioso, aproximando-se, em muitos casos, dos chamados contos infantis de Perrault, Dickens e Irmãos Grimm” (Bittencourt, 2005: 50-51). E, em 1972, com o intuito de comemorar os quarenta anos de vida literária do autor, é relançado o livro de estreia, agora “totalmente anotado com observações de próprio punho e com desenhos e caricaturas típicas de seu processo de composição” (Bittencourt, 2005: 50). Ao lado dos textos originais de 1932, encontram-se outros seis contos publicados ao longo de sua produção ficcional: “As mãos de meu filho” (1942), “O navio das sombras” (1942), “Os devaneios do general” (1942), “Esquilos de outono” (1959), “Sonata” (1959) e “A ponte” (1959) (Verissimo, 2007). E são precisamente tais narrativas que levaremos em conta nesta investigação, a qual objetiva examinar a contística de Erico Verissimo à luz de uma série de proposições teóricas apresentadas por Cortázar (2006). Por meio da lente teórica cortaziana observaremos como certos “elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte” (Cortázar, 2006: 149) podem iluminar a narrativa breve redigida por Verissimo nas décadas de 1940 e 1950. Assim sendo, elegemos como tópicos de análise: a diferenciação entre conto e romance, a definição do bom contista, o conto significativo, a escolha do tema, a relação entre contista e leitor e, por fim, o domínio do ofício pelo autor.

Embora o conto configure-se enquanto “gênero de tão difícil definição” (Cortázar, 2006: 149), o crítico argentino não se furta ao tentar conceituar tal

exame das diferentes experiências memoriais tematizadas nas narrativas breves analisadas. A propósito, cf. Brizotto (2019).

modalidade narrativa, a qual se encontra visivelmente fundamentada na interdependência entre o elemento ficcional e sua contrapartida extratextual. Observe-se:

[...] se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (Cortázar, 2006: 150-151)

Belamente sintetizado enquanto “uma fugacidade numa permanência”, o conto costuma ser comparado ao romance, especialmente quando se quer entender o caráter “peculiar” (Cortázar, 2006: 151) de tal gênero textual. Nesse sentido, o romance “se desenvolve no papel [...] no tempo da leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romaneada”, ao passo que “o conto parte da noção de limite [físico]” (Cortázar, 2006: 151). Além de nitidamente diferenciarem-se pela extensão espacial, a quantidade do número de páginas, tais gêneros de texto demandam do leitor diferentes modos de leitura: obras longas podem ser lidas com interrupções, paradas, de acordo com o ritmo imposto pelo sequenciamento dos capítulos seriados (quando existentes); contos, por sua vez, pela sua própria natureza breve, demandam ser lidos em uma só “assentada”, concretizando, desse modo, o célebre princípio defendido por Poe (1984). Em seguida, Cortázar (2006) compara o romance ao cinema, e o conto a fotografia. Veja-se: “um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (Cortázar, 2006: 151). Corolário disso é o fato de o conto constituir-se como recorte de um fragmento da realidade, uma espécie de limitação da imagem selecionada pelo escritor. Portanto,

enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 2006: 151-152)

Tomando como exemplo a ficção de Erico Verissimo, pode-se comparar o romance *O Tempo e o Vento*, que abarca duzentos anos de história gaúcha e brasileira sob o viés da família Terra-Cambará, com o conto “A ponte”, no qual é abordada uma situação muito frequente na ficção contemporânea, a saber, no momento de uma grave decisão, o protagonista se questiona sobre o sentido da sua própria vida, entrelaçando recordações de episódios pretéritos com a problematização de sua identidade passada/presente. À medida que a *magnum opus* de Erico narra acumulativamente todos os pormenores da ascensão e declínio do clã em questão, haja vista ter condições temporais e espaciais para tanto, compete a uma narrativa breve, como a citada, fotografar um momento bastante significativo e preciso de uma existência em particular, tendo em vista não ser possível alongar-se em demasia sobre detalhes da vida do protagonista Mário Meira Moura.

Por conseguinte, o romance vence “sempre por pontos”, e o conto, por seu turno, “deve ganhar por *knock-out*” (Cortázar, 2006: 152). Alude-se, aqui, a uma questão fundamental para uma teoria estético-recepcional da literatura: o efeito e a recepção da obra de arte literária em relação ao horizonte de expectativas do leitor (Jauss, 1994; Iser, 1978a). Segundo a concepção cortaziana, um conto deve ser incisivo desde as primeiras frases, como atestam, por exemplo, os parágrafos de abertura de dois contos de Erico, “Sonata” e “O navio das sombras”. No primeiro, lemos:

A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer. No entanto, para facilitar a narrativa, vamos supor que tudo tenha começado naquela tarde de abril. (Verissimo, 2007: 250)

E, no segundo:

É noite escura e o cais está deserto. Ivo ergue a gola do sobretudo. Sente muito frio, e o silêncio enorme e hostil enche-o de um vago medo. Vai viajar. Mas é estranho... Tudo parece diferente do que ele sempre imaginara. O grande transatlântico se desenha sem contornos certos contra o céu de fuligem. Não se vê um só vulto humano no cais. Adivinha-se, entretanto, na treva, a presença rígida e gelada dos guindastes. (Verissimo, 2007, p. 221)

De saída, o leitor é confrontado com duas situações caracterizadas pela incerteza e a precariedade de referências tangíveis, circunstância que contribui para a

ambientação carregada de imprecisão que permeia o início desses textos verissimianos. Trata-se de conseguir, “com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (Gotlib, 1988: 35). Mantendo a tensão no devido lugar, o contista mostra-se capaz de fisgar o destinatário, instigando-o a aceitar as premissas textuais como válidas. A narrativa ficcional, nesse sentido, programa a recepção³, uma vez que texto e leitor são companheiros inseparáveis nesta busca instigante que é o ato da leitura.

Consequentemente, o bom contista qualifica-se como “um boxeador muito astuto” (Cortázar, 2006: 152), na medida em que, mesmo à primeira vista “muitos dos seus golpes iniciais [possam] parecer pouco eficazes”, na realidade “estão minando já as resistências mais sólidas do adversário” (Cortázar, 2006: 152). O crítico argentino sugere, nessa linha de raciocínio, que se analise a primeira página de “qualquer grande conto” (Cortázar, 2006: 152). Como exemplo, veja-se o princípio de “A ponte”:

O médico tinha prometido vir às cinco da tarde com a interpretação da radiografia. Mário esperava-o, angustiado, na biblioteca de seu apartamento, imaginando o pior. Era um sábado de maio e ele estava ali sozinho desde as três, tentando concentrar-se na leitura duma novela. Impossível. Tinha a atenção vaga e inquieta e, além da dor habitual no estômago, a garra do medo agora lhe oprimia o peito, dificultando-lhe a respiração. (Verissimo, 2007: 267)

Inicialmente, o narrador heterodiegético contextualiza o leitor sobre o estado de saúde de Mário, o qual não se encontra em boas condições, uma vez que termos como “radiografia”, “dor habitual no estômago” e dificuldades respiratórias assinalam um quadro de doença, possivelmente um câncer. Demonstra, ainda, inquietação, tendo em vista o fato de o sujeito – solitário em seu estúdio – não conseguir dedicar-se à leitura de uma narrativa ficcional, o que, de alguma forma, poderia aliviar a tensão. Para completar, aguarda com angústia o prognóstico do exame médico empreendido,

³ Cf. as teorizações de Iser (1978a, 1978b) e Eco (2011) sobre essa questão. Comentando a recepção do texto pelo leitor tendo em vista as abordagens teóricas citadas, Jouve (2002) assinala acerca da existência do leitor implícito iseriano: “O princípio de Iser é que o leitor é pressuposto do texto. [...] Trata-se de mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo-leitor reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto” (Jouve, 2002: 14). E, ao aproximar a perspectiva de Iser com a teoria semiótica de Eco (2011), afirma: “O objetivo é examinar como o texto programa sua recepção e o que deve fazer o leitor [...] para corresponder da melhor maneira às solicitações das estruturas textuais” (Jouve, 2002: 14-15).

prevendo o pior cenário possível. Tal estado de espírito é reforçado pela constante preocupação com o tempo, pois consulta de instante a instante o relógio, buscando convencer-se de que tudo acabaria bem, não havendo necessidade para maiores aflições. Confessa que “sempre lhe agradara representar o papel de fatalista”, ao afirmar que “certa vez, entrevistado por um jornalista, declarara não temer a morte. Até que ponto isso era verdade? Até que ponto uma simples bravata de cinquentão sadio?” (Verissimo, 2007: 267). Além disso, os trechos transcritos corroboram a tese cortaziana segundo a qual é inadequada a presença de elementos gratuitos e decorativos. Somado a isso, “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (Cortázar, 2006: 152). Portanto, no momento em que tempo e espaço encontrarem-se condensados na tessitura textual, será possível, juntamente com a capacidade de narrar do contista, estabelecer a tensão “que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”, arremata Cortázar (2006: 152).

Ao discorrer sobre o conto significativo, o autor de *Todos os Fogos o Fogo* afirma que tal atributo inerente à narrativa breve residiria no tema a ser previamente escolhido pelo criador, na medida em que este seleciona “um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (Cortázar, 2006: 152-153). Tal irradiação é passível de ocorrer por meio de duas formas: por um lado, no “resumo implacável de uma certa condição humana” (Cortázar, 2006: 153), conforme se lê, por exemplo, em “As mãos de meu filho”, narração da trajetória de vida de dois indivíduos adultos, marcados pelas durezas de uma vida pregressa miserável; por outro lado, no “símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (Cortázar, 2006: 153), do qual “Os devaneios do general” evidencia-se como texto paradigmático, uma vez que, tematicamente, os eventos narrados centram-se em episódios presentes que descrevem o fenecimento do velho chefe militar Chicuta Campolargo, em contraste com evocações que o transportam para o passado heroico de guerras e desmandos políticos. O conto significativo apresenta, ainda, duas características fundamentais. Em primeiro lugar, “alguma coisa estala neles [nos textos] enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do

cotidiano que vai muito além do argumento” (Cortázar, 2006: 153). Isso possibilita ao leitor atingir uma das maiores recompensas que pode vir a ter frente ao texto literário: a libertação. Para Jauss (2002: 41),

la liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva–, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar.⁴

Destaca-se, nesse processo, a emancipação, isto é, a finalidade e o efeito alcançado pela arte, liberando o destinatário de percepções usuais e conferindo-lhe uma nova visão da realidade, além de servir como mediadora entre a natureza simultaneamente comunicativa e libertadora da obra de arte. Em segundo lugar, “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (Cortázar, 2006: 153). Ao tematizar questões atinentes à faculdade mnemônica de diferentes personagens em face de crises identitárias, Erico Verissimo emprega uma técnica composicional que, à primeira vista, pode parecer trivial, uma vez que o próprio ato de lembrar aparenta ser tão simples e corriqueiro. Nesse sentido, Chagas (1985: 46) afirma:

Digamos que EV conta como é o sujeito, que ele apresenta como personagem. Dá o seu retrato físico e moral, fá-lo evocar continuamente situações de sua vida, cenas do passado. É essa a sua técnica novelesca: procede por acumulação de traços, de lembranças; e assim constrói um personagem com as suas reminiscências pessoais. Tudo isso, é claro, em função do presente da narrativa – que no entanto recebe todo o seu impulso, a sua verossimilhança e o sentido da ação, desse processo evocativo. [...] Não se pode deixar de reconhecer [...] que o êxito de tal técnica depende de um certo equilíbrio, que ele realiza, entre a evocação do passado e os sucessos da vida atual dos personagens.

Estamos diante de um aspecto vital para a redação dos textos ficcionais de Verissimo, na medida em que esse método de escrita não diz respeito apenas às narrativas aqui analisadas, abarcando também grande parte de sua criação literária.

⁴ A libertação pela experiência estética pode se realizar em três planos: a consciência produtiva, ao criar um mundo como sua própria obra; a consciência receptiva, ao aproveitar a oportunidade de perceber o mundo de forma diferente e, finalmente – deste modo a subjetividade abre-se à experiência intersubjetiva – ao aprovar um julgamento exigido pela obra ou identificar-se com as normas de ação esboçadas e que posteriormente serão determinadas. [Tradução nossa]

Decorre daí que as imagens-lembranças não figuram como mero acessório para a sequência narrativa do presente, como se apenas atuassem como pano de fundo para a história de vida dos sujeitos. Ao contrário, entrelaçam-se em um discurso que visa dar maior significado e relevância para as questões que estão sendo problematizadas no momento em que cada personagem se apresenta ao horizonte de expectativas do leitor.

No que diz respeito à escolha do tema, Cortázar (2006: 153-154), fundamentado em sua própria experiência, assevera que “um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto”. À primeira vista, ante uma situação simples, até mesmo banal, trata-se de selecionar um tópico e convertê-lo em ficção. Entretanto, tal operação, como bem esclarece o crítico, não é tão fácil quanto possa parecer, uma vez que, em certos casos, o contista escolhe, noutras situações “sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo” (Cortázar, 2006: 154). Erico Verissimo, por exemplo, expressa, nas décadas de 1940 e 1950, visível preocupação com a questão da crise identitária e a consequente recorrência às recordações de episódios passados. Segundo Chaves (2001: 137),

mantenha-se presente, aliás, um outro dado que confirma a intensidade da preocupação de Erico Verissimo com este problema da crise da identidade das personagens neste período [proveniente da época da publicação de *O Retrato* e *Noite*, e início da escrita de *O Arquipélago*]. Em 1958 – antes da conclusão de *O Tempo e o Vento*, portanto – publicou ele um pequeno volume, intitulado *O Ataque*, no qual se reúnem um texto ainda inédito de *O Arquipélago*, uma novela – *A ponte*, e dois contos – *Sonata*, *Esquilos de outono*. Estes três últimos textos tratam de situações nas quais as personagens ou perdem o domínio sobre a personalidade ou mergulham num processo de auto-reconhecimento buscando descobrirem-se a si mesmas por trás da máscara social da cidadania construída e representada.

Logo, no caso de Erico, no espaço temporal em questão, pode-se dizer que o tema se impõe ao contista, pois, como registra argutamente o crítico gaúcho:

Lembre-se que, nas longas discussões de *O Retrato*, quando Rodrigo reúne os amigos em serões intermináveis, não são raras as situações nas quais as personagens indagam a identidade do mundo em que vivem, derivando daí, justamente, a estrutura circular de *O Tempo e o Vento*, montada numa técnica de “ampliação”: o que é Santa Fé? O que é o Rio Grande? O que é a sociedade brasileira? (Chaves, 2001: 122-123).

Decorre daí, consoante Cortázar (2006: 154), um fato essencial, inalterável: “num momento dado *há tema*, já seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou estranhamento imposto a partir de um plano onde nada é definível. Há tema, repito, e esse tema vai se tornar conto”. A contística de Erico, notadamente os textos arrolados como “Outros contos” e aqui selecionados para exame crítico, pode ser organizada de acordo com os seguintes temas: recordação de episódios passados (“As mãos de meu filho”, “Sonata”, “Os devaneios do general”, “A ponte”); presença da atmosfera de fantasia e sonho (“O navio das sombras”, “Sonata”); frustração afetiva do protagonista (“Esquilos de outono”, “A ponte”); questão do amor impossível (“Sonata”, “A ponte”). Tais temáticas evidenciam-se como centrais não apenas no que tange às narrativas em questão, podendo ser encontradas com maior ou menor intensidade igualmente nos romances do autor de Cruz Alta, visto o intenso diálogo intratextual manifestado pela obra verissimiana. Nessa linha de reflexão, Bordini (2012: 46) assevera que “as personagens de Verissimo compõem uma espécie de família em que as figuras podem ser intercambiadas, mas mantêm traços constantes [...]”. Por fim, vale registrar que “todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador” (Cortázar, 2006: 156).

Já se mencionou que o crítico argentino reconhece o papel que o leitor desempenha no ato da leitura, assegurando-lhe o merecido espaço ao aludir a questões concernentes à esfera do efeito e da recepção, elementos indissociáveis da criação ficcional (Jauss, 2012). Qualificando-o enquanto “último termo do processo”, “juiz implacável” e “elo final do processo criador”, Cortázar (2006: 157) concebe o receptor como alvo indiscutível do contista, e o conto, por sua vez, atuaria como uma espécie de “ponte” entre autor e público. Instaure-se, assim, a necessidade de um “ofício de escritor” (Cortázar, 2006: 157), ou seja, o escritor deve ser capaz de dominar a técnica de redação de contos no sentido de prender a atenção do leitor, cativando-o, e isolando-o “de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contacto com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (Cortázar, 2006: 157). A leitura, compreendida sob essa perspectiva, apresenta-se como “uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade

para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção” (Jouve, 2002: 109). Consequentemente, ao deixar a realidade e adentrar o universo fictício, para depois retornar ao real, o leitor tem seu horizonte de expectativas desafiado e transformado, obtendo, ao final da “viagem” uma maior compreensão sobre o mundo que o cerca e acerca de si mesmo.

Mais adiante, o autor de *As Armas Secretas* revela que a única maneira de o contista conseguir sequestrar momentaneamente o leitor dar-se-ia “mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema [...]” (Cortázar, 2006: 157). Estilo e tema estariam, portanto, em íntima e profunda consonância nos limites do território textual, mediados pela intensidade. Esta se caracteriza, segundo a lente teórica cortaziana, “na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (Cortázar, 2006: 157). Como exemplos, o crítico cita “O barril de Amontillado” (1846), de Poe, e “Os assassinos” (1927), de Ernest Hemingway. Tais narrativas ilustram bem a tese em questão, uma vez que dispensam quaisquer elementos que não sirvam para os propósitos do enredo, como profundas caracterizações de personagens e maiores contextualizações espaço-temporais, obtendo-se, desse modo, a tão almejada intensidade. Na contística de Erico, observa-se a concretização dessa operação nos já citados “Sonata”, “A ponte” e “O navio das sombras”, conforme demonstra a transcrição dos respectivos parágrafos de abertura de cada texto.

No entanto, ao refletir sobre os contos de Joseph Conrad, D. H. Lawrence e Franz Kafka, Cortázar (2006) percebe neles a ocorrência de uma modalidade diferente de intensidade, a qual denomina tensão, que se qualificaria enquanto “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (Cortázar, 2006: 158). Ainda que estejamos muito longe de conhecer o que vai acontecer no texto, não nos podemos furtar à sua atmosfera. Diferentemente das narrativas de Poe e Hemingway citadas, um conto como “A lição do mestre” (1888), de Henry James, procede de maneira inversa, no que diz respeito à obtenção da tensão. Aqui, de saída, o leitor identifica que os fatos em si estão

desprovidos de importância, que toda a significação provém das forças que desencadearam tais acontecimentos, em uma espécie de preparação de terreno, a qual, para não ir contra os desígnios cortazianos, não deve alongar-se em demasia. Nesse sentido, os contos “As mãos de meu filho”, “Os devaneios do general” e “Esquilos de outono” podem ser enquadrados nessa categorização de intensidade atingida pela tensão. No primeiro deles, as recordações de D. Margarida, mãe do pianista Gilberto e dono das mãos que dão título ao texto, são precedidas por uma sequência narrativa que busca aproximar lentamente o leitor acerca da matéria narrada, situando-o na atmosfera de sombras que qualifica o cenário. No segundo, a experiência memorial de Chicuta Campolargo é antecédida e orientada pelo nítido contraste entre tradição e modernidade, conforme por ele observado, no que toca ao crescimento e modernização de sua cidade natal, Jacarecanga. Por fim, no conto americano de Erico, a crise identitária enfrentada pelo herói é precedida pela explanação de um guia turístico acerca do Monumental Building, prédio no qual o protagonista localiza-se no momento. Não podemos, portanto, prescindir dessa “malha sutil” (Cortázar, 2006: 158), dessas forças iniciais, na medida em que os eventos que se seguem são por elas, em maior ou menor grau, precedidos, acompanhados e conduzidos. Ao final, o autor de *Os Prêmios* é enfático ao assinalar que a relação entre produtor e receptor, balizada pelos elementos de estilo, tema, intensidade e tensão, fundamenta-se no outrora caracterizado ofício do escritor, ferramenta indispensável para “criar no leitor [a] comoção que levou [o próprio criador] a escrever o conto” (Cortázar, 2006: 157).

Igualmente relevante para a teorização cortaziana sobre a narrativa breve é o domínio que o autor necessita demonstrar em relação a seu ofício. No caso de Erico Verissimo, importa registrar que sua primeira experiência literária se deu precisamente na esfera do conto, com a publicação, em 1932, de *Fantoches*. No ano seguinte, lança *Clarissa*, seu romance de estreia e, com o passar dos anos, pratica ininterruptamente a escrita de romances sem, contudo, deixar de produzir contos. Estabelece-se, assim, uma profícua interdependência entre a redação de narrativas breves e longas: de um lado, a experimentação e o aperfeiçoamento de diferentes técnicas narrativas operadas em *Olhai os Lírios do Campo*, *Caminhos Cruzados* e *O Tempo e o Vento*, por exemplo, auxiliaram grandemente o autor a dominar o ofício enquanto narrador de

contos; de outro, com a escrita de *Fantoches*, “Erico Verissimo teve a oportunidade de ‘praticar’ exercícios literários, lançando temas e motivos desenvolvidos mais tarde em seus romances, o que comprova a importância de sua consciência profissional na formação de seu perfil e de seu estilo” (Aguiar, 2007: 327). Finalmente, comentando a contística de Erico, sobretudo a compreendida pelos “outros contos”, Moacyr Scliar a sintetizou com perfeição: “O que temos aqui é o escritor em sua maturidade, chegando ao apogeu de seu poder narrativo” (Scliar, 2007: XIII). O contista é, assim, um verdadeiro criador de mundos, um exímio artista da palavra, capaz de dosar com habilidade a intensidade e a tensão necessária para a composição de um conto eficaz.

Ao final, temos como resultado uma profícua grade de leitura, a qual, ao centrar-se na contística praticada por Erico Verissimo, possui meios de torná-la mais acessível tanto à crítica especializada quanto ao grande público. E o conto, enquanto gênero que “entre nós tem uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia” (Cortázar, 2006: 150), apresenta-se como uma modalidade textual altamente significativa, não apenas pela brevidade que lhe é característica, mas igualmente pela capacidade ímpar que possui em instigar escritores e leitores a compartilharem do proveitoso e recompensador jogo que é a literatura.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Crônica biográfica. In: VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 325-327.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto em Erico Verissimo. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 38, p. 50-58, jul./dez. 2005.
- BORDINI, Maria da Glória. *A poética da cidade em Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- BRIZOTTO, Bruno. *Experiências memoriais na ficção de Erico Verissimo*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- CHAGAS, Wilson. *Mundo velho sem porteira*: ensaio sobre a obra de Érico Veríssimo. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguicci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978a.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1978b.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Tradução de Daniél Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

JAUSS, Hans Robert. Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos. Tradução e apresentação de Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva Geske. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 210-219, nov. 2012.

JOUE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *Essays and reviews*. Nova York: The Library of America, 1984. p. 13-25.

SCLIAR, Moacyr. Prefácio: o Erico contista. In: VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. IX-XIV.

VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Bruno Brizotto possui graduação em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2012), mestrado em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2014) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Áreas de atuação: Estéticas da recepção e do efeito, memória, Erico Verissimo, língua e literatura inglesa. Atua como professor de língua inglesa em cursos de idiomas em Caxias do Sul. Email: brunobrizotto@gmail.com

Artigo recebido em 17/04/2020.

Aprovado em 20/04/2020.

A LITERATURA ORAL A PARTIR DO SISTEMA LITERÁRIO DE CANDIDO: UMA LEITURA DO REGIONALISMO NO SERTÃO

Daniel Castello Branco Ciarlini

Universidade Estadual do Piauí

RESUMO: Discute-se aqui o sistema literário proposto por Antonio Candido. A ideia é ampliar o entendimento do esquema teórico em aplicação à literatura oral, em especial aquela manifestada no nordeste brasileiro e, mais especificamente, no sertão. A partir disso, busca-se compreender como se forma a teia de sentidos do regionalismo nesse espaço, materializado, sobretudo, em fabulações e registros colhidos da cultura oral (refletida no folclore) e reunidos nos mais diferentes suportes e gêneros literários. O percurso metodológico evidencia a importância da oralidade em debate com a cultura grafocêntrica. A fundamentação histórica tem como recorte o século XIX e parte do século XX. A hipótese defendida é que uma abertura para esse ponto de vista nos estudos literários brasileiros favoreça outras leituras da história da literatura no Brasil, país que, ao enfrentar até metade dos novecentos índices elevados de analfabetismo, conservou na memória coletiva as bases de uma complexa identidade e uma rica manifestação cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Sistema literário; Literatura oral; Regionalismo no sertão.

ABSTRACT: We discuss here the literary system proposed by Antonio Candido. The idea is to broaden the understanding of the theoretical scheme in application to oral literature, especially that manifested in northeastern Brazil and, more specifically, in the hinterland. From this, we seek to understand how the web of regionalism meanings is formed in this space, materialized, mainly, in fabulations and records collected from oral culture (reflected in folklore) and gathered in the most different supports and literary genres. The methodological path highlights the importance of orality in debate with the graphocentric culture. The historical documentation found goes from the nineteenth century to part of the twentieth. The hypothesis defended is that an opening to this point of view in Brazilian literary studies favors

other readings of the history of literature in Brazil, a country that, when facing up to half of the 900s high illiteracy rates, retained in the collective memory the bases of a complex identity and a rich cultural manifestation.

KEYWORDS: Literary system; Oral literature; Regionalism in the hinterland.

Este texto tem como ponto de partida o ensaio introdutório “Literatura como sistema”, do livro *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido. A ideia não é reafirmar ou traduzir o sistema literário, em acepção gráfica, a um espaço geográfico específico, mas abordar o problema a partir de um esquema que contemple não somente a cultura letrada como também aquela advinda da tradição popular, manifestadamente oral.

Como toda hipótese que parte de um esquema previamente construído, o que se propõe aqui exige adaptação. Na cultura do sertão nordestino, por exemplo, onde muitas narrativas e poesias antecedem e/ou coexistem com o grafismo, o postulado da “continuidade ininterrupta de obras e autores” não parece ter o mesmo sentido lógico de uma tomada de consciência, porque resulta da peculiar relação do homem com o seu meio, da qual se origina o *fato folclórico* – síntese de uma memória coletiva e de um processo de comunicação. Essa circunstância seria fruto de um procedimento imanente e residiria na origem de muitas literaturas, inclusive europeias, bastante lembrar as sagas, os mitos, os contos populares, as lendas e, para não recuar tanto, o gênero cordel, tradução mais clara do artifício de transcrição e transformação do relato oral em registro escrito. Nessa conjuntura de pensamento, aponta Eleazar Meletínski¹ o mito como pré-história da literatura, alinhado a Giambattista Vico², que, no século XVIII, entendia a língua poética advir da fabulação mítica. No século seguinte este raciocínio encontra ressonância em Friedrich Schelling³, para quem o mito era um material primordial não apenas à poesia, mas a todas as artes.

¹ Ref. *El mito*: mito y folclore.

² Ref. *Ciencia nueva*.

³ Ref. *Filosofía del arte*.

No Brasil, Afonso Arinos e Basílio de Magalhães também contribuíram para elucidar os vínculos entre mito e lenda, componentes de um folclore ou literatura popular. Na visão do primeiro pesquisador, o mito, além de pré-cristão, é constituído por narrativas maravilhosas motivadas por deuses e heróis, enquanto a lenda, que também lida com o elemento sobrenatural, não seria estranha à religiosidade cristã, daí que “um estudo cuidadoso e sério da lenda e do mito seria o mesmo que o das religiões ou das crenças do homem” (Arinos, 1917: 4). Basílio de Magalhães, ao rever essa discussão, discorre que “do mito, – transfiguração dos seres e fenômenos naturais em corpos inaturais e forças sobrenaturais, *totens* e *tabus*, pelo eu *projetivo* do homem inculto, – foi que se geraram as lendas, os contos, e as fábulas da tradição popular” (Magalhães, 2019: 67). Haveria nos mitos “formas orais padrão”, como quer Jack Goody, ao entender ainda que às mitologias pertençam as crenças no sobrenatural, “derivadas de uma multiplicidade de fontes e reconstruídas pelo observador” (Goody, 2009: 45).

Sensível às narrativas advindas da oralidade, a estrutura do pensamento de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1957), pode ser definida pelos modos e gêneros literários. A partir daí, ele compreende a ficção como um gênero literário caracterizado pela peculiar circunstância da palavra impressa, o que se diferencia do *Epos*, do lírico e do dramático. A síntese desse pensamento desdobra-se distante da centralidade escrita, ao compreender que “nenhuma sociedade humana é tão primitiva que não tenha alguma espécie de literatura” (Frye, 2017: 33). Foi o que também concluiu Sílvio Romero (1888: 183): “todos os homens, em todos os tempos e climas, poetaram e cantaram”. Há nessa constatação o reconhecimento de que: “o único problema é que a literatura primitiva não chegou ainda a distinguir-se dos outros aspectos da vida: ainda está incrustada na religião, na magia e nas cerimônias sociais” (Frye, 2017: 33). A discussão, pautada em princípios filosóficos ou mesmo antropológicos, é longa e concorre para o entendimento que sua base narrativa, embora transmitida oralmente, fundamentou não somente o exercício literário escrito como também toda uma linguagem artística e, por essa razão, merece ser revisitada.

A hipótese que motiva este trabalho se depara com alguns problemas de ordem prática e discursiva. Se em grande medida o texto de Candido permite uma abertura para a manifestação oral, em um ponto específico ele demonstra o fechamento da tese à cultura grafocêntrica ao inferir o termo “obras”. Embora seja possível ampliar o vocábulo para “trabalho realizado” ou “a realizar”, aplicado à literatura o termo é mais objetivo e se refere a um “texto escrito” ou a uma “totalidade de produção”. Partindo disso, a “continuidade ininterrupta de obras”, relacionada à ideia de tradição, indicaria de modo vestigial a existência do *classicus scriptor*, como apontava Aulo Gélcio em sua *Noctes atticae*, ou seja, o escritor de excelência e, deste modo, modelar – o que parece mesmo ser o intuito final da tese e de outros ensaios que o crítico brasileiro publica *a posteriori*. Afinal no registro oral a ideia de autoria ou modelo desaparecem, embora operem, consciente ou inconscientemente, a partir de estruturas arquetípicas.

Para Luís Augusto Fischer, duas razões estariam por trás de o principal livro de Candido não contemplar o sertão, centrando-se basicamente na produção escrita e no eixo Rio-São Paulo: “o sertão não produzira, até 1950, uma literatura suficientemente vigorosa; pior que isso: o mundo do sertão é o mundo da tradição oral, e não da palavra escrita, considerando o período todo, desde o século XVI” (Fischer, 2011: 64), e mais,

sendo o objeto de Candido a literatura (poderíamos dizer, para ênfase, literatura culta), é óbvio e fatal que seja ela compreendida em termos adequados, como uma forma artística e uma prática social marcadamente urbanas, cultas, letradas, ocidentais, exigentes, tendencialmente sem importar a marca do lugar específico (Fischer, 2011: 66).

Fischer problematiza o que Paul Zumthor compreende das sociedades que atingiram o estágio de constituição do Estado, originando uma bipolaridade no campo cultural, responsável por “tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas” (Zumthor, 1997: 23). Dessas adviria, a partir do século XVIII, “no plano dos conhecimentos, das mentalidades, do gosto, da arte de viver e das retóricas, um total divórcio entre a classe dirigente e as demais” (Idem). Não por acaso, guiada por esse tipo de estrutura, “a história da literatura elabora uma narrativa que nasce no bojo da política, e não da arte” (Zilberman, 2001: 37).

Ao se tomar a literatura em acepção grafocêntrica, herdeira da hegemonia cultural, o nordeste brasileiro, sobretudo a porção sertaneja (a partir do século XIX), não concorre com os centros de poder e de educação formal, embora parte significativa dos escritores desses mesmos centros, da República Velha ao Estado Novo, tenha advindo do Nordeste⁴. A equação, no entanto, sofre transformações ao se acrescentar a literatura oral, que conta tanto com trabalhos narrados e poéticos (colecionados em antologias e cancionários), como com estudos e ensaios iniciados nas últimas décadas oitocentistas. Esse dado merece ser avaliado de modo a contrapor o discurso que desconsidera na manifestação oral o seu estatuto de *literário* – expressão esta que, no olhar de Paul Zumthor, é “vibrante de conotações acumuladas há dois séculos: referência a uma Instituição, a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas” (1997: 25). Logo, seria o caso de se pensar em dois modos de expressão literária de uma mesma língua, que, em medida proeminente, podem ser estudados como correlatos ou distintos, evidenciando, nesse possível levantamento, uma contribuição interpretativa da história da literatura no Brasil. Afinal, a literatura oral parece estar fincada em uma estrutura diferente da literatura escrita, a começar com o problemático conceito de autoria ou de tradição.

Ademais, seus públicos não seriam, em princípio e em tese, os mesmos, como já notava Afrânio Peixoto ao entender essa circunstância motivada pela difícil comunicação que havia entre as regiões brasileiras: “a poesia popular, as artes coletivas em geral, têm os seus devotos ou amantes apaixonados que não são fáceis de contentar, quando o mais reverente critério psicológico as pretende analisar”, afinal, “é do povo – é sagrado, inatingível, inigualável, único” (Peixoto, 1919: 8-9), e adiante, “a poesia popular sê-lo já, não porque vem do povo, mas porque é criada para o povo, e por ele, se o mereceu, foi adotada” (Idem:12). Parecia também ter isso em vista José Leão, quando em *Aves da arribação* reconheceu: “tivemos em vista escrever para os nossos comprovincianos, a quem oferecemos o nosso trabalho que é mais um novo esforço

⁴ É o que se conclui a partir do *corpus* de autores levantado em três diferentes fontes e tempos: *O momento literário* (1905), de João do Rio, *Estrutura social da república das letras* (1973), de Machado Neto, e *Intelectuais à brasileira* (2001), de Sergio Miceli. Dos 107 nomes levantados, 49 advinham do Sudeste, 47 do Nordeste, 8 do Sul, 2 do Norte e 1 do Centro-Oeste. Dois ou três nomes ficaram fora dessa conta, devido à impossibilidade de identificação da origem ou mesmo do nome citado – dados possivelmente perdidos no tempo.

tentado no campo estéril para nós das letras pátrias” (Leão, 1877: 12). *Aves de arribação*, necessário destacar, é um livro que coleciona imagens colhidas na memória do escritor – de suas experiências de juventude no sertão potiguar⁵. As observações dos dois escritores nordestinos reforçam o entendimento de duas manifestações distintas e, conseqüentemente, dois modos de recepção dos produtos simbólicos de uma mesma língua. O que leva a entender que a escrita não é condição essencial para a disposição e o valor literários, seu registro em uma plataforma é somente isto, uma maneira de registro e transmissão, um modo de memória artificial, como quer Le Goff, diferente das porções analfabetas ou ágrafas, que para isso dispõem dos “homens-memória”, aedos do povo, para os quais a transmissão é vocalizada e “a poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sabedoria, uma *sophia*” (Le Goff, 2003: 434).

Se “a escrita toma forma no privado” (Goody, 2009: 49), reconhece-se aqui outra diferença entre as duas manifestações: a literatura oral, por ser vocalizada, é parte de um rito que, muitas vezes, envolve cantoria e dança e, ao congregar, age como veículo de sociabilidade, por um lado atrelado ao efêmero ou ao instante (é o caso das formas do repente e do desafio); por outro, à tradição, quando remete aos relatos de vária ordem, como as lendas ou as histórias de assombração – e nesta ordem estabelecem gradações que as aproximam da realidade. A literatura escrita, por sua vez, somente alcança o mesmo status quando emula a vocalização, “como se fazia antigamente na casa de um letrado local para ouvi-lo ler um livro” (Zumthor, 1997: 31).

Historicamente, a sociabilidade provocada pela literatura já se encontrava na primeira época da literatura portuguesa, que tinha como principal meio de transmissão de cultura os jograis e não os pregadores eclesiásticos. Notória a importância da tradição e da transmissão oral na constituição das narrativas e dos cantos, cujas funcionalidades, porque relacionadas à fala e à audição, implicavam adaptações estéticas advindas naturalmente desse meio. Conseqüente aos problemas estéticos levados para a produção, com técnicas que estavam relacionadas ao mundo coloquial que tinha, por sua própria

⁵ Circunstância congênere a Júlio Campina (pseudônimo de Luís Tenório Cavalcanti de Albuquerque), quando produziu *Subsídio ao folclore brasileiro* (1897).

formação, a “literatura” como instrução e lazer. É o que indica os circunstanciais paralelismos, ou mesmo os dobres e os mardobres. O uso dos estribilhos também é uma constante nessa época, outro forte vestígio de que o “ato literário” não era um exercício solitário, mas produto de um coletivo que tanto criava as composições como as recepcionava. Aponta-se ainda a predominância dos modismos orais nos cantares de gesta, de origem francesa, que coexistem ao período do trovadorismo e apresentavam estrutura dialógica – algo ainda persistente em muitos gêneros literários orais do sertão nordestino.

Portanto, o caráter comunal da literatura oral, sobretudo na poesia, pode ser sondado a partir de marcas, traços conservados quando da transcrição gráfica: além dos referidos, há indicativos como rimas, o verso ou as quadras, que encerram ritmo, musicalidade e remetem à mnemonia. Cada conjunto de versos poderia estar ligado a escolhas discursivas e procedimentos estilísticos ou temáticos, mas uma análise nesse sentido envolve uma abordagem não contemplada neste estudo.

Ao mesmo tempo, seria valioso pensar o papel dos escritores que transpõem a narrativa oral para escrita e até que ponto uma e outra manifestação estabelecem ou estabeleceram relação. Afinal, tanto em um sentido quanto em outro, os ecos reverberados de cada tipo parecem ter chegado a seus polos “contrários” de maneira enviesada, ou seja, diluídos no imaginário, na fabulação ou no lirismo de seus produtores. Nesse intercâmbio, não apenas mudanças são operadas no imaginário, como também no campo estético:

a linha que separa oralidade e escrita, no âmbito da poesia sertaneja, varia muito, tendendo não raro a deslocar-se imperceptivelmente. A oralidade influencia a escrita, mas a escrita (e a leitura) de fato contribuíram na transformação das antigas tradições das narrativas orais (Pereira, 2017: 148).

Para Sílvio Romero, as variações de uma mesma composição popular são índices das experiências de diferentes sociedades, por essa razão, avaliá-las parte de um interesse “etnográfico, e que para esse fim o mais apreciável são as *variantes* de um mesmo canto, porque são elas que nos habilitam a conhecer como cada população *modificou, adaptou ao seu meio* a lição *primitiva*” (Romero, 1888: 152).

As alterações dessas duas ordens (imaginária e estética) também foram identificadas por Afrânio Peixoto, que entendeu o processo como próprio da poesia popular, mecanismo natural da transmissão de um relato anônimo, em contraste ao que chamou “poesia artificial”, ou seja, a que se subordina à autoria:

a obra do autor anônimo encontrará quem a adultere ou corrija e passará adiante modificada, nem sempre para melhor, muitas vezes mais aperfeiçoada, talvez mesmo conseguida a perfeição. Para isso, porém, para sofrer esse trato, de carinho e, não raro, por ele, de corrupção ou de afinamento, é necessário que os sentimentos, as ideias e as expressões e rimas em que foram vasadas estejam ao alcance do gosto e do entendimento do povo (Peixoto, 1919: 12).

Nesse processo sincrônico é depreendido um mecanismo que retira da produção oral, mnemônica, o que parece comum ao registro escrito: a condição estanque. A literatura de cordel, que originalmente no nordeste brasileiro se encaixa ao universo “iletrado”, pertence ao limiar de transformações e é um gênero que, a serviço do folclore, atua como codificador, em especial ao subordinar seu produto às narrativas orais (ligadas à *tradição* oral). Conquanto sua forma resulte em um trabalho escrito e sua difusão ocorra de maneira mecânica – o que não impede compartilhamento oral e, por essa razão, pertença ao folclórico (via *transmissão* oral)⁶ – pode ainda carregar intertextos que atravessaram as fronteiras nacionais. Logo, esse gênero atende às mais distintas estruturas de preservação da memória, tanto a oral quanto a escrita. Acresce-se que a sua condição original de folheto não permitiu a muitos trabalhos enfeixados o reconhecimento ou a audiência frente ao livro; e, como muitos jornais, seus produtos se perdessem devido à fragilidade do material confeccionado, especialmente os produzidos no século XIX, de que se tem notícia por críticos como Sílvio Romero, em seus *Estudos da literatura popular no Brasil* (1888).

A relação entre os modos escrito e oral pode também ser identificada em vários trabalhos da literatura escrita que referenciam, desde o período oitocentista, as manifestações da literatura oral (a começar por dois romances de Franklin Távora, *O cabeleira*, de 1876, e *O matuto*, de 1878) e incorporam em seus enredos costumes sertanejos de congregação da poesia e música em rodas de fogueira com cantoria, ao

⁶ A diferenciação *tradição* oral e *transmissão* oral foi proposta por Paul Zumthor (1997).

som de violas e violões, e, em momentos mais sóbrios, de contação de histórias assombrosas. No sertão, esse tipo de sociabilidade ocorria com maior frequência nos tempos de festejo das vaquejadas, culminância das épocas do ano em que ocorria a expansão da vaqueirama – partilha do gado e abertura dos negócios pastoris.

Assim como os cancioneros medievais, os cancioneros da literatura oral brasileira são vestígios de um universo inexplorado e de pouco registro. Como consequência de seu formato mnemônico de compartilhamento, conclui-se que uma narrativa ou uma canção, em circunstâncias de oralidade, inevitavelmente se transformam no tempo, nos grupos sociais e nos espaços, de modo a incorporar, horizontalmente, novos conteúdos, e, verticalmente, variações – aqui residiria um dos mais claros indícios de sua tradição e, conseqüentemente, a sua complexidade classificatória. Esse problema levou Zumthor a observar a difícil organização das manifestações literárias orais em gêneros, como ocorre aos textos escritos, pautados na imanência textual: “na literatura oral, os ‘gêneros’, quaisquer que sejam, apresentam uma convencionalidade particular, necessária ao funcionamento da comunicação: as suas marcas se encontram tanto, ou mais, na situação do que no texto” (Zumthor, 1997: 50), daí a atenção reservada à *performance*.

As peculiaridades da literatura oral, que sintetizaram sua multiplicidade e riqueza, passaram pela observação de Basílio de Magalhães, quando, em 1928, destacou que “filão riquíssimo de mitos e de lendas não é o que nos falta. Faltam-nos, sim, muitos e bons brasileiros que o explorem”, e enveredando por uma tomada de posição do marginal frente ao canônico, “falta-nos, enfim, quem prefira a prata de casa ao ouro (ou ouropel) alheio” (Magalhães, 2019: 87), crítica esta que parece reverberar uma queixa de Sílvio Romero: “a literatura nacional ainda é muito pobre de trabalhos críticos sobre a nossa poesia e contos populares” (1888: 40), por isso, “a poesia brasileira, se pretende ser alguma coisa de vivido e real, deve voltar a beber na fonte popular” (Idem: 341).

Para o crítico sergipano, diferente de algumas nações europeias que deram atenção a tal matéria ainda no romantismo, como a Alemanha e a Itália, o Brasil, até a

década de 1870⁷, devia estudo e investigação a respeito das canções e das lendas populares. Fato sensivelmente modificado quando aparece, em 1873, o ensaio “A poesia popular brasileira”, escrito pelo maranhense Celso de Magalhães e publicado ao longo de 10 edições do jornal pernambucano *O Trabalho*. Longe de fazer justiça à riqueza multicultural e multiétnica do Brasil, esse trabalho ainda estava preso aos preconceitos de “raça”. Aspecto ecoado em Sílvia Romero, quando, em vários ensaios, o sergipano diferenciou as raças em “superiores” e “inferiores”, e nisso o impacto de suas influências na poesia popular brasileira.

A constituição dos dois modos de produção literária que aqui se tem tratado pode ter fundamento no isolamento geográfico e na centralização econômica. Enquanto os centros, em suas porções litorâneas, estabeleciam contatos com as metrópoles europeias, em um intercâmbio comercial e cultural que imprimia aos núcleos sociais o ar de modernidade, as porções mais afastadas e/ou situadas no interior se mantinham presas a uma estrutura tradicional, paternalista e de costumes rústicos. Do primeiro caso adviriam produções literárias alinhadas aos ditames europeus, sobretudo franceses; do segundo, inspiradas no caldo multiétnico que, desde a colonização, traduz o perfil brasileiro:

É no interior do país, no seio das classes rústicas, longe do bulício convencional e cerimonioso das grandes cidades, – onde mais intensamente floresce a poesia popular. Quem se internar no sertão do Brasil verá, na razão direta da distância dos grandes centros populosos, expandir-se a alma do povo em expressões rítmicas de um cunho poético espontâneo, subitâneo, flagrante (Góes, 1916: 22).

Desconfiava desses dois universos literários, e seus consequentes influxos culturais, José Leão. Ao analisar os desdobramentos da literatura brasileira em busca de seu caráter nacional, o escritor, nos findos anos de 1870, compreendeu, com certo ar antilusitano, a multiplicidade que ditaria as letras do país no futuro: “é nossa humilde opinião que de todos esses elementos heterogêneos, o nacional, o estrangeiro, o americano, etc., há de surgir no futuro a unidade das nossas criações literárias,

⁷ Até essa data, Sílvia Romero informa, citando autores que se esforçaram nessa matéria: “podemos dizer que conhecemos os produtos de quase todas as províncias. Celso de Magalhães estudou o Maranhão, Pernambuco e Bahia; José de Alencar e Araripe Júnior o Ceará; Couto de Magalhães São Paulo, Minas, Goiás, Mato Grosso, e Pará; J. A. de Freitas o Maranhão; Koseritz o Rio Grande do Sul; e nós Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e Rio de Janeiro” (Romero, 1888: 207).

caracterizadas por um cunho verdadeiramente brasileiro” (Leão, 1877: 15). Essa realidade, reafirmada por Romero em 1888⁸ como “genuíno nacional”, para Carlos Góes deu luz a um modo específico de produção literária, que o folclorista carioca compreendeu como fundamento da “poesia popular”, onde se encontram trovas, modinhas, lundus⁹ e outros gêneros subordinados à auditividade: “a poesia popular, a par das lendas, dos costumes, das abusões, da gíria, sendo um dos muitos esgalhos desse tronco anoso que é o folclore – é uma das faces através da qual se pode perquirir o tipo étnico de um povo” (Góes, 1921: 8), e mais,

Está verificado que o nosso folclore é um amálgama dos ritos e tradições das três raças em que se fundiu a nossa nacionalidade: o português, representativo do colonizador de antanho, do forasteiro que varava os nossos sertões, sequioso de conquista, de ambição e de lucro; o aborígine, representativo do autóctone, do homem pristino da região que estava sendo desbravada pela Civilização; o africano, representativo do braço escravo, do elemento jungido à cultura forçada da gleba e da leira (Góes, 1921: 8).

Basílio de Magalhães, em *O Folclore no Brasil* (1928), teve cuidado em registrar, por meio dos muitos trabalhos e coletâneas de cunho folclórico e popular, esse percurso, construído, sobretudo, por produções anônimas, advindas da oralidade do sertão brasileiro – atenção, iniciada no período oitocentista, que ganhou corpo ao longo das primeiras décadas do século XX. Tal aspecto demonstra o crescente interesse do país, de uma ponta a outra, pelos trabalhos que expressavam um tipo de tradição enraizada na oralidade. Apesar de o levantamento de Magalhães contemplar variadas regiões brasileiras, este ensaio elencará os trabalhos concernentes à porção “nortista”, mais precisamente o Nordeste. E para organizar a visada, a tabela a seguir divide a região em zonas extemporâneas à publicação do livro: Zona da Mata (que costuma ser a mais valorizada em termos literários) e Sertão. Acrescentam-se ainda títulos não contemplados pelo folclorista. Os trabalhos, por conseguinte, contemplam produções predominantemente anônimas, colhidas por organizadores ou vinculadas às sub-regiões nordestinas:

⁸ Ref. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*.

⁹ Segundo pesquisa realizada por Sílvia Romero, muitas canções originadas desses gêneros, como a modinha, “têm origem individual, mas de que as massas se apossaram” (Romero, 1888: 39), e, por essa razão, ganham o estatuto de anônimas.

ANO	TÍTULO	AUTOR/ORGANIZADOR	SUB-REGIÃO
1861	<i>A Porangaba</i>	Juvenal Galeno	Sertão
1865	<i>Lendas e canções populares</i>	Juvenal Galeno	Sertão
1872	<i>Lira cearense</i>	Juvenal Galeno	Sertão
1873	“A poesia popular brasileira”★	Celso de Magalhães	-
1874	“Nosso cancioneiro”★	José de Alencar	Sertão
1877	<i>Aves de arribação</i>	José Leão	Sertão
1881	<i>A lira sertaneja</i>	Hermínio Castelo Branco	Sertão
1883	<i>Cantos populares do Brasil</i>	Sílvio Romero	Sertão e Zona da Mata
1883	<i>Contos populares do Brasil</i>	Sílvio Romero	Sertão e Zona da Mata
1884	<i>Lendas e superstições do norte do Brasil</i>	João Alfredo de Freitas	Sertão
1884	<i>Mitos e poemas</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1885	<i>Festas e tradições populares do Brasil</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1885	<i>Cancioneiro dos ciganos</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1888	<i>Festas populares do Brasil</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1888	<i>Estudos sobre a poesia popular do Brasil</i>	Sílvio Romero	-
1897	<i>Subsídio ao folclore brasileiro</i>	Júlio Campina	Sertão
1897	<i>Perfis sertanejos</i>	José Carvalho	Sertão
1903	<i>Cancioneiro do Norte</i>	J. Rodrigues de Carvalho	Sertão
1907	<i>Trovas populares – Conferências literárias</i>	Osório Duque-Estrada	-
1908	<i>Folclore pernambucano</i>	Francisco A. Pereira da Costa	Sertão e Zona da Mata
1913	<i>Lira rústica</i>	Rodolfo Teófilo	Sertão
1916	<i>Mil quadras populares brasileiras</i>	Carlos Góes	Sertão

1916	<i>Cantigas das crianças e do povo</i>	Alexina de Magalhães Pinto	-
1917	<i>Lendas e tradições brasileiras</i>	Afonso Arinos	Sertão e Zona da Mata
1919	<i>Trovas populares brasileiras</i>	Afrânio Peixoto	Sertão
1921	<i>Ao som da viola</i>	Gustavo Barroso	Sertão
1921	<i>Cantadores</i>	Leonardo Motta	Sertão
1923	<i>O sertão e o mundo</i>	Gustavo Barroso	Sertão
1925	<i>Violeiros do Norte</i>	Leonardo Motta	Sertão
1925	<i>Glosas sertanejas</i>	Luís Dantas Quezada	Sertão
1929	<i>Cantadores e poetas populares</i>	Francisco das Chagas Batista	Sertão
1939	<i>Vaqueiros e cantadores</i>	Luís da Câmara Cascudo	Sertão
1947	<i>A poesia e os cantadores do nordeste</i>	Ruy Almeida	Sertão

* Conjunto de textos publicados em periódicos.

Muitas obras ficaram fora dessa tabela, não por omissão, mas por questão de método. A preocupação de antologistas e de escritores com os assuntos que permearam esse tipo de literatura pode ser vista a partir de duas fases: a dos cancioneiros, onde estão impressos os trabalhos anônimos; e a dos que aqui se entende como tradutores, ou seja, escritores que produziram inspirados nas lendas e, em suas fabulações, imprimiram contribuição e marcas, retirando do texto primário (próprio da primeira fase) o anonimato. No primeiro caso, a evidência mais clara está na assinatura precedida por expressões como “coligidas por”, “organizadas por”, “reunidas por”, “coleccionadas por”; na segunda, a assinatura é marca indelével – a ela pertence, por exemplo, toda a fabulação da literatura de cordel. Há, porém, entre as duas fases, obras transicionais ou mistas, cujas definições são flutuantes e difíceis de classificar, mesmo observando as predominâncias – as vozes dos relatos autorais e anônimos se misturam, explícita ou implicitamente.

A tabela, deste modo, elenca os trabalhos que, conhecidamente, se encontram na primeira fase e no período transicional. Ela também exige algumas observações, a

começar por obras que, nesse tipo de suporte e gênero, são predominantemente do sertão brasileiro. Não é possível afirmar se essa preocupação em colher material da poesia popular encontrava força emotiva *pari passu* ao deslocamento ou à distância dos escritores de suas terras, despertando, assim, o saudosismo romântico de outrora, como parece patente a Hermínio Castelo Branco, que estava no Amazonas, bem como a Sílvio Romero e a José Leão, quando residiam no Rio de Janeiro. Apesar de parte dos livros elencados ter sido impressa em São Paulo ou em terras cariocas, essa condição não remete ao impacto de suas recepções ou distribuições nesses grandes centros: durante a República Velha não era novidade que o parque gráfico brasileiro e as melhores casas editoriais se concentrassem na porção sudeste do país, não havendo alternativa a não ser a remessa dos manuscritos para a sua confecção¹⁰. Por outro lado, e admitindo que esses trabalhos alcançassem leitura no meio intelectual paulista ou carioca, não se pode deixar de pensar o papel desempenhado por seus autores ou organizadores para o imaginário brasileiro metropolitano acerca dos *modi vivendi* do homem do sertão, embora sem o mesmo impacto ou projeção que alcançaria mais tarde a geração de 1930.

Além disso, foram essas produções oitocentistas que ajudaram a escalar o olhar sobre a seca, apesar de essa realidade não refletir o todo do semiárido brasileiro, que ao longo da história, além de ter experimentado ciclos de sequeidão, é marcado por alternâncias climáticas com índices pluviométricos diferentes nos estados. Nesse sentido, vestigiais as palavras de José Leão sobre o sertão potiguar, onde “os ventos são irregularíssimos e contrários, dando lugar à formação dos redemunhos a que o povo

¹⁰ A título de ilustração, são listadas aqui algumas casas impressoras dos livros da tabela: *Aves de arribação* (1877), de José Leão, impresso pela Tipografia Central de Brown & Evaristo, no Rio de Janeiro; *Cantos populares do Brasil* (1883), de Sílvio Romero, impresso pela Nova Livraria Internacional, em Lisboa; *Contos populares do Brasil* (1883), de Sílvio Romero, impresso pela Nova Livraria Internacional, em Lisboa; *Cancioneiro dos ciganos* (1885), de Melo Moraes Filho, impresso pela Garnier, no Rio de Janeiro; *Festas populares do Brasil* (1888), de Melo Moraes Filho, impresso pela Garnier, no Rio de Janeiro; *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), de Sílvio Romero, impresso pela Tipografia Laemmert & Cia, no Rio de Janeiro; *Subsídio ao folclore brasileiro* (1897), de Júlio Campina (pseudônimo de Luís Tenório Cavalcanti de Albuquerque), impresso pela Papelaria Mendes, Marques & Cia, no Rio de Janeiro; *Mil quadras populares brasileiras* (1916), de Carlos Góes, impresso pela F. Briguier & Cia, no Rio de Janeiro; *Cantigas das crianças e do povo* (1916), de Alexina de Magalhães Pinto, impresso pela Francisco Alves, no Rio de Janeiro; *Lendas e tradições brasileiras* (1917), de Afonso Arinos, impresso na Tipografia Levi, em São Paulo; *Cantadores* (1921), de Leonardo Motta, impresso pela Livraria Castilho, no Rio de Janeiro; *A poesia e os cantadores do nordeste* (1947), de Ruy Almeida, impresso pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro; sendo exceção, dos originais recuperados nesta pesquisa, o livro *Cantadores e poetas populares* (1929), de Francisco das Chagas Batista, impresso pela Tipografia Popular Editora, na Paraíba.

ligou tradições fantásticas e diabólicas”, e mais adiante, “as chuvas só nos visitam em uma certa época do ano e ainda assim são espaçadas, súbitas e torrenciais” (Leão, 1877: 9). A literatura no sertão (oral ou escrita) é cheia de superstições, e todas elas se vinculam ao imaginário que o sertanejo alimenta, direta ou indiretamente, de suas relações com a natureza e com os santos de sua devoção (alguns dos quais inexistentes no catolicismo): ora um rio, ora a escuridão da noite e o mato fechado de onde surgem figuras fantasmagóricas ou horripilantes, desfiguradas, ora um santo para curar males ou encontrar objetos perdidos e sacramentar um casal. Nela os elementos religioso e maravilhoso se vinculam tanto às desgraças quanto às bênçãos; seus pontos de vista se relacionam ainda aos períodos históricos e às tendências que os escritores vivenciam.

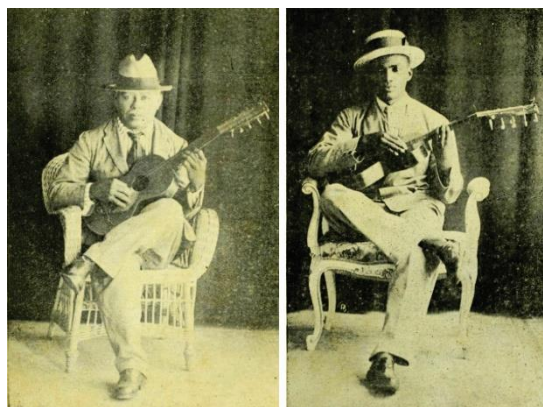
A aliança de alguns desses elementos origina lendas que permeiam uma fabulação popular desterritorializada e, às vezes, com variações verticais no enredo, todos, porém, pertencentes ao nordeste brasileiro. É o caso de narrativas que correm a bacia do rio Parnaíba, como “Jesus Cristo e os lavradores”, “Cabeça de Cuia” e “Santo Antônio de Jerumenha”. O mesmo para a bacia do rio São Francisco, como demonstra Afonso Arinos em *Lendas e tradições brasileiras* (1917).

O século XIX, portanto, ajuda a moldar o espírito dos escritores regionalistas de 1930, em especial o caráter de pesquisador. Talvez por essa razão tenha Coriolano de Medeiros afirmado, em prefácio ao livro *Cantadores e Poetas Populares* (1929), do antologista e cordelista paraibano Francisco das Chagas Batista: “Os livros dedicados ao folclore nordestino, em maioria, são de escritores que inventam folclore também. Os que se afastam desta regra não se apegam ao afã de separar o joio do trigo, ou de espantar as gralhas que infestam a poesia sertaneja” (Medeiros, 1929: 7).

Essa antologia, ao trazer dados biográficos dos autores, é também fundamental para a análise do perfil dos produtores literários populares que existiam no sertão da Paraíba. Em geral, negros (alguns dos quais escravos) ou mestiços, homens simples, pobres, sem ou de pouca instrução formal e que tinham como meio de subsistência a agricultura. Essa realidade é confirmada por Leonardo Motta que, ao identificar esse tipo humano a partir do Ceará, define os cantadores em correlação aos jograis:

cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio*, peleja intelectual em que, perante auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais vates matutos (Motta, 1921: 9).

O *desafio* exigia performance, muito além da recitação, como é o caso do poeta popular Bernardo Nogueira, que “gostava de glosar com um copo na mão”, afinal, “o glosador inspirava-se bebendo cachaça, como o cantador inspira-se tocando viola” (Batista, 1929: 30). A análise de Leonardo Motta também se pauta nos gêneros literários comumente utilizados, quase todos comuns a manifestações do tipo oral, pela musicalidade, facilidade de memorização e esquema rítmico: o mourão ou martelo, construídos em estrofes de seis, sete ou oito pés; a ligeira, o gabinete, o galope, a embolada, em nove por seis pés; e o quadrão, em dez pés. Versavam esses poetas populares tanto assuntos líricos quanto satíricos (geralmente em defesa de alguma acusação política, social ou jurídica), em forma de diálogos (quando atuando em desafios) ou narrativas e descrições. Tais características levaram Ria Lemaire a comparar esses trabalhos com as produções trovadorescas, não sem razão: eles igualmente se fundamentam na oralidade, apelam para a musicalidade em redondilhas, imprimem lirismo ou sátira e, em alguns casos, organizam-se em estrutura dialógica. Essa comparação foi também aludida por Noé Mendes de Oliveira, um dos importantes folcloristas piauienses da segunda metade do século XX, ao identificar a manifestação da literatura oral com um “sabor arcaico, como se o nosso mundo nordestino e sertanejo revivesse a Europa feudal de tantos séculos atrás” (Oliveira, 2016: 27).



Da esquerda para a direita, os cantadores João Melquiades Ferreira da Silva e Romano Elias da Paz
(Fonte: *Cantadores e poetas populares*, de Francisco das Chagas Batista; ano de 1929)

Ainda a respeito dos gêneros literários orais de circulação sertaneja, registra-se o levantamento realizado por Sílvio Romero em *Cantos Populares do Brasil*, que, apesar de incluir, como exceção, o Rio de Janeiro, centra na coletânea as manifestações dos estados de Pernambuco, Alagoas, Bahia e Sergipe. O trabalho está organizado em quatro partes: “Romances e Xácaras”, “Reinados e Cheganças”, “Versos gerais” e “Orações”. Dessas, apenas a primeira e a segunda são passíveis de uma melhor localização por sub-região: a primeira, predominantemente sertaneja, explora o que o autor chama “romances de vaqueiros”; a segunda, mais próxima da Zona da Mata. Quanto aos *Contos Populares do Brasil*, do mesmo autor, exploram-se narrações que permeiam os estados de Pernambuco, Sergipe, Rio de Janeiro e Pará. Segue método de divisão por origem da fábula, comum às etnias europeia, indígena, africana e mestiça.

Em seguida, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, de Melo Moraes e Filho, que, ao lançar atenção ao Nordeste, aborda manifestações da Zona da Mata, na Bahia, e discorre sobre autos, lendas e cheganças, gênero este da cultura popular, de inspiração moura, que retrata uma saga marítima; e outras espécies comuns ao sertão de Sergipe. É também de Melo Moraes Filho o *Cancioneiro dos Ciganos*, publicado em 1885. Neste livro, o escritor vincula a manifestação literária oral a um caráter mais puro da nacionalidade brasileira, sobretudo por consubstanciar o sentimento coletivo “na anonimidade: seu verso é espontâneo e musical; ele o improvisara para espancar [sic] as suas tristezas ou irradiar as suas alegrias, descrever o espetáculo maravilhoso da natureza” (Moraes Filho, 1885: 8). Mais ainda, Melo Moraes Filho demonstra consciência da relação íntima estabelecida entre a tradição oral e a musicalidade (*transmissão* oral), e nesse sentido reconhecia a “toada” como o gênero mais característico.

Tal reivindicação se funda no vínculo íntimo da oralidade com a música, na experimentação do ritmo, da poesia – relação inevitável ao universo sertanejo. É o que também reclama Coriolano de Medeiros:

o cantador além do verso próprio, da poesia própria, cria também música própria: uma completa a outra. Assim, quando aparecerá quem recolha também essas melodias sertanejas, às vezes dolentes como um soluço, às vezes ternas como um arrulho, às vezes alegres como uma réstea de sol? Quando completarão nosso folclore, juntando a palavra ritmada ao som musical? Quando

se publicarão esses motivos de que se vão indevidamente se apropriando os maestros das cidades colhendo, eles sós, resultados mais satisfatórios? A poesia nacional não deve esquecer a música nacional (Medeiros, 1929: 8).

Não por acaso, “no interior do Brasil a música, a dança e o canto integram o concerto eurrítmico das *funções*”, de tal modo, “a música é sempre ao som da viola e do violão – o dulçuroso instrumento por cujas cordas retesadas guaia e soluça de rastras a alma símplice do troveiro, como se as cordas do instrumento fossem as próprias fibras de seu coração” (Góes, 1916: 23). Música e poesia, logo, são inseparáveis – estabelece esse elo o instrumento musical que, como visto nas fotografias anteriores, pode ser a viola: “a viola é inseparável do caboclo: para onde quer que se desloque, vai com ele a viola, parte integrante de sua vida e de sua alma. A viola, a faca aparelhada e a mangoara – eis os três objetos que formam a bagagem portátil do sertanejo aventureiro e nômade” (Góes, 1916: 25). Essa afinidade é parte constitutiva do folclore nordestino, que inclui danças, autos e festas religiosas, muitos dos quais entrelaçados: “neste conjunto sempre harmônico das instituições populares, a Poesia, a Música e a Dança estão eternamente de mãos dadas como as Três Graças do grupo escultural grego” (Arinos, 1917: 4). Estaria aqui a confirmação de que, diferente da literatura escrita, a oral tem manifestação reverenciada e atuada no coletivo.

A escalada de valorização das manifestações literárias populares, iniciada no século XIX, encontra uma consciência mais clara em Afrânio Peixoto, que em 1919, ao coligir produções em *Trovas Populares Brasileiras*, evidencia a diferença entre o gênio e o povo, tomando os trabalhos deste como “maravilhosas obras-primas, de incomparável beleza, de inatingível perfeição na simplicidade, que nenhum homem seria capaz de fazer por profundo que seja o seu gênio ou delicada a sua habilidade”, afinal, o povo, seguindo o sentido romântico de Friedrich Schlegel, é “o divino artista, ignorante e espontâneo, como a terra ou o céu, inconscientes e pródigos do milagre das inflorescências e das constelações” (Peixoto, 1919: 10-11).

Leonardo Motta, subscritor de dois livros de atenção às manifestações literárias sertanejas, *Cantadores e Violeiros do Norte*, é, talvez, na primeira metade do século XX, uma das mais importantes fontes desse tipo de produção, em especial composições de desafio, narrações e descrições comuns aos cantadores do sertão. Basílio de Magalhães

interpreta essa condição *sui generis* à “vasta zona do Nordeste, onde parece que a pecuária, mais do que em outros pontos do país, propicia o duplo afã de poetas a imprimir as criações da musa sertaneja” (Magalhães, 2019: 21). Indo a fundo, chegar-se-ia a produções ainda mais recuadas que, sem dúvida, se vinculam à estrutura da literatura de cordel, a citar *A Lira Sertaneja*, de Hermínio Castelo Branco, obra publicada originalmente em 1881, e que por ter suas várias narrativas enfeixadas em livro, não se perdeu no tempo, como parte dos trabalhos nesse gênero.

Félix Aires, que estudou a poesia popular piauiense, ao analisar as ocorrências de produção e recepção de Hermínio o define como um artista do “verso espontâneo de improviso” (Aires, 1975: 20). Esse estado, tudo indica, não parece ter adormecido nas manifestações regionalistas do sertão piauiense. Assis Brasil, na introdução ao livro *A Poesia Piauiense no Século XX* (1995) acrescenta Hermes Vieira como outro importante nome no rol desses escritores advindos da cultura popular, o qual, a seu ver, representa uma síntese entre as duas culturas, oral e escrita – tendo alcançado popularidade em sua época, era também conhecido por participar em Teresina de festivais de poesia falada, vestígio da atenção dos piauienses a esse gênero eminentemente tradicional na região nordestina, muito próximo aos desafios de viola e protagonizados pelos cantadores de repente.

Com esses dados, que marcam o tipo de tradição que caracteriza a literatura oral no sertão, é possível retornar ao sistema literário de Candido e problematizá-lo, no sentido de abrir seus horizontes teóricos. Apesar de a ideia do crítico centralizar o esquema à visada do literário enquanto manifestação escrita, alguns pontos inferidos do ensaio introdutório de *Formação da Literatura Brasileira* devem ser levados em conta, posto a estrutura se manter em suspensão e permitir a aplicabilidade da tese às manifestações da literatura oral. Afinal, além de a oralidade anteceder o registro escrito, quando este surge, com ele se entrecruza¹¹, tendo como veículo de transmissão a voz. Esse entendimento foi matéria para Zumthor em análise às manifestações medievais: “a

¹¹ Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (1976, p. 728) dão uma ideia de tal entrecruzamento quando, em uma síntese a respeito das condições gerais do romantismo europeu no século XIX, afirmam que “o público popular, não alfabetizado, também se beneficia da imprensa, visto que certas obras, como é o caso do *Quixote* de Cervantes, se liam oralmente em círculos de ouvintes”.

voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força do nosso uso corrente, foi denominada ‘literária’” (Zumthor, 1993: 9). Válidos, portanto, dois questionamentos levantados por Silviano Santiago ao discutir identidade e regionalismo: “será que só se pode fazer e pensar literatura valendo-se das línguas escritas que compõem o todo da tradição ocidental? A literatura da tradição escrita não deveria ser mais permeável às manifestações da tradição oral, e vice-versa? ” (Santiago, 2004: 97).

A ideia de obra como produto eminentemente escrito e impresso parece ser tomada de maneira muito parcial, principalmente quando analisada a circunstância oralizada dos gêneros literários fundantes, o que ajuda a explicar, ainda outra vez, a distinção empregada por Frye para a “ficção”. O esquema de Candido, embora aparente centralidade no registro escrito, é, em sua essência, aberto para o entendimento do caráter mnemônico da manifestação literária oralizada. Não por acaso, a ideia de sistema literário em muito dialoga com o juízo que a sociologia aplica ao processo de comunicação inter-humana, no caso, expressiva, de onde o estudioso se fundamenta para o entendimento da obra literária (enquanto arte) como um sistema simbólico: “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito” (Candido, 2010: 31).

Trazendo mais uma vez Zumthor para o entendimento, seria o caso de pensar no sertão do século XIX a existência do segundo tipo de oralidade, dos três pensados pelo estudioso, ou seja, a oralidade mista, que coexiste com a escritura – daí a sua tradução em códigos linguísticos. Fala-se aqui, com certa insistência, na tradução da oralidade para o regime escrito, como tese para a formação de muitos textos, afinal, “a matéria-prima da literatura não é só a linguagem escrita, mas também a linguagem oral” (Silva; Peruzzo, 2019: 519). Esse juízo, aliás, encontra solidez no segundo tipo de oralidade anteriormente explanada:

no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: *cada uma* das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição

oferecida à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente (Zumthor, 1993: 19).

Nota-se que as cinco operações elencadas por Zumthor se relacionam ao sistema proposto por Candido, a “produção” (aos “produtores”), “a comunicação” (ao “veículo de transmissão”), a “recepção” (aos “receptores”) e a “conservação” e a “repetição” (à ideia de “tradição” e de “continuidade”). Assim, retomando o raciocínio do crítico brasileiro, para a formação de um sistema literário é necessário, antes de tudo, a inter-relação de três fatores, quais sejam: “produtores, mais ou menos conscientes de seu papel”, um veículo transmissor e “receptores, formando diferentes públicos” – e o problema, como dito, se mostra em aberto justamente na escolha das palavras. Candido fala em “produtores” e não em “escritores”, e mais adiante acrescenta, “mais ou menos conscientes de seu papel”. O entendimento da literatura brasileira hoje não deve excluir o papel histórico que a tradição ou mesmo a transmissão oral legaram ao objeto escrito, como observa Luís Augusto Fischer ao repensar, dentro da concepção de artes de palavra, manifestações que não advêm necessariamente da escrita tradicional, mas que trabalham com a letra, dentre as quais a canção, “modalidade artística semiliterária (e semimusical) de alto impacto (especialmente em populações de poucas letras, como é o caso do Brasil)” (Fischer, 2015: 63).

A partir disso, é possível, sim, lançar luz acerca de duas importantes fases ou momentos que configuram a cultura narrativa ou poética em um dado espaço: uma oral e outra escrita, embora as duas nem sempre se apresentem consequentes. Enquanto coexistentes – resultando incompreensões e comparações infrutíferas pautadas em julgamentos de valor –, foram identificadas por Luís da Câmara Cascudo, quando em sua *Literatura Oral no Brasil*, reconheceu o apagamento da literatura oral nas histórias da literatura:

ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato (Cascudo, 2006: 25).

Seriam os escritores desse primeiro tipo abordado por Cascudo o que Graciliano Ramos, em crônica alusiva datada de 1937, chamou “donos da literatura”, “figurões que se tornaram, com habilidade, proprietários da literatura nacional”, e mais adiante, os que “formam um pequeno sindicato que representa a inteligência indígena lá fora” (Ramos, 2015:138). A visão do romancista alagoano mantém vínculos com a do folclorista potiguar, em especial quando aquele diferencia as duas manifestações e lança dados de suas conseqüentes recepções no interior de Alagoas, que serve de metáfora às duas realidades:

a literatura honorária, escorada e oficial, vive sempre lá fora, chega aqui de passagem e quando aparece, é vista de longe, rolando em automóvel; a literatura efetiva, é mal vestida e de segunda classe, mora no interior ou vegeta aqui, no subúrbio, e viaja de bonde, às vezes de pingente. [...] A primeira, constituída pelos patrões, é bem alimentada e não produz, e a segunda, a da gentinha, trabalha com a barriga colada ao espinhaço, podiam entender-se. A primeira daria um salário (ou ordenado, que é o nome decente) à segunda, e esta faria livros que, com alguns consertos na ortografia e na sintaxe, poderiam ser assinados por ministro, conselheiro, desembargador e outros letrados deste gênero (Ramos, 2015: 139-140).

Apesar de se falar em duas manifestações e duas fases, o que levaria inevitavelmente à ideia de duas tradições isoladas e distintas, é importante lembrar, pelo menos desde os estudos de Roger Bastide (1979), que são fenômenos intercomunicantes, e que “a distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores” (Candido, 2004:191), logo, “não é porque determinado indivíduo vive marginalizado que não poderá universalizar a literatura periférica ou acessar a literatura produzida nos centros de hegemonia” (Silva; Peruzzo, 2019: 521).

Ainda no raciocínio de Candido, observa-se a expressão “receptores”, vocábulo dos mais abertos a um público que pode se constituir de várias formas, dos leitores propriamente ditos aos expectadores ou ouvintes de um texto ou sua conseqüente adaptação – compreendendo aqui “texto” não somente aquele impresso em uma plataforma, como também aquele que resiste ao tempo, de geração em geração, pela força mnemônica. É o que também parece compreender Paul Valéry (1991) ao atribuir a esse esquema o termo “cúmplices” para os “receptores”. A tese de Candido e a proposta de Valéry também dialogam com a de Itamar Even-Zohar (2013), que aposta

no termo “consumidor” em sua contribuição ao sistema literário e deixa subentendida essa recepção. Este estudioso também compreende como inadequado pensar a ideia de “leitor” como único fim do literário, não só porque historicamente o consumo da literatura encontrou na audição (ou “auditividade”, como quer Costa Lima) um meio de promoção, como também ao longo do processo tanto “consumidor” como “produtor” se moveram em vários níveis.

Ao longo de sua atividade na crítica, Candido retomaria raciocínio correlato no ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, do livro *Literatura e Sociedade*, publicado originalmente em 1995. Nele se ocupa, entre outros assuntos, de distinguir “obra” de “literatura”. Enquanto aquela se caracterizaria por sua individualidade, esta estaria ligada ao coletivo. Para o crítico não haveria literatura sem condições específicas, que podem assim ser sintetizadas: comunhão espiritual e formal, um estilo, um sistema de valores, um público e uma continuidade. E aqui, mais uma vez, os termos são apresentados sob o signo da generalização e permitem inferir o raciocínio que já se tem defendido. Ao falar de estilo, o autor destaca uma manifestação *nem sempre consciente*, o que permite traduzir a ideia para a especificidade da manifestação literária oral, cuja atividade não era um fim, nem mesmo representava uma preocupação eminentemente estética. Essa perspectiva se soma à também razoável consciência que os produtores admitiam no esquema do ensaio “Literatura como sistema”. Isso porque os contadores ou os propagadores da cultura narrativa popular não tinham de fato a consciência de estarem fazendo literatura, mas, tão somente, de transmitirem tanto conhecimento como entretenimento, embora para isso também se utilizassem de jogos verbais e, em certa medida, linguagem ressignificada. Como observa Arnaldo Saraiva:

A criatividade e a sensibilidade linguística e literária não são exclusivas do homem culto, rico, burguês; elas existem em todos os homens que as exercitem; e nunca deixou de haver homens de classes trabalhadoras e até analfabetos a exercitá-las, ainda que desencorajados por toda a espécie de limitações e de censuras (Saraiva, 1975, p. 107).

Um exemplo desse processo comenta Luís da Câmara Cascudo, ao revelar sua experiência na juventude, no alto sertão do Rio Grande do Norte e Paraíba, em volta de gente simples (caçadores, pescadores e vaqueiros), que tinha na atividade extrativa um meio de vida e na manifestação oral uma socialização, com destaque para a performance:

Todos sabiam contar histórias. Contavam à noite, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos. Com as mãos amarradas não há criatura vivente para uma história. Seriam temas para pesquisas sábias de alemães e norte-americanos essa linguagem auxiliar, indispensável nos “primitivos” de todos os tempos [...]. Os contos tinham divisões, gêneros, espécies, tipos, iam às adivinhações, aos trava-línguas, mnemonias, parlendas (Cascudo, 2012: 7).

Essas manifestações, sem dúvida, fundamentam, direta ou indiretamente, um fenômeno literário denominado regionalismo, cuja tradução escrita deve ser analisada, como se tem dito, em correlação a uma tradição oral. Aliás, o olhar lançado para esse tipo de produção, como afirma Regina Zilberman (1982: 7), “acompanha a evolução da prosa de ficção brasileira desde seus esforços iniciais por se libertar das influências europeias”. Retomando a observação de Zumthor acerca da bipolaridade que engendra tensões culturais entre o hegemônico e o subalterno, o estudioso dialoga com aquela estudiosa ao reconhecer que as culturas subalternas “exercem uma forte função histórica: a de um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o homem e com o mundo” (Zumthor, 1997: 23).

Se no Rio Grande do Sul o exemplo mais claro do processo, que toma a memória oral (via pesquisa folclórica) como fundamento de uma produção escrita, resida em João Simões Lopes Neto¹², o mesmo pode ser verificado, para não citar vários estados nordestinos, no Piauí de Fontes Ibiapina, prosador e folclorista, e ainda em uma leva de entusiastas do verso, como José Coriolano de Souza Lima, Teodoro de Carvalho, Alarico da Cunha e, já dito, Hermínio Castelo Branco.

Conquanto em um primeiro momento de produção, essencialmente oral, os produtores não tenham uma consciência clara de que estavam produzindo literatura, é possível identificar, da parte dos autores que traduziram esses trabalhos para o registro escrito, uma tomada de consciência com o fazer literário. Talvez esta seja a diferença entre o repentista do desafio, que usa as letras para entretenimento, e o cordelista que, ao narrar, não apenas cumpre a função comunicativa ou mesmo instrutiva, como também salvaguarda, em plataforma escrita, o folclore, a narrativa popular, inserindo, como contador de histórias, narrativas novas ou enriquecendo as anteriores.

¹² Cf. Regina Zilberman (1980).

Antonio Candido parecia consciente disso e, como Cascudo, reflexiona em 1988 a literatura de modo amplo, como produto do registro oral ou escrito. Inferiu esse raciocínio no ensaio “Direito à literatura”:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, *todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade*, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Candido, 2004: 174, grifo nosso).

Mais adiante, Candido se aproxima da visão de Frye e de Romero: “não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2004: 174), e conclui, “se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal” (Candido, 2004: 175). O crítico é mais incisivo ao relacionar a criação do literário como produto do conjunto de normas sociais e culturais de um determinado povo: “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (Idem, *ibidem*).

Esse estudioso, no entanto, reafirma a manifestação literária grafocêntrica um ano depois, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, do livro *Educação Pela Noite e Outros Estudos*, quando comenta as condições materiais para a existência da literatura. Aqui vincula o analfabetismo às “manifestações de debilidade cultural” e destaca como condição *sine qua non* para o exercício literário a existência de meios de comunicação e difusão, como editoras, bibliotecas, revistas e jornais; além de um número significativo de leitores reais, e mais adiante, sentencia: “o analfabetismo não é sempre razão suficiente para explicar a fraqueza de outros setores, embora seja o traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural” (Candido, 1989: 143).

A vinculação da escrita ao desenvolvimento cultural, em prejuízo da oralidade, é um dos incômodos de Paul Zumthor, para quem “nossa civilização tecnológica, de mitos ainda dominados (pelo menos na Europa) pelo modelo da escrita, tende a ocultar

os valores da voz” (Zumthor, 1997: 65). Essa ocultação da voz não observa, por exemplo, que, no decorrer da história da literatura, em especial na época da Idade Média, o ambiente cultural europeu era enriquecido pelas declamações de jograis e de menestrelis. Nessa época, a palavra escrita tinha pouca importância ao meio, presa que estava à doutrinação cristã. O mesmo parece ter ocorrido no Humanismo, quando emerge a novelística realista das mãos de três importantes figuras, Giovanni Boccaccio e seu *Decameron*, na Itália; Geoffrey Chaucer, autor inglês de *The Canterbury Tales*; e o espanhol João Manuel e seu *El Conde Lucanor*. O desenvolvimento desse gênero demonstra a sua aceitação, que pressupõe, por isso, um público considerável que estava dividido entre os que realizavam a leitura *ipsis litteris* e os que apreciavam as narrativas pela audição. Além disso, vale acrescentar a difusão literária por meio do teatro, que já contava com um público constituído por indivíduos tanto da massa popular analfabeta quanto da burguesia semianalfabeta. O teatro, destarte, cumpriu papel de promoção e de difusão do gosto literário, quando o permitiu tanto a homens letrados como a iletrados. Assim, comuns eram as manifestações dramáticas do tipo “farsa”, “alegoria” e “mistério”, todas de caráter popular.

Não se trata aqui de duas culturas eminentemente distintas, mas, em muitos aspectos, concordantes, como também reforçam Antônio José Saraiva e Óscar Lopes acerca das novelas de cavalaria que se difundem na Idade Média, e estão na base de formação da língua portuguesa:

O Português escrito, tal como no-lo revelam as traduções do romance de cavalaria e ainda as crônicas de Fernão Lopes, não se afasta muito da língua falada, pelo menos quanto ao ritmo e à estrutura da frase. As próprias intervenções do cronista, que interpela frequentemente o ouvinte, nos mostram que o escritor destinava o seu escrito à leitura em público (Saraiva; Lopes, 1976: 116).

Longe de configurar um estilo, sua produção advinha da dificuldade em se distinguir as duas formas de expressão da língua, e mais ainda, em criar, dentro desse sistema, um código literário distinto das manifestações coloquiais – preocupação esta demonstrada por D. Pedro, ao redigir a sua *Virtuosa Benfeitoria*.

É ainda nesse tempo, quando a imprensa de Gutemberg se expande na Europa que surgirão as primeiras composições em cordel, gênero de duração quadrissecular que atravessou mares e, hoje, representa a manifestação da cultura popular, pelo menos no nordeste brasileiro, do século XIX ao XXI – hoje, infelizmente, quando atrelado ao termo tradição, equivale, para o meio científico, a “atraso, imobilismo e conservadorismo”¹³ (Lemaire, 2010: 17). Em Portugal, foi Gil Vicente, nas primeiras décadas de impressão de livros na corte, o primeiro a se fazer conhecido nesse tipo de imagética popular, compreendendo o *Auto da Barca do Inferno*, confeccionado em padrões cordelistas em 1518, como parte das obras literárias que se difundiram nessa categoria e eram vendidas livremente de rua em rua – isso talvez explique o trato coloquial da linguagem vicentina e justifique a sua popularidade.

Zumthor acredita que a predominância da cultura grafocêntrica sobre a oral, que Ria Lemaire chama “cegueira positivista”, está ligada a

Doze ou quinze gerações de intelectuais formados à europeia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar da ideia de poesia a de escritura. O “resto”, marginalizado, caía em descrédito: carimbado “popular” em oposição a “erudito”, “letrado”; tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, “infra”, “paraliteratura” ou seus equivalentes em outras línguas (Zumthor, 1993: 8).

Esse processo histórico vinculava-se a ações que a própria burguesia impusera ao meio, quando os países europeus, ao declararem o ensino obrigatório, primário e secundário, e nele o “ensino da história nacional”, criaram “nas faculdades de Letras das universidades, os departamentos de língua e de literatura nacionais, com missão de formar futuros docentes que ensinarão nas escolas primárias e secundárias essa língua e literatura nacionais às jovens gerações” (Lemaire, 2010: 19).

¹³ Segundo essa pesquisadora, a acepção da palavra “tradição” é moderna, “nasce num momento e contexto políticos bem definidos, a saber, o da lenta e progressiva ascensão política da alta burguesia europeia. Essa classe social, depois de ter conquistado o poder em aliança com o povo, no momento da Revolução Francesa, em 1789, criará progressivamente, no decorrer do século XIX, a Europa moderna, a Europa dos Estados-Nações, distanciando-se cada vez mais do povo, o seu aliado inicial [...]. Nessa nova Europa, os milhares de pequenas ‘nações’ serão consideradas conservadoras, atrasadas e fadadas à morte por serem, na visão da burguesia, economicamente inviáveis” (Lemaire, 2010: 18).

Construído o ensino a partir da ideologia burguesa e grafocêntrica, desconhecadora de que “a linguagem é impensável sem a voz” (Zumthor, 1997: 13), o resultado não poderia ser outro: “o que as elites políticas querem que aconteça – a saber, que morram as línguas e culturas regionais por serem os suportes principais dos milhares de pequenos ‘nacionalismos’ tradicionais – transforma-se em base de organização e em teoria científica do ensino superior” (Lemaire, 2010: 19). Escamoteadas, as culturas regionais, sobretudo as suas manifestações orais, ficaram à margem da cultura e progressivamente apagadas por omissão. Herdeiro dessa configuração, o ensino das Letras no século XX vai ser “uma aprendizagem e doutrinação sistemáticas no desprezo e na rejeição das línguas, das artes e das culturas populares” (Lemaire, 2010: 19). O apagamento do popular, do oral, do regional, estaria ligado a uma “antiga tendência de sacralizar a letra”, portanto, a “um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos”, sobrevalorizando “todo produto das artes da linguagem [que] se identifica com uma escrita”; reside aqui “a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. Nós, de algum modo refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal” (Zumthor, 1997: 11).

O economista Thomas Sowell (2011) chegou a raciocínio congênere ao constatar a intelectualidade restrita a um círculo, produtora de conhecimentos específicos e dirigidos a uma pequena parcela da população (decodificadora de suas ideias), em detrimento de uma realidade externa, sintetizadora de um saber mundano. Também vítima da referida “cegueira positivista”, o intelectual acredita diferenciar-se da massa ao produzir ideias que supostamente estariam desvinculadas da empiria. Em todo sentido, a lógica do estudioso economista traz à discussão, à sua maneira, duas formas distintas de conhecimento, e cuja tradução antepõe o saber imposto pela burguesia àquele acumulado pela experiência popular.

As manifestações literárias orais, portanto, têm um sistema que pressupõe o escrito, assegurado pelo poder de comunicabilidade, e permite depreender as demais partes que o realizam: “produtores”, “receptores”, “formas de transmissão” e “tradição”. Em comparação ao sistema escrito, a “transmissão” e a “tradição” do sistema oral são

mais problemáticas, posto não se apresentarem estáticas, isso, porém, não inviabiliza sua configuração, antes se impõe como desafio para o devido estabelecimento de elos com outras manifestações artísticas. Acessar sua estrutura e entender seu procedimento é vencer discursos hegemônicos e estabelecer outras interpretações; é não apenas operar um conceito, mas ter consciência de sua operação, a ponto de “redescobri-lo renovadamente e defini-lo em função das dificuldades surgidas e das objeções propostas” (Croce, 1967: 5-7).

TRABALHOS CITADOS

- AIRES, Félix. *O Piauí na poesia popular*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.
- ARINOS, Afonso. *Lendas e tradições brasileiras*. São Paulo: Tipografia Levi, 1917.
- BASTIDE, Roger. *Antropologia aplicada*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BATISTA, F. Chagas. *Cantadores e poetas populares*. Paraíba: Tipografia F. C. Batista Irmão, 1929.
- BRASIL, Assis. *A poesia piauiense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010. p. 27-49.
- CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010. p. 147-175.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2012.
- CROCE, Benedetto. *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. O “Sistema Literário”. Tradução de Luís Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*, Porto Alegre, n. 5, p. 22-45, 2013.
- FISCHER, Luís Augusto. A *Formação* vista desde o sertão. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 13, n. 18, p. 41-72, 2011.
- FISCHER, Luís Augusto. *Das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio: um modelo para uma nova história da literatura brasileira*. Paris: Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015. (Inédito).
- FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Tradução de Adriel Teixeira *et al.* Campinas: Vide Editorial, 2017.
- GÓES, Carlos. *Mil quadras populares brasileiras (contribuição ao folclore)*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1916.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-67.

LEÃO, José. *Aves de arribação*. Rio de Janeiro: Tipografia Central de Brown & Evaristo, 1877.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 17-30, jan.-jun. 2010.

MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida literária brasileira*. São Paulo: Grijalbo, 1973.

MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore no Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2019.

MEDEIROS, Coriolano de. Palavras sinceras. In: BATISTA, F. Chagas. *Cantadores e poetas populares*. Paraíba: Tipografia F. C. Batista Irmão, 1929. p. 7-8.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *El mito: mito y folclore*. Tradução de Pedro López Barja de Quiroga. Madrid: Ediciones Akal, 1993.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAIS FILHO, Melo. *Cancioneiro dos ciganos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1885.

MOTTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore brasileiro: Piauí*. 6. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.

PEIXOTO, Afrânio. *Trovas populares brasileiras*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919.

PEREIRA, Lawrence Flores. Da poesia oral ao cordel: nota sobre a transformação narrativa na poesia popular nordestina. *Letras*, Santa Maria, v. 27, n. 55, p. 143-171, jul.-dez. 2017.

RAMOS, Graciliano. Os donos da literatura. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 138-140.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert & Cia, 1888.

SANTIAGO, Silviano. Regionalismo(s) – aquém e além da literatura, aquém e além do estado-nação. In: SCHÜLER, Fernando Luís; BORDINI, Maria da Glória. *Cultura e identidade regional*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 93-102.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 9. ed. Porto: Porto Editora, 1976.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginal/izada*. Porto: s/e, 1975.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia del arte*. Tradução de Virginia López-Domínguez. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

SILVA, Carolina Reis Theodor da; PERUZZO, Pedro Pulzatto. A literatura como direito humano. *Anamorphosis*, Jaboatão dos Guararapes, v. 5, n. 2, p. 515-538.

SOWELL, Thomas. *Os intelectuais e a sociedade*. Tradução de Maurício G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2011.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 187-200.

VICO, Giambattista. *Ciência nueva*. Tradução de Rocío de la Villa. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação. In: MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST/ICP, 1982. p. 7-8.

ZILBERMAN, Regina. Cânone literário e história da literatura. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30-31, p. 33-38, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

Daniel Castello Branco Ciarlini é professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus de Floriano. Tem doutorado em Letras/Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É membro do Núcleo de Estudos Literários Piauiense (NELIPI), do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense (NESILPI) e do Núcleo de Estudos em Literatura e Imprensa Oitocentista (NELIO).

Artigo recebido em 21/04/2020. Aprovado em 23/04/2020.

A LEGIÃO ESTRANGEIRA, O CONTO: O MOMENTO POLIEPIFÂNICO EM CLARICE LISPECTOR

Breno Camargo Serafini

Resumo: Este artigo analisa “A legião estrangeira”, de Clarice Lispector. No conto, há o encontro da narradora/escritora com uma menina, Ofélia. Através da relação entre as duas (ou seriam três?), descortina-se um suceder de eventos que podem ser descritos dentro do conceito de epifania, segundo James Joyce. A narrativa, divisível em três partes, pontua temporalmente o Natal e a Páscoa, duas datas que, na simbologia cristã, remetem ao nascimento e ao renascimento respectivamente. Filosoficamente, o texto perpassa ainda os conceitos de essência e aparência.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Literatura brasileira contemporânea; conto; epifania; essência e aparência

Abstract: This article analyses Clarice Lispector’s “The foreign legion”. The short story describes the encounter of the narrator/writer with a girl named Ofélia. The interaction between the two (or three?) of them unveils a sequence of events that fall under the concept of epiphany, in line with James Joyce. The narrative can be divided into three parts and spans the period between Christmas and Easter, dates that, according to Christian symbolism, represent respectively birth and rebirth. Philosophically, the text approaches the concepts of essence and appearance.

Keywords: Clarice Lispector; Contemporary Brazilian literature; Short Story; Epiphany; Appearance and Essence.

“E já era a terceira vez que Jesus se manifestava aos seus discípulos
depois de ter ressuscitado dos mortos”

São João, 21, 14

O texto em questão pode ser dividido em três partes: a inicial, na qual o narrador se refere, pela primeira vez, à menina Ofélia e se dá o aparecimento de um pinto; a do meio, ou principal, na qual é narrado o encontro da narradora e da menina; e, por último, a final, quando a narradora se vê sozinha e mais uma vez se refere à menina. Temporalmente falando, temos a primeira parte acontecendo na véspera do Natal, a segunda com seu clímax em um feriado de Páscoa, e a última volta ao tempo inicial do Natal, perfazendo uma tríade circular. Esse narrador, que, juntamente com a menina Ofélia, são as personagens principais, narra a história em primeira pessoa, participante que é de todos os acontecimentos. O pinto aparece aí como o contraponto que instaura novamente a tríade, personagem determinante para os acontecimentos.

O que poderia ser uma simples história de uma menina e seu encanto por um pinto, vista pelos olhos da autora, nos permite uma investigação instigante acerca da condição humana, diálogo do humano no que tem de maravilha na infância e de sobre-humano nos olhos de um adulto assentado em sua condição burguesa de vida. Aquilo que é pronto, feito, estruturado, começa a desfazer-se, desestruturar-se pelo aparecimento do inusitado: um pinto que pia.

Desse modo pode a autora fazer uma análise acerca do amor e da paixão humana, através desse pinto que surge em plena véspera do Natal, que se liga ao que surge nos olhos da menina, fugaz, e ao que reaparece, na Páscoa. Mais uma vez a marca do três reaparece. O número certamente não é gratuito, neste texto que acaba tendo como substrato toda uma consciência prenhe de religiosidade, ligada ao cristianismo.

Não fosse assim, o texto não faria tantas referências a questões dessa ordem, como o nascimento, a ressurreição e a paixão de Cristo. Mais uma vez se vê reforçada essa marca que é dada pela igreja como uma tríade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. E temos também as famílias presentes no texto, começando pela de Ofélia, mais pai e mãe e a da narradora, composta por seis elementos, o dobro de três.

1 De um pinto que pia a um pinto que expia

Para analisarmos as personagens que encontramos no conto, nada melhor do que começarmos pelo contraponto, aquela personagem que não tem função nenhuma e que possui todas as possibilidades de decifração: o pinto que pia.

É interessante notarmos que esse pinto aparece, como já foi dito, em três momentos. É justamente o momento mais fugaz de seu aparecimento, nos olhos da menina Ofélia, que nos permite uma abertura para a leitura dos outros dois aparecimentos, ou aparições. “Um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra” (Lispector: 106). Esse pinto que surge e desaparece em questão de segundos no olhar da menina e que é percebido pelos olhos da narradora é o ponto de partida para o desvendamento desse universo proposto pela autora. Esse desvendamento se dá por uma sacralização do essencial, pela recuperação da dimensão cósmica que pode haver no nascimento de um pinto e, ainda mais, na menina dos olhos de uma menina. O olhar infantil é fonte de revelação do essencial, chama que brota por alguns instantes para dar vida ao símbolo, sacralizá-lo ainda mais.

Assim é que podemos ver esse pinto que aparece “trazido por mão que queria ter o gosto de me dar coisa nascida. Ao desengradarmos o pinto, sua *graça* pegou-nos em flagrante” (95 – grifo nosso). A graça colocada aí aparece não gratuitamente, em se falando de período natalino. Confirma-se isso na seqüência: “Amanhã é Natal, mas o momento de silêncio que espero o ano inteiro veio um dia antes de Cristo nascer. Coisa piando por

si própria desperta a suavíssima curiosidade que junto de uma manjedoura é *adoração*” (95 – grifo nosso). O pinto em questão aparece como o símbolo da própria figura de Jesus Cristo, propiciando um momento de reflexão que a autora/narradora se propõe, e a nós mesmos. A mesma sombra dos olhos da menina aparece aqui no silêncio da narradora, dona de casa, mãe de quatro filhos.

O maravilhamento dado pela aparição desse pinto desperta um sentimento (“que é água de um instante”) que transforma o rosto dos personagens em “aura e iluminação”, “Em torno do pinto aflito, estávamos bons e ansiosos” (96). Clarice recupera com suas palavras todo um tom litúrgico, que se pode observar na influência do uso das mesmas sobre as personagens: “A meu marido, a bondade deixa ríspido e severo [...] ele se crucifica um pouco. Nos meninos [...] a bondade é um ardor. A mim, a bondade me intimida” (96). Severidade, ardor e intimidação: eis como a bondade aparece naquelas personagens.

O tom sacramental que é dado pela *crucificação do pai*, continua com o heraclitismo da “água já outra” quando “[...] tínhamos no rosto a responsabilidade de uma *aspiração*, o coração pesado de um amor que não era mais livre”. Ou ainda: “[...] ali estávamos e nenhum merecia *comparecer* a um pinto; a cada piar ele nos *espargia* para fora”. “A constância de seu pavor acusava-nos de uma alegria leviana que a essa hora nem alegria mais era, era *amolação*”. Ou mais ainda: “Passara o instante do pinto, e ele, cada vez mais urgente, *expulsava-nos sem nos largar*” (96 – grifos nossos).

Como podemos ver pelos fragmentos acima, a sacralidade dessa narrativa é garantida pelas palavras carregadas de significados em sua concretude: crucificação, de significado óbvio para o cristianismo; aspiração, que tanto pode ser desejo de elevação ou um dos movimentos respiratórios – vital, portanto; comparecimento, no que tem de participar de algo ou alguma coisa; espargimento, no que tem de derramamento para fora/batismo; e amolação, que significa incômodo, ou pode sugerir ainda imolação, sacrifício, principalmente se ligado à idéia do “expulsava-nos sem nos largar” como a

própria figura da humanidade, expulsa do paraíso por Deus e ao mesmo tempo salva justamente pela crucificação do pinto, digo, de Cristo.

É dessa sacralidade visceral que o texto é imbuído, que se confirma no suceder dos acontecimentos e sensações. Cada vez mais o que assistimos (e de que participamos) é o lento e minucioso desabrochar de uma análise das sensações humanas diante do inesperado, rendendo-se os homens a sua condição de órfãos, acomodados em suas trincheiras em tempos de paz. Por isso, o que conta sempre mais é o olhar infantil, aquele que não está ainda cansado/contaminado de enxergar, que pode suscitar outras possibilidades de mirada. Por isso a frase definitiva: “Nós, os adultos já teríamos *encerrado* o sentimento” (96 – grifo nosso). A frase é lapidar em seu poder de síntese: o que assistimos aqui é o acuoamento de toda uma existência, que é posta em xeque pelo simples piar de um pinto e a escuta das crianças. Aquilo que os adultos já experientes negariam enquanto possibilidade de uma nova experiência, de experimentar um novo sentimento, e que seria guardado/fechado dentro de si, as crianças extrapolam não sem um tom acusatório (“a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade”).

O caminho a ser escolhido passava pela salvação do pinto ou pela salvação da humanidade: alguém teria de ser crucificado. Aos pais não cabia outro papel senão o de envergonharem-se por sua “resignação constrangida: as coisas são assim mesmo” (96). Ou ainda “[...] como se a nós coubesse abençoar o fato de as coisas serem assim mesmo, e tivéssemos acabado de abençoá-las” (97).

Mas as aparências estavam salvas. Mais uma vez “O pinto, esse piava”. A repetição desse refrão, dado inicialmente no meio e, aparecendo depois como início de um parágrafo, confirma a função que exerce de transformação: de um mero pinto que piava a um pinto que expiava as dores e culpas da condição humana.

Esse era o pinto que agora piava para dentro, “onde cabia tanto terror numa coisa que era só penas” (97). Continua a narradora: “Penas encobrando o quê? meia dúzia de ossos que se haviam reunido fracos para o quê? para o piar de um terror” (id.ibid.). O sentido dúbio de “penas”, desse piar para dentro é explícito. O que não é explícito e pode ser subentendido por olhos mais acurados é a sutil menção à “meia dúzia de ossos”, que pode ser lida com tranqüilidade como o próprio terror da família da narradora (mãe, pai e quatro filhos), que se completa com o fragmento restante: “Em silêncio, em respeito à impossibilidade de nos compreendermos, em respeito à revolta dos meninos contra nós, em silêncio olhávamos sem muita paciência” (ibid.).

Aquilo que era incompreensão entre o pinto e os familiares agora passa a ser visto como a incompreensão entre os próprios familiares, pais e filhos espelhando a condição humana como um todo, com toda a fraqueza e o horror que lhes cabe em sua convivência doméstica (ou domesticada). Nesse contexto mais uma vez o pinto é o contraponto que faltava para fazer esse desvestimento, para dessacralizar algo muito sacralizado e tão cheio de contradições: a família. Aqui começa a se abrir uma possibilidade de leitura para o título do conto, que aparentemente é obvio, mas esconde leitura outras, que exploraremos mais adiante.

Mais adiante ainda outro fragmento é uma pérola da duplicidade semântica. Ainda dentro da leitura sugerida o “Como prometer-lhe o hábito” embute em si o valor da experiência impossível a um ser tão fugaz, da brevidade da vida (de um pinto?), mas também pode ser lido como a sacralização não garantida, o ritual sacrificial sem a certeza do reconhecimento. Voltamos aqui a referências cristãs, mais uma vez. Afinal, o hábito não faz o monge, mas o que seria de um monge sem o hábito?

Confirma-se isso ainda mais adiante quando se refere a ele, o pinto, como “[...] ele que era a alegria dos outros, não a própria. Que sentisse que era gratuito, nem sequer necessário — um dos pintos tem que ser inútil — só nascera para a glória de Deus, então fosse a alegria dos homens” (97). A referência ao pinto como o símbolo caseiro do próprio

Jesus Cristo adquire feições cada vez mais fortes. A diferença entre o amor humano e o do pinto é reafirmado: “era amar o nosso amor querer que o pinto fosse feliz somente porque o amávamos” (97). Ou ainda o sentimento materno é visitado: “Eu sabia que só mãe resolve o nascimento, e o nosso era amor de quem se compraz em amar: eu me revolia na graça de me ser dado amar, sinos, sinos repicavam porque sei adorar” (97). Enquanto “pinto tremia, coisa de terror, não de beleza”, a narradora descortina mais uma vez o amor humano, tão cheio de falsa nobreza, tão carregado da Síndrome de Narciso, agarrado em seus reflexos egoicos. Aquilo que era gratuidade na vida do pinto, aquilo que ele tinha de desprendimento (piava até para dentro) no homem era revestido de um caráter de altanaria, tão habitual e de tão pouco hábito. Ao mesmo tempo, era como se somente a adoração fosse capaz de promover a redenção final.

É mais uma vez uma criança, o menor dos filhos, que põe contra a parede a mãe, já acuada por sua consciência pré-natalina. “— Você quer ser a mãe dele? ” (97). Aquele sentimento de máximo desprendimento, do filho que divide sua mãe com o outro, congela o sentimento da narradora, que se sente sobressaltada ao ter de cumprir a missão a ela reservada. Assim diz o texto: “Eu era a enviada junto àquela coisa que não compreendia a minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada” (97). Aqui o papel é invertido, e a mãe assume o papel antes conferido ao Filho de Deus. A cada um cabe o seu papel dentro de uma certa ordem cósmica, parece dizer a narradora. Dentro daquele contexto familiar, que facilmente pode ser estendido a outras famílias, e a mais outras, compondo-se assim a humanidade, à mãe cabia o papel ritual do sacrifício: amar sem ser amada. Mesmo dizendo ela ser a missão falível, esperavam os familiares por um “primeiro gesto de amor eficaz”. O pragmatismo materno haveria de honrar, em sua solidão, os olhos de “Um homem e quatro meninos (que) me fitavam, incrédulos e confiantes” (98). Confirma-se a missão com a seguinte frase: “Eu era a mulher da casa, o celeiro” (ibid.)

Agora aqueles que “[...] eram um homem e quatro meninos” tornam-se “[...] cinco homens” a desafiar a narradora em sua missão de amor. A isso, ela se pudesse, responder-lhes-ia com a verdade: “não sei como”. Mais uma vez, a referência ao papel da

mãe como o mais forte é o que simboliza a missão de salvar alguém. Por isso, o exemplo da mãe que pedia a cura do filho, monocordicamente, em tom de súplica. “Então — então porque não sei fazer nada e porque não me lembro de nada e porque é de noite — então estendo a mão e salvo uma criança”. Aí está o tom de desprendimento necessário para a crucificação, para a salvação de alguém. Mais uma vez veremos que são três as mães a aparecerem ou serem citadas no texto.

Confirmando o já colocado e indo mais adiante, vemos a narradora dizer: “Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa, porque este silêncio é muito grande para mim, porque tenho duas mãos para sacrificar a melhor delas e porque não tenho escolha”. Aquilo que poderia ser uma escolha é mostrado aqui como o inexorável, a doação inerente ao desejo humano, que é incorporado a um processo de sombreamento dado pelo escuro da noite do outro, do silêncio tão grande para não ser compartilhado, no qual o produto final só pode ser a luz e o som do “sim”. Vemos aqui a ligação com aquela sombra inicialmente falada nos olhos da personagem Ofélia: *fiat lux*.

É com a mão sacrificial que a narradora se liga ao pinto; perde ela também o melhor de si nessa troca, ganhando talvez em graça e luz. Aqui encerra-se a primeira parte, que ficaria completamente sem sentido não fosse o “Então estendi a mão e peguei o pinto” ligar-se ao início do conto, que lembra os tribunais onde a narradora imagina-se ocupante do banco dos réus, respondendo pelo pouco conhecimento de si e de seus semelhantes, respondendo por sua parcela de culpa no “delicado abismo da desordem”. A expiação se dá de diversas maneiras, ocupando aqui um papel que irá ser melhor definido em conjunto com a parte final do texto.

Vemos então como se dá esse processo de descobrimento que começa a operacionalizar-se nessa primeira parte do conto, onde a mão da personagem confunde-se com a mão da escritora/narradora, que, por sua vez, remete ao pinto, que remete a... Os momentos de transformação, baseados no cotidiano, exploram o trivial das sombras em contraste com a luz. O teatro de sombras que a autora nos apresenta contém em si o

gérmen resplandecente da revelação. Os momentos epifânicos desdobram-se lentamente compondo-se em outros e mais outros que vão construindo a obra em toda a sua sutileza. O primeiro passo foi dado, mas é na junção dos três momentos que se revela a hecatombe hiperbólica da iluminação final. Continuemos.

2 O aparecimento de Ofélia — entre a essência e a aparência

É no segundo momento do conto que vemos a narradora fazendo o sacrifício/a imolação de sua melhor mão, aquela que batia a máquina, e que, portanto, revelava a missão a qual fora enviada: narrar o que seus olhos e sua mente viam no coração dos homens.

É nesse processo que ela confessa ter revisto Ofélia, dizendo-se ainda “testemunha de uma menina” (98). Um pouco mais tarde, refere-se à mãe de Ofélia, caracterizando-a principalmente por ser “trigueira como uma hindu” e porque tinha “[...] olheiras arroxeadas que a embelezavam muito e davam-lhe um olhar fatigado que fazia os homens a olharem uma segunda vez” (98). Essa personagem, que, assim como o pai de Ofélia, aparece de forma inominada, acaba adquirindo sua marca maior a partir da confissão feita em praça pública, embora de maneira discreta, ao narrador da história. Aquela que tinha a “cabeça obstinada de quem olha para o deserto” afirma: “Sempre quis tirar um curso de enfeitar bolos” (98).

Todas essas características, complementadas pelas do marido: secura da cor, ambição de subir na vida através da gerência de hotéis, dura polidez, acabam criando um universo no qual o que predominava era uma forte reserva dessa família no contato com o mundo exterior. Confirma-se isso nos encontros, onde “[...] éramos forçados no elevador a contato prolongado [...] ,” onde “[...] ele aceitava a troca de palavras num tom de arrogância que trazia de lutas maiores” (98-99). Ou ainda: “Até chegarmos ao décimo andar, a humildade a que sua frieza me forçara já o amansara um pouco” (99).

Isso confirma-se mais ainda: “Quanto à mãe de Ofélia, ela temia que à força de morarmos no mesmo andar houvesse intimidade e, sem saber que eu também me resguardava, evitava-me” (99). Sempre segundo a narradora, a única intimidade havida entre as duas teria sido a da confissão no banco do jardim, que “[...] afastara-nos mais ainda, por receio de um abuso de compreensão” (99). Mais adiante, a quebra do silêncio no elevador acaba custando um preço alto à narradora, que acaba encontrando a grosseria como resposta a um comentário banal que fizera, como forma de comunicação. Mas cedo ela descobre o preço que teria que pagar pelo conhecimento da confissão ouvida no banco de praça. Como ela mesmo diz: “O que, ali mesmo no elevador, me fizera pensar que eu estava pagando por ter sido sua confidente de um minuto no banco do jardim. O que, por sua vez, me fizera pensar que ela talvez julgasse me ter confiado mais do que na realidade confiara. O que, por sua vez, me fizera pensar se na verdade ela não me dissera mais do que nós duas percebêramos” (99). Já com o olhar novo de quem pressente uma revelação, a narradora (pia para dentro?) diz com o olhar à mãe de Ofélia: “Não contarei a ninguém que você quer enfeitar bolos” (99).

Aqui aparece com toda a força aquilo que é deixado ao leitor para decifrar: o que seria essa algo mais que não fora colocado explicitamente no texto? Aqui surge com toda a força a distinção entre essas duas mães, representantes de culturas diversas em seu limiar de não intimidade. Aquilo que era comum às duas adquiria diferenciais externos que diziam muito do interior de cada uma; essência e aparência começam a dialogar, em embate a ser travado a cada minuto.

Essa diferença cultural é dada a cada encontro na rua, sempre contando com a agressividade do pai e o recato da mãe de Ofélia:

Família soberba. Tratavam-me como se eu já morasse no futuro hotel deles e ofendesse-os com o pagamento que exigiam. Sobretudo tratavam-me como se nem eu acreditasse, nem eles pudessem provar quem eles eram. E quem eram eles? indagava-me às vezes. Por que a bofetada que estava impressa no rosto deles, por que a dinastia exilada. E tanto não me perdoavam que eu agia não perdoada: se os encontrava na rua, fora do setor que me era circunscrito, sobressaltava-me, surpreendida em delito: recuava para eles passarem, dava-lhes a vez — os três trigueiros e bem vestidos passavam como se fossem à missa, aquela família que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da paixão. Família antiga, aquela (99-100).

Novamente o peso sacralizante das palavras diz muito daquelas culturas tão diferentes. Aos olhos da narradora, a soberba, o roxo de seu rosto, a dinastia exilada, a trigueirice dos três, a ida à missa, o orgulho e o martírio oculto, como flores da paixão diziam muito da “família antiga”. A tradição de uma família é questionada por um outro padrão de estrutura familiar, no qual o contato é quase impossível.

Outra vez quem vai fazer a ponte entre esses dois mundos é uma criança. “Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou. Mas essa, a boca falava. Deu para aparecer lá em casa” (100). Assim como o pinto, essa piava. Além disso, aparecia com a mesma gratuidade.

Além disso, a diferença residia na excessiva nominalização (“— Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar”), opondo-se frontalmente à não nominalização de pai e mãe. Desanimada, que pode ser lido como “sem alma”, a narradora abria a porta, para a visita que era para ela. À “sabedoria pausada” da menina interessava o adulto grande e ocupado. Era ainda “[...] com uma atenção toda interior, como se para tudo houvesse um tempo” (100) que a menina olhava para esse adulto.

A filha da vizinha, que dava conselhos sem ser perguntada, “Tinha opinião formada a respeito de tudo” (100), e que “Dizia ‘na minha opinião’ em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava” (100), ainda segundo a narradora, é essa criança que, com seus “oito anos altivos e bem vividos”, professa com exagero aquilo que seus pais duramente haviam se acostumado a esconder, atrás de seu modo de vida peculiar. Aquilo que no adulto era dissimulação, na criança aparecia como o pastiche inocente que permitia mostrar como é, inclusive com toda a perversão existente, o olhar dos adultos sobre o mundo. Aquela visão egocêntrica, desmedida em sua falsa verdade aparecia ali através do olhar ingênuo de uma criança que fora acostumada a ditar a última palavra.

Mas o choque entre dois mundos fascinava a criança, que, mesmo sentindo-se “superior” àquela mulher que “copiava o arquivo do escritório”, confiava cegamente em “sua verdade inútil” e buscava a todo momento a sua companhia. Assim iniciava a visitação, como nos é dito, novamente com um caráter distinto do que seria uma mera “visita”. “A pior parte da visitação era a do silêncio” (101). A sacralização desse momento é dada ainda pelo tom de silêncio, que remete às sombras anteriormente citadas. Não bastasse isso, depois de um prolongado silêncio, dissera a menina: “[...] a senhora é esquisita” (101).

Aquilo que meramente poderia ser lido como “de mau aspecto; feio, e/ou malvisto, na acepção 5 do *Dicionário Aurélio* (Ferreira, 1986), pode ser lido também como algo “não usual, fora do comum, raro” ou ainda “raro, precioso, fino, invulgar”, nas acepções 1 e 2, por exemplo. Quer dizer, aquela esquisitice vista pelos olhos da criança revela todo um lado de maravilhamento que diz mais do que a boca daquela criança queria dizer (piava pra dentro?).

Conjugado isso com a resposta interior da narradora, nos aproximamos bastante do ponto central do conto, a sua essência reveladora. Continua ela assim: “E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura — logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível — eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura. Ela que estava toda coberta, e tinha mãe coberta, e pai coberto” (101).

O parágrafo anterior começa a antecipar uma leitura que a escritora trilha, e que deixou para seus leitores a costura necessária para o melhor entendimento. A imagem do rosto como o avesso remete mais uma vez à dissimulação inerente ao ser humano e que ao mesmo tempo se trai por sua postura às vezes indisfarçável. Talvez fosse o caso aqui dos olhos arroxeados da mãe da menina, da bofetada estampada no rosto da mesma, etc. Aqui ainda quem sente a bofetada é justamente a narradora, nesse jogo no qual os

participantes trocam de lugar para experimentar as sensações um do outro, mesmo que se resguardando em suas peculiaridades.

A cobertura do bolo reaparece, então, como marca providencial de distinção entre uma família (ou seria entre duas mulheres? O que daria no mesmo, sendo ambas, o celeiro, não?) e outra. Isso confirmar-se-á ainda, quando estivermos perto da conclusão do artigo, na análise da terceira parte do conto. Mas muitas coisas ainda estão por revelar-se ainda. Vamos em frente.

Afirma ainda a narradora: “Já menos tolerável era o seu hábito de usar a palavra *portanto* com que ligava as frases numa concatenação que não falhava” (101). O acerto da menina nas quantidades, que podem ser lidas como porções (pôr + tanto) da receita diária do bolo, das compras cotidianas na casa à qual visitava, já dão os tons que serão explorados mais adiante pelo texto. O hábito da menina, a obediência da narradora, diziam muito dessa realidade que acontecia em transformação naquele momento. “Como é que ela sabe? perguntava-me eu curiosa. ‘Portanto’ seria a resposta talvez” (102). Vê-se aí mais uma vez o pressentimento da narradora como um caminho de leitura que tem que ser desvendado. Da cobertura do bolo às porções, como já se confirmara a respeito da forma das “empadas de legumes”, anteriormente colocado pelo texto. Forma e conteúdo começam a se fechar. Ou seria Aparência e Essência?

Continua o questionamento: “Por que eu nunca, nunca sabia? Por que sabia ela de tudo, por que a terra tão familiar a ela, e eu sem cobertura? Portanto? Portanto” (102). A repetição do vocábulo acentua a sua multiplicidade semântica: cobertura aqui também pode ser proteção, enquanto o portanto reafirma o já colocado.

Mas é no erro da menina que mais uma vez surge o elo significativo que desencadeia uma leitura radical das relações humanas. “Uma vez Ofélia errou. Geografia — disse sentada defronte a mim com os dedos cruzados no colo — é um modo de estudar” (102). Diante daquilo que foi considerado não como exatamente um erro, “[...]”

era mais um leve estrabismo de pensamento [...]” a narradora sente “a graça de uma queda”.

Diante daquele conceito de estudo como a Geografia, que mais uma vez o *Aurélio* nos ajuda a decifrar, e que diz o seguinte: “Ciência que tem por objeto a descrição da superfície da Terra, etc.” Aquela familiaridade da menina com a “terra” é aqui explorada mais uma vez no que tem de superficial... e se contarmos ainda a realidade geográfica diferente que a menina experimentava no novo mundo que habitava naquele instante, é fácil constatar o quanto poderia haver de estudo nesse inter-relacionamento entre seres de culturas diferentes. Geografia e Geologia coparticipavam-se. Aliado a isso, a narradora percebe essa dimensão justamente num olhar interior que fazia um juízo errado, de raciocínio estrábico.

Entra em cena agora a experiência *versus* a experimentação. O olhar adulto é generoso diante daquele ser que haveria ainda de errar o suficiente para aprender com esse erro. “[...] é assim mesmo que se faz, isso! vá devagar assim, e um dia vai ser mais fácil ou mais difícil para você, mas é assim, vá errando, bem, bem devagar. (102) ” O diálogo silencioso entre ambas se fazia cada vez mais. Mas era pelo olhar que as palavras não pronunciadas adquiriam sustentação e/ou concretude. É através do olhar que é visto “[...] fidelidade, paciente confiança em mim e o silêncio de quem nunca falou” (102) na essência daquela menina prolixa que irradiava tanta determinação e independência. Mais uma vez a escritora lapida a frase que dá a dimensão concreta daquela relação: “Quando é que eu lhe jogara um osso para que ela me seguisse muda pelo resto da vida?” (102). A subserviência canina começava a aparecer naqueles olhares desiguais.

“Que é que ela quer? — agitei-me — por que atraio pessoas que nem sequer gostam de mim?” (102). A marca do “amar sem ser amada” reaparece, de forma mais diluída. O sentimento materno de salvar uma criança, também.

Dentro desse segundo momento do conto, novamente aparece a mãe de Ofélia Maria, mantendo a sua postura distante e de eterna desconfiança perante a vizinha. Nos olhos da mãe, lia-se: “[...] que é que você quer dela?” (103), demonstrando desconfiança aberta, defendendo a menina daquilo que pensava como “ameaça externa”.

A despeito disso, continua a narradora, falando sobre a menina: “Mas voltava, sim. Eu era atraente demais para aquela criança. Tinha defeitos bastantes para seus conselhos, era terreno para o seu desenvolvimento de sua severidade, já me tornara o domínio daquela minha escrava: ela voltava, sim, levantava os babados, sentava-se” (103). A relação com a terra aparece novamente, juntamente com um jogo frasal onde pontifica a inversão da intimidade entre dominador e escravo, escravo e dominador, numa Síndrome de Estocolmo às avessas.

É por essa ocasião que surge o segundo pinto, trazido agora por mãos que já conheciam o gosto de coisa nascida, a mãe, em plena Páscoa. Mais uma vez, dá-se o reaparecimento da pequena visitante, quando a escritora batia à máquina e aquiescia distraída enquanto a outra a “[...] entontecia um pouco, entrava por entre as palavras escritas; ela dizia, ela dizia” (103). Poderíamos ver aqui a junção do papel entre ficção e realidade, a personagem envolvendo o espaço concreto da criação ficcional.

Mas é nos silêncios que o texto de Clarice mais se revela, apesar da importância de tantas palavras. É como se todas elas se submetessem a uma criação sistemática para revelar justamente o impronunciável, o inapreensível, o que não tem como ser dito, num limiar próximo da exasperação.

É justamente esse silêncio que estabelece um novo diálogo entre as duas personagens, revelando “[...] a força excepcional daquela criança, que, sem uma palavra, apenas com a extrema autoridade do olhar, me obrigasse a ouvir o que ela própria ouvia. No silêncio da atenção a que ela me forcara, ouvi finalmente o fraco piar do pinto na cozinha” (104).

É nesse momento que voltamos à assertiva inicial de análise das personagens, quando surge o pinto que “[...] faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido” (104). Talvez tenhamos aqui o momento epifânico por excelência, a transformação que dá em uma menina a partir do desejo. A autora tira toda a cobertura do rosto infantil, mostrando-a ao avesso, de cara limpa. Da boca que “[...] estremecendo quase pensara ‘eu também quero’” (104) ao “desejo retrátil” que recuava diante do “[...] impossível que se aproximava e, em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro” (104). Percebe a narradora a astúcia e a dissimulada sagacidade, a grande tendência à rapina, a inveja, a censura, “[...] porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça — ela me queria para ela” (104).

Adquire assim todas as características inerentes à condição humana, o narrador assiste ao ovo da serpente sendo gestado, à sua frente, diante de seus olhos. Mas não é sem um certo gozo que a narradora observa esses acontecimentos, que, afinal, ninguém é de ferro. É como ela descobre que a outra queria tudo, muito além das aparências.

Espera ela então uma nova torrente de sensações que pudesse vir de novo da pequena à sua frente: aqui se dá o estreito contato entre a intimidade das duas. “Dessa vez os olhos se angustiam como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia” (105). O “roxo pisado”, o “ar de martírio supremo”, a passagem do tempo, articulam-se com a aparentemente descontextualizada frase da narradora: “Eu sabia da grande incidência de mortalidade infantil” (105).

O social aparece aqui como corte cirúrgico, lâmina afiada que corta fundo sem doer, risco que dá a dimensão daquela outra morte, ferida aberta da passagem do tempo e, mais que isso, o grande poder da experiência sobre as pessoas. Diante da pergunta da criança (“vale a pena?”), a resposta só poderia ser uma: “Não sei [...] mas é assim” (105) A

resposta remete mais uma vez ao colocado à família, à mãe que clamava pela salvação de seu filho, etc. diante do inevitável, da não escolha, vive-se (ou salva-se alguém).

É esse o “processo” que a pequena teria que aprender, e diante da “[...] grande pergunta, tinha que ficar sem resposta” (105) Ou a máxima, “Tinha que se dar — por nada. Teria que ser. E por nada” (105). Aquilo que era a experimentação que a menina se recusava (“Ela se agarrava em si não querendo”) já fazia parte da paciência experiente da mulher adulta: “Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio” (105). Através da verdade daquele momento as duas se amalgamavam, “[...] deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança” (105).

O grande processo se dá pela perda da razão da narradora, que passa a ser apenas um canal de extensão daquela pequena (e grande) personagem, impressionada com a grande transformação que vê à sua frente, sendo invadida pela pujança transformadora do momento. O que cresce e invade a cena é a menina, que não cabe em si e se transborda, interagindo com o outro, o personagem-narrador.

Aquilo que poderia ser explicado, na busca de um componente celular, vivo, embora periférico, pela autora, para dar a dimensão daquele instante — o que, em si, já teria o mérito de expressar um componente pequeno, a criança, dentro de uma célula da sociedade —, é marcado de forma mais completa ainda pela segunda acepção da palavra ectoplasma, diferente da já citada, e que abre um campo privilegiado de leitura do fragmento seguinte do conto. O que assistimos é o transbordamento de transformações que se sucedem umas às outras, articulando-se em epifanias que se compõem também umas às outras, e que acabam por resultar no grande momento epifânico final. Mas voltemos à segunda acepção do *Aurélio*.

Segundo o *Dicionário Aurélio*, ectoplasma é a “[...] substância visível que emana do corpo de certos médiuns”. Talvez isso explique o envolvimento sentido pela narradora naquele instante, a onisciência da menina diante das quantidades de legumes, etc. e que se confirmam adiante.

Inicia o outro parágrafo a narradora como participante desse processo: “Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil” (105). “A lenta cólica de um caracol” é a definição que esta dá ao processo vivido. O uso da metáfora para esse molusco pulmonado, além de explorar as várias e lentas voltas que a cólica representaria, mais uma vez remete a um ser primário e, além do mais, que vive e/ou esconde-se em sua concha. Perfeito, portanto, o artifício da autora, mas mais ainda perfeito articulando-o com a “bipartição penosa” pedida pelo corpo da menina. De novo aquilo que é dor, de parto, de vida, pode ser articulado com a idéia do pinto (aquele ser cheio de penas, portanto expiatório).

Assistimos à total fusão entre as duas personagens, que, enquanto uma assiste à transformação da outra, participa daquele despertar de uma nova vida que começa a engendrar-se. O novo nascimento passa pela experiência (“ela adivinhava que eu tinha andado muito”) de uma e pela novidade da outra (“Como na hora de meu filho nascer eu lhe dissera: sim”). Aprofunda a narradora a “[...] coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido que valia a pena” (106). O que vemos aqui é o tornar-se algo de um ser que até então vivia preso às aparências, o devir de uma vida que começava a seguir caminhos próprios, não sem correr o risco de ser ineficaz.

O despertar do eu da personagem, sua consciência de ser autônomo e em movimento, é o que parecia dizer “[...] seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma” (106). Aquilo que fora bipartição, nascimento, agora fecha o ciclo sobre si mesmo. E desse casamento o que surge é justamente a criança que estava escondida por detrás da cobertura do bolo, o rosto ao avesso.

A partir de então, o que se assiste é à lenta negociação desse ser, já criança, recatada, com o adulto que assistia a tudo, agora ele onisciente e, por que não dizer, onipotente? Como é dito: “Fizera-se a metamorfose”. Isso tudo ainda depois de um momento em que “Ficamos em silêncio como se Jesus tivesse nascido”, ou “— Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida” (106).

O adulto enxerga então na criança os passos a seguir, a expõe “à humilhação de querer”, dá-lhe a escolha, mas “[...] naquele momento não era por vingança que eu lhe dava o tormento da liberdade. É que aquele passo, também aquele passo ela deveria dar sozinha. Sozinha e agora” (107). Narrador e personagem dialogam, criador e criatura compartilham o momento. Aqui mais uma vez o caráter ficcional da obra abrange a realidade, confundindo-se autor e narrador.

Ao dizer “Ela é que teria de ir à montanha” o princípio maometano é misturado à postura da narradora de “[...] soprar minha vida na sua boca roxa? por que estou lhe dando uma respiração? como ousou respirar dentro dela, se eu mesma...” (107), o que é completado significativamente por “— somente para que ela ande, estou lhe dando os passos penosos? sopro-lhe minha vida só para que um dia, exausta, ela por um instante sinta como se a montanha tivesse caminhado até ela?” (107). Narrador e personagem passam pelo processo de gestação e de parto.

Assim o narrador ensina “os passos penosos” enquanto “respira dentro dela”, sabendo que “tinha o direito”, “Mas não tinha escolha”, pois “Era uma emergência como se os lábios da menina estivessem cada vez mais roxos” (107), portanto era lícita a “extrema dureza de quem salva”. A hostilidade é que unia agora aqueles corpos separados, “dessemelhantes”. Conforme a narradora: “Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse dor dentro de outro ser” (107), ou ainda, “Não posso viver isso por você” (108).

Agora o adulto experiente vê a criança apropriar-se de seu íntimo, como espaço de descoberta (“Sua luta se fazia cada vez mais próxima e em mim, como se aquele indivíduo que nascera extraordinariamente dotado de força estivesse bebendo de minha fraqueza” – 108). O riso finalmente instaura a pequena cumplicidade entre as duas, enquanto a pequena exercia o seu aprendizado em matéria de amor, em matéria de domínio. Achara finalmente ela um ser a quem “[...] parecia só deixá-lo autômato para sentir saudade; mas se ele se encolhia pressurosa ela o protegia, com pena de ele estar sob o seu domínio, era com mão trota pela delicadeza — era o amor, sim, o tortuoso amor” (108).

A antecipação do que está por vir acontece de novo, sendo marcada novamente pelas palavras “pena”, “pressurosa”, que delimitam muito bem o exercício do amor daquela menina, o “tortuoso amor”. A autora dissecou aqui “o amando de amor” da personagem, já esta desligando-se de seu anterior objeto amoroso (a narradora), esta sentindo já o abandono de “ela não era mais eu”, completado pela sentença: “Também minha liberdade afinal, e sem ruptura; adeus, e eu sorria de saudade” (109). Aqui há a volta da noção humana de “[...] amor de quem se compraz em amar” (109). Tudo isso reforçado ainda pelo tom quase litúrgico da “roca” e do “fuso”, numa maçaroca em que o ancestral visita o presente.

Finalmente, então, é feito o corte final dessa segunda parte do conto, com o interesse da menina que se volta para a escritora/narradora, desta vez havendo mais um silêncio, prenúncio de que alguma coisa está por vir. E o que vemos é a súbita despedida da criança (“Foi andando devagar, cerrou a porta sem ruído”). A narradora, por sua vez, diz: “Fiquei olhando a porta fechada. Esquisita é você, pensei. Voltei ao trabalho” (109). Encerra-se essa parte com a fusão final da narradora, que parece reconhecer o “algo raro” daquela menina que a estava abandonando. É essa a ponte que faltava para a escritora retomar a terceira parte, agora reconhecendo-se enquanto criadora do texto literário.

3 O encontro de narrador, escritor e personagem

O “Voltei ao trabalho” (109), última frase da segunda parte do conto casa-se perfeitamente com o “Mas não conseguia sair da mesma frase” (110), início da terceira e última parte. Aqui ao que assistimos é o escritor em seu ofício, sendo sondado pelo seu silêncio. “Fiquei me indagando sem gosto, procurando em mim mesma o que poderia estar me interrompendo” (110). O pressentimento em questão acaba casando-se perfeitamente com outro silêncio, a cara extremamente quieta de Ofélia, que, por sua vez, termina por remeter a outro silêncio maior ainda, aquele que a autora procurava ouvir, além de sentir. E como ouvir o silêncio? A tentativa da narradora/escritora depara-se com o silêncio não retrátil, o pinto morto no chão da cozinha.

A frase “[...] às vezes a gente mata por amor”, junto com “[...] mas juro que um dia a gente esquece, juro!” articula-se precisamente com o “[...] a gente não ama bem”, numa tentativa da narradora em “[...] alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada” (110). Adiante ainda, complementa: “Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é a respiração” (110).

Novamente o final de um parágrafo articula-se com o início do subsequente, através do banco da cozinha, onde estivera sentada a narradora/escritora naquele momento passado, e agora se encontra ela, “batendo devagar o bolo de amanhã”, “[...] como se durante todos esses anos eu tivesse com paciência esperado na cozinha” (110). A Páscoa é a referência de agora, no qual “estremece o pinto de hoje”, aquele mesmo “[...] trazido por mão que queria ter o gosto de me dar coisa nascida” (95).

Como é bem dito (bendito?), “Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta” (110), instaurando-se novamente o eterno ciclo de vida humana, abençoado pela crença de um ser eterno a fazer a nossa expiação. Que tanto pode ser o Cristo como o pinto do dia a dia.

“Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava” (110). Assim fecha-se o ciclo, trazendo de volta a experiência como determinante na formação humana. Aquela menina que passara pelo amor agora poderia amar seu povo...

O fundamental, no entanto, e que tantas vezes fora antecipado, é justamente a diferença fundamental entre “fazer” e o “enfeitar o bolo”, entre o bater, preparar as porções, e o trabalho de confeito. É nessa perspectiva que trabalha a autora, dado a narradora estar justamente batendo o bolo no momento em que escreve o fragmento final. Aqui o trabalho do narrador acaba fundindo-se com a visão da escritora, que prepara a massa com o material de suas palavras. Assim pode ser entendido também o “Eu era a enviada junto àquela coisa que não compreendia a minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada” (97). A gratuidade do piar do pinto não se comunicava com o piar para dentro da escritora no labor do seu ofício.

4 Entre o fazer a massa e fazer o confeito

Como vimos até então, os conceitos de *aparência* e *essência*, que superficialmente vimos trabalhando até aqui, necessitam de uma melhor explicitação nesse fechamento de análise. Segundo o *Dicionário de Filosofia* (Abbagnano, 2017: 68), *aparência* “[...] teve dois significados diametralmente opostos. 1- ocultação da realidade; 2- manifestação ou revelação da realidade”. Conforme o primeiro significado, a Aparência vela ou obscurece a realidade das coisas, de tal modo que esta só pode ser conhecida quando se transpõe a Aparência e se prescinde dela. Pelo segundo significado, a Aparência é o que manifesta ou revela a realidade, de tal modo que esta encontra na Aparência a sua verdade, a sua revelação. Com base no primeiro significado, conhecer significa libertar-se das Aparências [...], vislumbrarmos o papel da personagem “mãe de Ofélia”.

Já a *essência*, definida por Aristóteles como o quê de uma coisa, isto é, não o que a coisa seja (ou o fato de ser a coisa), mas o que é, revelando a sua substância, segundo Abbagnano (2017: 358-359), nos basta, num primeiro momento, para a definição de nossa personagem-narradora.

Num segundo momento, no entanto, vamos buscar a definição dada por Hegel como “a verdade do ser”, em seu *A Ciência da Lógica* (2018). Ainda segundo ele, “[...] a essência é o ser em e para si mesmo, ou seja, o ser em si absoluto. A essência desenvolve-se dialeticamente em três fases: primeiro, aparece em si como reflexão e é essência simples em si; segundo, aparece como essência que emerge para a existência; terceiro, revela-se como essência que forma uma unidade com o seu aparecimento”.

Podemos ver, então, como essa definição hegeliana casa-se perfeitamente com o conto aqui analisado. Esse é justamente o movimento feito pela menina, do início ao final do texto, três fases a sucederem-se de forma dialética, num aprendizado da experiência, no qual o ser se projeta para fora como um espaço de descoberta a partir do cotidiano. Além disso, a primeira questão, da distinção entre as duas mães, a que “quer enfeitar bolos” e a que está “batendo o bolo de amanhã” é clarividente. Enquanto uma mãe preocupa-se com a “cobertura do bolo”, a outra experimenta “as poções e porções do fazer o bolo”. Geografia e Geologia se opõem, *aparência* e *essência* se contrastam. Essa diferenciação, que se não é a maior, com certeza é a mais fundamental para entendimento do texto literário aqui analisado, adquire feições mais explicitadas quando posta em contraste ainda com as afirmações acerca da essência, feitas por Hegel.

O movimento dialético constituído pelas três possibilidades dadas pelo filósofo compõe seguramente o universo das transformações que encontramos na narrativa, como já citado. A noção de epifania, a “manifestação espiritual súbita”, assim dita por Joyce, e melhor definida ainda em:

Constatamos primeiro que o objeto é uma coisa íntegra; em seguida, que apresenta uma estrutura compósita e organizada, que é efetivamente uma coisa; enfim, quando as relações entre as partes estão bem estabelecidas, os pormenores estão conformes à intenção particular, constatamos que

esse objeto é o que é. Sua alma, sua quiddidade, de súbito se desprende, diante de nós, do revestimento da aparência. A alma do objeto, seja ele o mais comum, cuja estrutura é assim demarcada, assume um brilho especial a nossos olhos. O objeto realiza a sua epifania (Joyce apud Gotlib, 1990: 29).

Dessa maneira podemos ler o conto em questão, na realização tríplice e circular das relações feitas entre o conceito de essência e o de epifania, dados respectivamente por Hegel e Joyce. Clarice Lispector costura as suas personagens em uma estrutura que é tradicional, em três tempos, tornando também esta moderna, na medida em que essas mesmas personagens passam por situações-limite nas quais a transformação se dá de dentro para fora, provocadas pelo inusitado que se dá no cotidiano. A marca do pinto que pia para dentro é o que aparece com maior força num conto em que o silêncio e o sombreamento mostram a luz no fim do túnel através de uma só verdade: o poder da experiência. Só isso explica o intrincado de sensações a que o leitor assiste diante de seus olhos, transformações que provocam a angústia de quem vê o outro em ponto de ebulição.

Assim sucede-se com os três momentos dados pelo conto: inicialmente, o julgamento que se faz a própria escritora, diante de um corpo de jurados a sondar-lhe a sua intimidade e o papel social que lhe caberia enquanto artista e cidadã, além das múltiplas reações e relações que ocorrem tanto individualmente quanto em diálogo da narradora com a sua família; depois, as transformações que se operam entre as duas famílias e, principalmente, da narradora com a menina Ofélia; e, finalmente, a reinserção da narradora no seu papel de escritora, que se revela fundamental para a compreensão da narrativa.

Poderíamos conferir a esses momentos que foram explorados até então como o conjunto de uma grande epifania, que se realiza plenamente. Mas talvez o mais correto fosse congelar cada uma das transformações por que passam as personagens, dando-lhes o destaque merecido. É inegável notar o poder conferido às palavras pela escritora, que consegue um derramamento enxuto de palavras no qual o que fica pulsando é a emoção de cada cena, de cada suceder narrativo. Assim consegue a escritora compor um painel

que é, por natureza, multifacetado: o desfazer de cada personagem dá lugar a um novo fazimento, “a lenta cólica de um caracol” de que participamos enquanto leitores que somos invadidos por essa torrente súbita e lenta.

Temos um texto, então, no qual a circularidade quebra a estrutura tradicional dos três tempos, conferindo uma instância superior que realimenta o ciclo, moto-contínuo do narrado e da vida. Assim diz o texto, que tem a marca do três como constante.

Como podemos ler no *Dicionário de Símbolos* (Chevalier, 2019), “[...] o três, de acordo com os chineses, é um número perfeito (*Tch’eng*), a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. É a conclusão da manifestação: o homem, o filho do Céu e da Terra, completa a grande Tríade. Para os cristãos é, inclusive, a perfeição da Unidade divina: Deus é Um em três Pessoas” (899). Segundo os budistas “[...] o tempo é triplo (*Trikala*): presente, passado e futuro; o mundo é triplo” (899). Também no hinduísmo, “[...] a Manifestação Divina é tripla (*Trimurti*): Brama, Vixenu, Xiva, aspectos produtor, conservador, transformador, que correspondem às três tendências (*guna*): *rajas*, *sattva*, *tamas*, expansiva, ascendente ou centrípeta, descendente ou centrífuga” (899).

Por fim podemos ver que o “[...] três é, ainda, a manifestação, o revelador, o indicador dos dois primeiros: o filho revela o seu pai e a sua mãe, o tronco da árvore da altura do homem revela o que existe além dele no ar — galhos e folhas — e o que se esconde sob a terra — as raízes” (901). Aliado a isso a Cabala privilegia a lei do ternário:

Tudo provém, necessariamente, de três, que não passa de um. Em todo ato, um, por si só, de fato se distingue:

1. o princípio atuador, causa ou sujeito da ação;
2. a ação desse sujeito, seu verbo;
3. o objeto dessa ação, seu efeito ou seu resultado.

Esses três termos são inseparáveis e são reciprocamente necessários uns aos outros. Daí essa triunidade que encontramos em todas as coisas (CHEVALIER, 2019, 901).

Clarice consegue então a fusão tanto da tradição racionalista ocidental com aquilo que há de mais profundo na tradição oriental; racionalismo e espiritualidade convivem harmonicamente; cristianismo, budismo e hinduísmo completam-se numa síntese que,

acredita a autora, é universal. Isso é confirmado pelos seus elementos biográficos, em que constam as tantas investigações que fez no campo das ciências ditas ocultas. Clarice confirma aqui a sua tentativa de superação da tríade autor-narrador-personagem, ou, na medida em que se coloca lado a lado ao narrador, espelha mais perfeitamente a tríade narrador-personagem-leitor, fundamental para o reengendramento de uma relação que se dá entre as partes. Sem um o outro não existiria, ou, melhor dizendo, sem um o outro não teria razão de ser.

Assim lê o mundo a escritora, que nos considera, a todos, uma grande legião estrangeira, inclusive de nós mesmos. Aquilo que no conto é prenunciado, numa primeira leitura, a da família hindu que se sente estrangeira em terras ocidentais, é apenas a superfície (*aparência*) de uma outra possibilidade que é explorada pela autora que pretende atingir o essencial. É na busca desse essencial, o qual pode ser estendido à humanidade inteira, que a escritora arquiteta o seu fazer literário – um fazer literário que casa perfeitamente experiência e experimentação.

TRABALHOS CITADOS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ALMEIDA, J. F. A. (trad.) *A bíblia sagrada*. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed., 23. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 10.ed. São Paulo: Ática, 1990.

HEGEL, G. W. F. *Ciência da lógica*. 1. A doutrina do ser. Petrópolis: Vozes, 2018.

HOHLFELDT, A. C. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SAMUEL, R. (Org.) *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

Breno Camargo Serafini é revisor de língua portuguesa concursado do Estado do Rio Grande do Sul. Com mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve pesquisa sobre a temática humor e ideologia. Além de suas publicações ficcionais em poesia (*Mosaico Laico*, CBJE, 2010; *Geração Píxel*, Edições do autor, 2011; *Bichos de Todos os Reinos* - infantil, Edições do autor, 2015) e crônica (*Picassos Falsos*, *Buqui*, 2014), teve publicadas sua dissertação (*Colloríssimo: A coroação o destronamento de Collor segundo Veríssimo* – AGE, 2016) e sua tese (*Millôres Dias Virão*, Editora Libretos, 2013).

Artigo recebido em 23/04/2020. Aprovado em 30/04/2020.

"FLORESTA BRASILEIRA":

**ARAÚJO PORTO ALEGRE E O LUGAR DE CORPOS NEGROS
NO SEGUNDO IMPÉRIO**

Marcelo F. Lotufo¹

Pesquisador na UNICAMP

Resumo: Este ensaio investiga a naturalização da imagem do Brasil como um país europeu nos trópicos criada durante o Segundo Império. Através da leitura do quadro *Floresta Brasileira* do escritor, diplomata e pintor Araújo Porto Alegre, argumento que a elite imperial investiu após a independência na criação da imagem de um país europeu e branco, excluindo de suas principais alegorias e mitos nacionais os sujeitos escravizados. Diferentemente da geração de seus professores, vinda da França em 1816, e que fizera da representação de homens e mulheres de ascendência africana um importante elemento de suas pinturas, Porto Alegre evita pensar a representação de corpos negros em seu quadro mais importante, relegando estes corpos às suas caricaturas. Como aponta Jacques Rancière, as artes têm um importante papel em delimitar os contornos imaginados de nossas comunidades. Separar corpos brancos e negros nas artes colaborava, assim, para a naturalização de um país dividido. A comunidade imaginada pela elite brasileira - isto é, por Porto Alegre e seus contemporâneos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - não fomentava a convivência entre corpos brancos e negros, naturalizando a separação simbólica e física destes enquanto se debatia no mundo político a abolição. A naturalização desta separação ajuda a explicar os limites da própria abolição que, como aponta Angela Alonso, na sua celebração continuou excluindo sujeitos afrodescendentes.

Palavras-chave: Araújo Porto Alegre; Romantismo; Ocidentalização; Escravidão.

¹ Pesquisador pós-doutor na Universidade Estadual de Campinas. Trabalho feito com apoio de bolsa de Pós-Doutorado da Fapesp processo n. 2017/18432-5. Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada no grupo de estudos "Kaliban: estudos pós-coloniais e literatura mundo", coordenado pelos Professores Alfredo Cesar de Melo e Elena Bruggioni (IEL-Unicamp). Agradeço às sugestões dos membros do grupo.

Abstract: This essay inquires into the creation of Brazil's image as a European country in the tropics, an image built by and during the Second Empire. Through the reading of the painting *Floresta Brasileira*, by the painter, diplomat and writer Araújo de Porto Alegre, I contend that after national independence Brazil's elite invested in creating an image of a European and white country by excluding enslaved subjects from their main national allegories. Differently from his teachers who came to Brazil with the 1816 French artistic mission, which made the representation of black bodies an important subject of reflection and a central element of their paintings, Porto Alegre avoided painting African bodies in his most important work, relegating them to his newspaper caricatures. As Jacques Rancière points out, the arts play an important role in delimiting the imagined boundaries of our communities. To separate white and black bodies in different genres, as did Porto Alegre and his generational peers, worked for the naturalization of a divided society. The community imagined by the Brazilian elite strengthened the symbolic division between white and black bodies in a time when the end of slavery was being discussed. This symbolic separation helps explain the limits of abolition, as discussed by Angela Alonso, and how in its celebration Brazil continued to picture a white and European country.

Keywords: Araújo Porto Alegre; Romanticism; Brazil; Slavery

1 A abolição e a partilha do sensível: um comentário geral

Em *Flores, Votos e Balas: o movimento abolicionista brasileiro*, Angela Alonso aponta para o fato de a historiografia oficial no Brasil não ter dado grande atenção ao papel que intelectuais negros como José do Patrocínio e Luiz Gama tiveram para a abolição da escravidão; assim como para o papel dos próprios sujeitos escravizados e negros libertos, cuja pressão e organização foi central para que o tema fosse, mesmo que tardiamente, tratado pelas elites dirigentes. Alonso argumenta que tal apagamento não se deu por acaso, mas foi parte de um projeto de exclusão desses intelectuais, assim como de todos os sujeitos negros, do espaço político oficial brasileiro - um processo de exclusão que se confirmou na própria abolição. Enquanto Joaquim Nabuco, o líder branco do abolicionismo, foi alçado junto com a Princesa Isabel à condição de figura emblemática da abolição, dada a sua atuação na Câmara dos Deputados, Luiz Gama e José do Patrocínio, líderes populares do movimento, foram silenciosamente deixados de lado. Segundo Alonso, a “ comemoração da abolição pela elite imperial minimizou a importância do movimento abolicionista e reiterou o mito fundacional do Império, uma comunidade imaginada que expurgou o

africano. O herói do 13 de maio não ganhou a cor de Rebouças, Patrocínio, Vicente de Sousa, Luiz Gama" (Alonso, 2015: 369).

Em outras palavras, a hegemonia política, econômica e cultural das elites nacionais de ascendência europeia estava de tal forma consolidada em 1888 que não foi afetada pela abolição, feita sem que os brasileiros afrodescendentes deixassem sua posição subalterna e fossem aceitos como iguais nos círculos que definiam a política e a cultura oficiais do país.² A consolidação desta hegemonia após a independência nacional se deu em diferentes frentes, mas um de seus braços mais importantes foram as artes (Schwarcz, 2014). Ao longo do Segundo Império, por meio de instituições como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), as duas primeiras gerações românticas brasileiras, sempre bastante próximas ao *Establishment* bragantino, trabalharam de forma a avançar uma ideia de nação que visava resguardar a união do território nacional, mas que também reservava um lugar de destaque e liderança para as próprias elites de ascendência europeia e seus ideais (Schwarcz, 1993:99-140). A impressão de que a arte brasileira do período teria passado ao largo da escravidão, algo que vem sendo desmontado em trabalhos como os de Sidney Chalhoub, Jeferson Cano e outros, se dá em grande medida pela escolha deliberada por essas gerações oficiais de evitarem o tema em seus trabalhos, que enfatizavam um abstrato projeto de modernização (leia-se europeização) do país, algo que retornaria durante as celebrações abolicionistas. Como aponta Alonso, a "matriz definidora da identidade nacional na monarquia reapareceu na antropofagia da glória abolicionista. Alencar morreu, mas seu romantismo indianista, que via a nação como a soma de indígenas e europeus, fora africanos, estava vivíssimo" (Alonso, 2015: 367). O apagamento de afrodescendentes das celebrações da abolição não era, então, uma novidade, assim como não era novidade sua exclusão dos espaços políticos oficiais, mas algo consolidado ao longo de todo o século XIX e que caminhava de mãos dadas com a própria ideia de nação brasileira avançada pelo Segundo Império.

² Ver, também, a entrevista de Luiz Felipe Alencastro para a BBC do dia 13/05/2018: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44091474>. Nela, Alencastro observa como a abolição e, posteriormente, a república continuou excluindo a população afrodescendente do processo político por meio de políticas que restringiam o voto.

Assim, uma releitura do período bragantino precisa passar pela busca de textos que tratem da escravidão e que não integraram o cânone oficial do Império, como os escritos de Maria Firmina dos Reis, e o pouco estudado *Meditações*, de Gonçalves Dias, que foram marginalizados pela historiografia literária; mas também pela releitura dos textos canônicos do período, neste caso buscando significar a ausência da escravidão nesses trabalhos como uma parte importante deste devir brasileiro; como parte do desejo em criar uma nação feita à imagem e semelhança das europeias (Ver Salles Gomes, 1986). Isto é, precisamos buscar entender em que medida o apagamento de sujeitos afrodescendentes de certos quadros, ou a escolha de relegá-los a certos gêneros tidos como menos nobres (como a comédia no teatro ou as caricaturas na pintura) foi importante para delimitar o Brasil oficial imaginado por nossas elites e que se reproduz *mutatis mutandi* até os dias de hoje. Como aponta Rancière, o horizonte político, a maneira como imaginamos a divisão das partes, a nossa própria organização social, está ligada à maneira como imaginamos e representamos nossas próprias comunidades. Isto é,

não se trata pois de dizer que a 'História' é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a 'razão das histórias' e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2005: 59).

O assunto é complexo. Mas para começarmos a entender como uma instituição presente em espaços públicos e privados como a escravidão pôde acabar sem uma mudança real na percepção que a elite tinha do país e de suas divisões, basta olharmos para como a arte trabalhou, durante todo o século XIX, para consolidar a divisão entre bancos e negros no país. Tomemos a título de exemplo o trabalho do pintor e escritor Araújo Porto Alegre, figura ativa do nosso primeiro romantismo que, apesar de hoje esquecida, foi bastante ativa tanto na AIBA (onde foi diretor) como no IHGB, instituições que moldaram a maneira como os próprios brasileiros viam e entendiam o Brasil. Compreender como Porto Alegre desenvolveu em seus quadros e escritos as relações entre corpos brancos e negros, como reforçou a divisão que os separava, é procurar compreender a partilha do espaço simbólico

durante o Segundo Império - uma construção que não seria questionada pela arte oficial e que reforçaria a lógica escravista da desigualdade mesmo em tempos de abolição. Ademais, a comparação da obra de Porto Alegre com a dos seus professores da missão francesa de 1816, Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, deixa claro que a criação de uma iconografia para o país independente pelas primeiras gerações de intelectuais românticos foi central no apagamento da escravidão da arte oficial, consolidando o alijamento destes sujeitos do Brasil imaginado pelas elites do período.

2 Araújo Porto Alegre e a sua "Floresta Brasileira"

Araújo Porto Alegre, poeta, dramaturgo, jornalista, arquiteto e, principalmente, pintor, participou de forma ativa da formulação e criação da iconografia do Segundo Império, oferecendo um caminho para entendermos a maneira como esta relegou a escravidão e os sujeitos negros a segundo plano nas artes nacionais. Pouco lembrado pela historiografia contemporânea, Porto Alegre teve um papel de destaque na passagem de bastão entre a missão francesa e a primeira geração de intelectuais propriamente brasileiros, chegando a ser lembrado por Machado de Assis, em 1873, junto a Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, como um dos predecessores culturais da sua geração.³

Nascido em 1806 em uma família de classe média do Rio Grande do Sul, Porto Alegre mudou-se para o Rio de Janeiro em 1827, cinco anos após a independência nacional, para tentar uma carreira nas artes. Sua rápida ascensão foi possível através de uma sequência bastante brasileira, feita ao menos em parte por laços de família, amigos e favorecimentos (Squeff, 2004). No Rio de Janeiro, Porto Alegre estudou pintura na Academia de Belas Artes com o pintor francês Jean-Baptiste Debret, que viera ao Brasil com a missão artística de 1816, e ajudara a criar a iconografia tanto do governo tropical de Dom João VI como do

³ Em "Instinto de nacionalidade", Machado de Assis escreve: "As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão."

breve reinado brasileiro de Pedro I. Pupilo favorito de Debret, Porto Alegre foi para Paris junto de seu professor para completar os seus estudos em 1831. Em Paris, em colaboração com Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, Porto Alegre editou a revista *Nitheroy* (1836), marco inicial de nosso romantismo (Pinassi, 1998 e Lotufo, 2015). Ao retornar ao Brasil, tornou-se professor em 1837 e, posteriormente, em 1854, diretor da academia de Belas Artes, onde teve um importante papel ao repensar as práticas e objetivos da escola, adaptando o legado da missão francesa para servir às necessidades do Segundo Império. Neste período, a necessidade de se reorganizar a história e a arte do jovem país para fortalecer o Império foi discutida de forma aberta no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do qual Porto Alegre foi membro e secretário (Schwarcz, 1993).

Da sua obra pictórica, ainda pouco estudada, "Floresta Brasileira" (Fig. 1) é o quadro mais conhecido. Além de ocupar um espaço relevante dentro do acervo que se conhece do pintor,⁴ o qual é composto por vários estudos preparatórios para esta pintura, "Floresta Brasileira", como seu nome indica, propõe-se a ser uma imagem representativa que, como explorarei a seguir, conecta o topos tropical com a agenda modernizante do Segundo Império, apontando para o uso que a geração de Porto Alegre faria dos ensinamentos de seus professores franceses. É uma obra que pretende simbolizar o país em formação e, não por acaso, deixa de colocar em cena os sujeitos negros que também deveriam compô-la.

⁴ A obra pictórica de Porto Alegre está organizada no catálogo da exposição Araújo Porto Alegre: Singular e Plural. (Ver Kovensky; Squeff, 2014).



Fig.1 : *Floresta Brasileira*, 1853. Manuel Araújo Porto Alegre. Sépia .

Floresta Brasileira retrata dois homens europeus caminhando em uma floresta frondosa, entrando por uma estrada na mata. A promessa de riqueza do Brasil - sua exuberância tropical, um tema já explorado durante o período colonial - encontra no quadro os seus "verdadeiros" senhores. Um dos homens carrega uma arma enquanto o outro carrega uma grande tela. Seria este o próprio Araújo Porto Alegre? Despreocupados, a arma não parece pronta para o uso. Andam sem medo. Não veem perigo na floresta. O diálogo com a tradição dos *tableaux* tropicais dos séculos XVIII e XIX é claro, ainda que o quadro também explicita, como mostraremos mais adiante, as diferentes intenções da geração de Porto Alegre em relação aos seus precursores europeus. Grandes árvores, um rio, um lago ou estrada permitindo a entrada de luz na densa copa das árvores, dando profundidade de campo ao quadro, são características típicas de *tableaux* de natureza. Pessoas ou animais diminuídos pela grandeza de árvores gigantescas e/ou grandes montanhas completam a cena, redimensionando a humanidade - e o sujeito - após a descoberta do novo mundo. *Floresta Brasileira*, assim, parece seguir *pari passu* o modelo desses *tableaux* humboldteanos.

Mas, apesar de ligado à tradição dos *tableaux*, o quadro também carrega um argumento próprio, que dialoga com a realidade política do Segundo Império e seu desejo de auto-afirmação como farol da civilização europeia nos trópicos. Se compararmos *Floresta Brasileira* com *Intérieur d'une forêt du Brésil* (1819), de Jean-Baptiste de Clarac, e *Vallée de la serra do mar (chaîne de montagnes près de la mer)* (1834), de Jean-Baptiste Debret (respectivamente Figs. 2 e 3), duas representações importantes e bastante conhecidas da natureza tropical feitas na primeira metade do século XIX, as escolhas políticas de Porto Alegre e a sua relação com a agenda do Segundo Império ganham clareza. Fica evidente, também, como o pintor, e a tradição nacional que se formava após a independência, buscava uma nova imagem para o Brasil que se diferenciasse daquela criada pela missão artística de 1816, fazendo de Porto Alegre tanto um continuador de uma visada colonial das Américas, como um articulador de uma agenda específica, a saber, da agenda das elites escravagistas nacionais que apoiaram a independência e, posteriormente, o golpe da maioria.



Fig.2 *Intérieur d'une forêt du Brésil*, c.1819. Jean-Baptiste de Clarac. Sépia.



Fig 3 *Vallée de la serra du mar*, c.1834. Jean-Baptiste Debret. Oléo.

Porto Alegre muito provavelmente conhecia as pinturas mencionadas de Clarac e Debret que circularam no Brasil e na Europa. Clarac mostrara o seu quadro no Salão de Arte de Paris em 1819 e, após uma recepção positiva, este circulou em forma de gravura. Porto Alegre, como já mencionado, foi aluno de Debret, e *Vallée de la serra do mar* foi publicado no livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, impresso em 1839, mas elaborado em grande parte quando Porto Alegre se encontrava em Paris junto de seu professor. Ademais, o enquadramento das pinturas deixa pouca dúvida quanto ao diálogo que estabelecem entre si. Uma árvore tombada divide os três quadros em uma simetria quase clássica, que informa suas composições. E, seguindo o modelo humboldteano, todos os três quadros enfatizam a grandiosidade da natureza e colocam animais e/ou pessoas nas cenas pintadas - uma maneira de deixar clara, como já mencionado, a dimensão cósmica do Novo Mundo, assim como a sua abundância e promessa.

As diferenças em cada pintura, apesar de aparentemente pequenas, têm importantes significados e podem ajudar a entendermos como a agenda política do Segundo Império,

incluído o apagamento simbólico de corpos negros, moldam a pintura em questão e a iconografia do período. Ainda que as imagens tenham um enquadramento semelhante, elas substituem seus sujeitos centrais, criando seus próprios argumentos sobre o Novo Mundo e o Brasil. Enquanto na pintura de Porto Alegre vemos dois europeus caminhando despreocupadamente pela floresta, carregando uma arma e, simbolicamente, uma grande tela (possivelmente uma tela em branco), nas pinturas de Clarac e Debret vemos em lugares de destaque, respectivamente, uma tribo indígena que parece sair à caça e animais selvagens em uma floresta virgem na qual, ao centro e integrados à natureza, um grupo de índios se congrega. A comparação entre Clarac e Porto Alegre proposta por Letícia Squeff é esclarecedora:

Na obra de Clarac, a natureza vem associada ao seu habitante natural – o índio. Trata-se de uma cena de caça, que enfatiza o perigo potencial da vida na mata; é a descrição da fragilidade do homem primitivo diante das forças de uma natureza indomável. Já a cena colocada no centro da *Floresta Brasileira* é completamente diferente. Em vez dos índios da floresta de Clarac, seus personagens são dois homens brancos e bem-vestidos. Um deles carrega uma pilha de folhas – seria talvez um artista? Eles passeiam por agradável aleia, em que as grandes árvores são apenas elementos pitorescos. Não assustam nem oprimem. Essa floresta não é selvagem; é a fazenda de um amigo, conforme atesta assinatura do artista, colocada no tronco da árvore. A presença destes personagens ressignifica a floresta virgem tal como vinha sendo representada pelos viajantes. Na pena de Porto-Alegre, ela é entorno natural, grandioso e ‘pitoresco,’ mas já inserida num ambiente que faz parte da ‘civilização’ (Squeff, 2014: 36).

Para Squeff, a natureza em *Floresta Brasileira* perdeu o seu aspecto assustador, apontando não mais para a natureza exuberante e desconhecida do período colonial, mas para a natureza controlada que poderia simbolizar um império europeu nos trópicos; uma natureza mais próxima daquela do Jardim Botânico, aberto ao público simbolicamente em 1822, do que da natureza da floresta virgem que interessara aos viajantes europeus. Isto é, Porto Alegre propõe uma natureza mais acolhedora do que a natureza abundante, porém misteriosa, dos exploradores coloniais, mas nem por isso menos promissora, pois se abre para receber os exploradores. Mesmo dentro da iconografia do próprio Porto Alegre, se compararmos a natureza pacífica de *Floresta Brasileira* com a força da água em *Grande Cachoeira de Tijuca*, pintada em 1833, antes da volta do pintor ao Brasil e de sua incorporação à elite cultural do Segundo Império, a mudança de paradigma fica clara. A cachoeira, representada como maior do que ela de fato é, mostra a sua força, impressionando o grupo de viajantes que param diminuídos ao seu pé. Em *Floresta*

Brasileira, entretanto, a natureza não é mais vista como natureza exótica e desafiadora, mas sim como esperando para ser descoberta e transformada em recursos econômicos.

Não por acaso, a pintura, transformada em uma litografia, foi incluída no livro *O Brasil Pitoresco e Monumental*, encomendado pelo Imperador Pedro II ao gravurista holandês Pieter Godfred Bertichem. No livro não faltam estradas sendo abertas e matas derrubadas para a ampliação da cidade do Rio de Janeiro. É o "progresso" que interessa o organizador e os financiadores do projeto. Ainda assim, mesmo composto principalmente de imagens da cidade do Rio de Janeiro e de seus prédios neoclássicos, o livro de Bertichem abre e fecha com imagens de natureza. Fica claro que *Floresta Brasileira*, neste contexto, atesta não o exotismo do Brasil colonial, mas sim o futuro promissor da terra abundante e frondosa que, na visão eurocêntrica do período, civilizava-se copiando o modelo europeu. Os índios de Clarac e Debret, ainda pré-indianistas e não idealizados, assim como os animais selvagens inseridos nas cenas, não tinham mais lugar nas matas do Segundo Império. A floresta, abundante por natureza, se abre para os exploradores passarem e, com eles, o projeto de nação da elite imperial, um projeto que, como já foi discutido, se mostrou incapaz de (ou pouco disposto a) repensar as relações coloniais de exploração no Brasil independente.⁵

3 Porto Alegre, Auguste Biard e o escravo que não estava lá

Há outro aspecto, além da óbvia alegoria nacionalista intencionada e de sua ligação à iconografia colonial, que merece ser considerado em *Floresta Brasileira*: o apagamento de corpos negros da cena; um desaparecimento que, como aponta Angela Alonso, esteve presente durante todo o romantismo nacional e ressurgiria durante a celebração da abolição. Os dois homens europeus, carregando seu material de trabalho ou lazer, caminham sozinhos pela mata. A ausência de acompanhantes escravos, para o Brasil oitocentista,

⁵ Sobre a continuidade de uma mentalidade colonial e escravista após a independência, ver QUIJANO, 2000: 201-246).

chama a atenção e só pode ser explicada, em uma imagem que se propõe realista, pelo caráter simbólico da mesma. Ela não representa o que o pintor, se estivesse ali, teria visto, mas o que ele gostaria de ter visto. Interessa ao pintor, antes de tudo, colocar a elite do período no centro do quadro, marcando que são eles quem avançam sobre esta terra abundante, construindo o novo país, ainda que, como apontarei a seguir, não sejam eles quem de fato trabalhem; ou quem carrega o maior peso deste projeto.

Como mostra Debret em suas aquarelas, no Brasil do Segundo Império escravos carregavam desde guarda-chuvas até os bebês de seus senhores quando estes saíam para passear. Nas palavras de Marcus Carvalho, "carregar qualquer coisa era atividade escrava; na cultura senhorial urbana, quem era livre só levava nas mãos objetos de estrito uso pessoal, como um lenço ou bengala. Os cativos acompanhavam as sinhás e senhores à missa, procissões e festividades" (Carvalho, 2018: 158). Para o observador contemporâneo de Porto Alegre, se o quadro era uma metáfora do Segundo Império, se ele representava a expansão de um promissor império europeu nos trópicos, através do apagamento do sujeito escravizado também deixava claro quem eram os senhores do país que se formava. Ainda que o Brasil dependesse do trabalho africano, não estava disposto a dividir o país e suas riquezas com estes sujeitos. O apagamento daqueles que forçadamente trabalhavam no Brasil da simbologia proposta pelo IHGB e pela AIBA para representar o país era a regra do período e moldava a percepção que os próprios brasileiros tinham do Império, visto pela elite como europeu, ainda que os próprios europeus continuassem vendo o Brasil como uma terra distante e exótica. A eficácia deste apagamento pictográfico, entretanto, ficará clara no choque que diversos viajantes europeus demonstrarão em suas crônicas de viagens ao se depararem no Brasil com um país largamente mestiço e negro. O próprio Debret escreverá sobre tal choque, como abordarei a seguir. A imagem oficial que circulava do Brasil era a de um país branco, criada pelo próprio império.

O apagamento da escravidão de *Floresta Brasileira* e, conseqüentemente, de corpos negros do principal quadro de Porto Alegre, fica ainda mais claro quando lemos o depoimento do pintor francês François-August Biard, um contemporâneo do pintor

brasileiro que viajou pelo Brasil na década de 1850, portanto no mesmo período em que *Floresta Brasileira* foi pintada. Biard, que esperava escrever um livro sobre a sua estadia nas Américas, conta uma pequena anedota para ilustrar as peculiaridades geradas pela escravidão no país. O pintor francês relata que decidiu fazer uma caminhada, subindo uma das famosas montanhas da cidade, com a intenção de pintar um *tableau* da vista carioca. Vestido com as roupas que pensou apropriadas para a tarefa (uma roupa branca de explorador similar à dos exploradores do quadro de Porto Alegre) e carregando o seu material de pintura (como fazia nas suas caminhadas pelo interior da França), Biard seguiu o seu caminho morro acima. Logo, entretanto, percebeu que sua presença carregando o próprio material de pintura causava certa comoção nos passantes:

Meu dia terminado, peguei minha bolsa e meu guarda-chuva. A subida parecia muito longa. Vez por outra, escravos que eu conhecia arregalavam os olhos para mim. Era enorme o que viam pela primeira vez! Um homem livre, um doutor talvez (como no Brasil cada profissão tem seu doutor), um branco [que] se curvava debaixo de sua carga (Apud Araujo, 2017: 122).

No seu retorno, após perguntar em sua hospedaria sobre o ocorrido, Biard é informado que os brasileiros no Rio de Janeiro seguem as últimas modas europeias, vestindo-se sempre formalmente e de preto, mesmo sendo pouco confortável no calor tropical da cidade. E, principalmente, eles jamais carregam seus próprios pertences; nem mesmo para pequenas idas à venda mais próxima. Como um homem livre e branco, Biard não deveria carregar suas próprias coisas, nem mesmo o seu próprio material de pintura, mas sim ter sempre um escravo (seu ou de ganho) ao seu lado.

A ausência de escravos na cena pintada por Porto Alegre, de alguém que carregue as posses dos caminhantes que conversam, principalmente o material do pintor, mas também as caças que eventualmente encontrem, à luz da anedota de Biard, torna-se clara. Tal ausência tinha potencial para chocar o olhar contemporâneo da mesma forma que o pintor francês ao carregar seus próprios pertences chocou os transeuntes que o viram indo pintar. Apesar de Porto Alegre ter sido um entusiasta da pintura observacional, o realismo que ensinava aos seus alunos é relativizado em *Floresta Brasileira*. Como um contemporâneo notou em uma maldosa caricatura, onde Porto Alegre é retratado pintando uma floresta brasileira dentro de seu próprio estúdio, tomando como modelo uma série de vassouras

enfileiradas (Kovensky; Squeff: 213), os *tableaux* de Porto Alegre tomavam liberdades; não eram meros retratos observacionais como ele afirmava. Para alinhar suas composições ao projeto do Segundo Império discutido no IHGB e na AIBA, Porto Alegre pensava a construção de seus quadros vis-à-vis o projeto bragantino para o Brasil. A ausência dos sujeitos negros do quadro de Porto Alegre alinha seu quadro com este projeto, com o sonho de um Brasil europeu e branco, e confirma o caráter oficial do apagamento de sujeitos negros da iconografia do império.

4 Porto Alegre, Debret e Taunay: diferentes maneiras de se pintar corpos negros

Para entendermos como o apagamento de homens e mulheres negros e negras do centro da iconografia nacional foi uma escolha da geração de Porto Alegre, basta compararmos a obra do pintor com a de seus antecessores diretos da chamada missão francesa. *Cascatinha da Tijuca* (1816-1821) (Fig. 4), quadro de Nicolas-Antoine Taunay, oferece um interessante contraponto à *Floresta Brasileira* e aponta para o caráter programático que esta exclusão teve no Segundo Império.

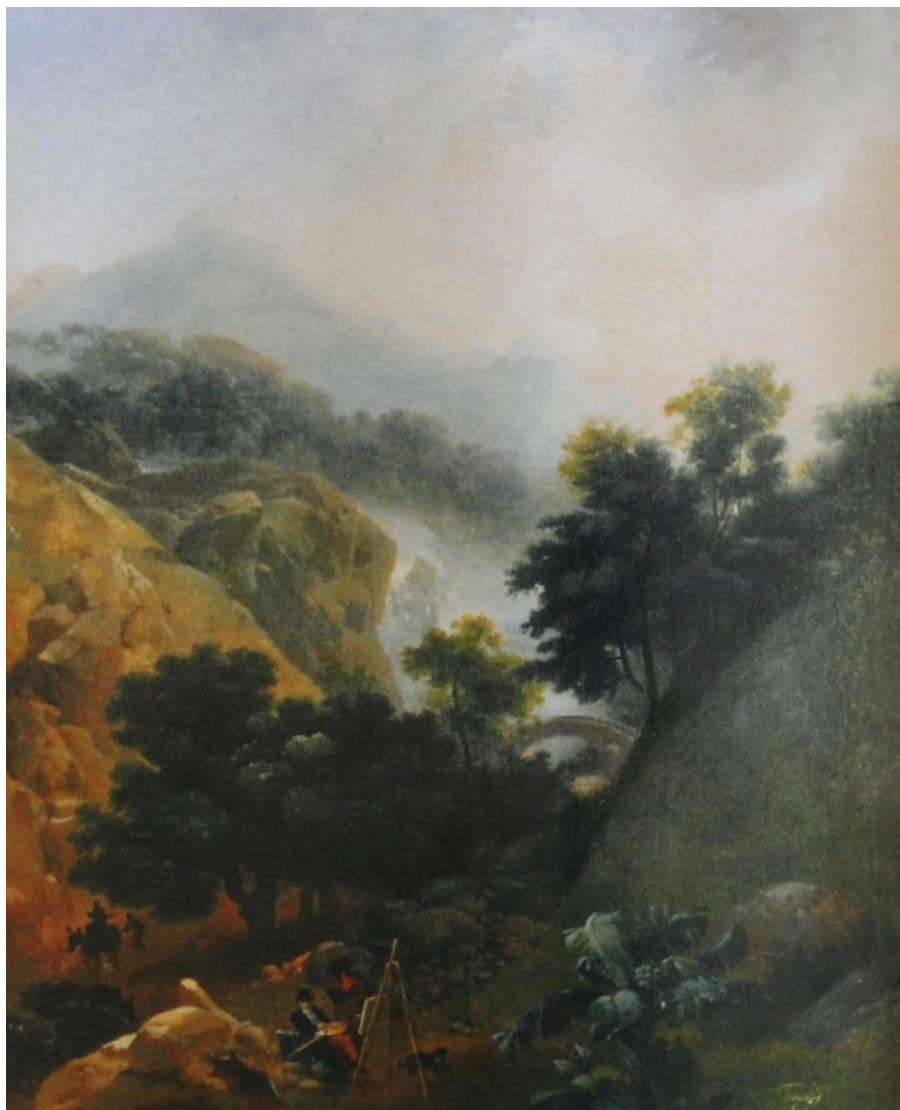


Fig.4 *Cascatinha da Tijuca* c. 1821. Nicolas Taunay. Óleo.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz, após alguma dificuldade em se integrar à elite carioca (e portuguesa radicada no Rio de Janeiro) e à corte de João VI, Taunay se retirou para os subúrbios da cidade onde, enquanto esperava para retornar à França, dedicou-se a pintar a natureza tropical da região (Schwarcz, 2008).⁶ Apesar deste não ser seu foco primário, a escravidão, presente em todos os âmbitos da vida no Brasil, aparece em grande parte de seus quadros. Corpos negros figuram em diversos de suas pinturas, e em *Cascatinha da Tijuca* isto não é diferente. Neste quadro, entretanto, também vemos o

⁶ As informações biográficas sobre Taunay foram todas retiradas de Schwarcz, 2008.

pintor trabalhar, pintando a mesma cascatinha que Porto Alegre pintaria anos mais tarde. Este quadro é, de certa forma, um retrato do tempo que o pintor passou no Brasil. Em sua fazenda, Taunay possuía escravos que cuidavam das atividades rurais da propriedade enquanto ele focava em sua pintura. Assim, ao fundo de *Cascatinha da Tijuca*, Taunay inclui dois vultos negros trabalhando. Não é possível afirmar que sejam escravos, ainda que em um país escravista seja difícil imaginar o contrário. Com maior proeminência, entretanto, o pintor coloca na imagem ao lado dele próprio dois homens negros, estes sim iluminados e discerníveis, que, curiosamente, observam o quadro no qual o próprio Taunay trabalha. Estes dois homens, diferentemente do que acontece com os escravos de outras pinturas de Taunay, ou com os dois vultos mais ao fundo, não trabalham. Eles contemplam o trabalho do próprio pintor, como se este tivesse pedido suas opiniões sobre a obra. Completando a cena, um guarda-chuva ou sombrinha está esquecido no chão a alguns metros do grupo.

Em vista da anedota de Biard e do quadro *Floresta Brasileira*, algumas questões vêm imediatamente à tona: teriam sido estes os responsáveis por carregar o material de pintura de Taunay durante a sua caminhada até o ponto de observação onde ele se encontra? Seriam eles os homens ausentes do quadro de Porto Alegre? Além disso, estes dois homens não deveriam segurar o guarda-chuva esquecido no chão para proteger o pintor europeu do sol tropical como é comum em outros quadros e nas gravuras já mencionadas de Bertichen? O sol brasileiro, afinal, fascinava e incomodava os pintores estrangeiros que aportavam no Brasil. Era uma luz diferente, porém escaldante. Para Schwarcz, Taunay, assim como outros membros da missão Francesa que vieram ao Brasil em parte devido aos seus pendores republicanos e à restauração dos Bourbon após a queda de Napoleão na França, não se sentia confortável com a escravidão do país (Schwarcz, 2008: 271-3). Eles não sabiam ao certo o que fazer com estes homens que, enquanto homens, deveriam ser iguais, mas enquanto escravos precisavam ser subalternos. Se na França a questão da escravidão, que permeava os debates da própria Revolução Francesa, podia ser escondida como um problema menor (ver buck-morss, 2017), pertencente às colônias, o mesmo não podia ser dito no Brasil. A escravidão tornara-se para os exilados franceses, ao chegarem no Rio de

Janeiro, uma questão pessoal e de difícil contorno. Uma vez no Brasil era preciso se posicionar e abordá-la de alguma maneira.

Distante do projeto oficial das elites escravocratas brasileiras, pensando em seu retorno à Paris, Taunay não queria estar pessoalmente associado à escravidão. Nem por isto, entretanto, ele apagou os homens e mulheres escravizados e escravizadas dos seus quadros. Diferentemente do pintor brasileiro, Taunay decidiu marcar o seu desconforto com a escravidão na própria pintura. Assim, em vez de pintar os dois homens negros ao seu lado trabalhando, como escravos, o pintor pintou a si mesmo trabalhando, enquanto os dois homens o observam. Nada mais republicano. Nas palavras da historiadora Lilia Moritz Schwarcz, "Nicolas mais uma vez subverte hierarquias, colocando-se na mesma posição de seus cativos" (2008, segundo caderno de imagens). Assim, através de *Cascatinha da Tijuca*, Taunay marca o seu desconforto com a escravidão, questionando os limites das rígidas divisões sociais da sociedade onde se encontrava e deixando claro para o seu público que não se coadunava com este sistema, mesmo que estivesse imerso nele. Taunay lavava suas mãos, mas também marcava que a arte podia contrariar a ordem vigente, apontando para outros mundos possíveis. A inversão, para retomar Rancière, aponta para uma outra divisão das partes, outro arranjo dos signos, isto é, para a possibilidade de que estes corpos não sejam mais organizados e entendidos da mesma maneira.

Jean-Baptiste Debret, assim como Taunay, também abordou a escravidão em seu trabalho, fazendo de corpos negros um elemento central da sua obra brasileira. Pintando em grande medida com um público francês em vista, Debret não hesitava em buscar o que lhe parecia exótico no Brasil. Ademais, logo nas primeiras páginas do álbum que compilou em seu tempo no país, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Debret deixa clara a importância da escravidão para a região. Ele conta que ao chegar à América com a missão de 1816, o pintor, assim como seus colegas, ficou espantado com a quantidade de homens de ascendência africana que encontrou. Para um estrangeiro que não sabia onde pisava, diz Debret, seria fácil se confundir, achando que chegava-se à África e não ao Rio de Janeiro (2016:153). Assim, ao representar o país no seu livro, não é estranho que ele dê grande

ênfase à escravidão. Para horror da elite brasileira que tentava desvencilhar o Brasil da pecha de um país atrasado e escravagista, sem, contudo, abrir mão da força de trabalho cativa, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* contém aquarelas de escravos tanto em momentos de lazer como trabalhando e, em alguns casos, sendo punidos por seus feitores e/ou donos. O mercado de escravos, com homens, mulheres e crianças esqueléticas recém chegadas da África também é representado pelo pintor. A aquarela permitia que Debret fizesse retratos rápidos, *in loco*, que mostravam o Rio de Janeiro de uma forma dinâmica e mais viva do que nas pinturas a óleo. Estas representações são o contrário da idealização neoclássica do já mencionado livro de Bertichem, do qual Porto Alegre participara com *Floresta Brasileira*. Ademais, Debret revela em seus quadros não só a presença de sujeitos afrodescendentes no país, mas também a crueldade do sistema de trabalho forçado ao qual eram submetidos, usando sua pintura como forma de denúncia.

Vindo de um ambiente liberal francês, Debret insere homens e mulheres escravizados em seus quadros, mostrando que eram um elemento central do corpo social brasileiro. O interesse do pintor pelos sujeitos africanos e afrodescendentes era tanto que, como aponta Rodrigo Naves, incluir a escravidão em seus quadros tornou-se um desafio formal e Debret precisou rever a tradição neoclássica na qual se formara. Se nesta tradição sujeitos negros eram representados com traços austeros e bem delineados que os recortavam do ambiente como estátuas ou tipos ideais destituídos de personalidade, Debret escolhe pintá-los inseridos no Brasil, tanto trabalhando como descansando, sempre em tons ocres que eliminam as linhas e os limites entre estes sujeitos e seu meio. Nesta forma de representá-los era destacado o caráter vulnerável que os escravos e escravas ocupavam no país, onde o próprio meio lhes era hostil.⁷ Segundo Naves, os escravos e escravas de Debret eram pintados com “contornos pouco marcados [que] permitem essa aproximação do ambiente, que acossa as figuras por todos os lados. A própria configuração dos volumes

⁷ No Brasil do período mesmo escravos e escravas libertos corriam risco, como aponta Luiz Felipe Alencastro, de serem tomados por fugitivos e rebeldes caso se afastassem das fazendas de onde haviam sido libertos e, por isso, não podiam usufruir de suas liberdades, estando sempre acossados pelo meio brasileiro. Ver Alencastro, 2000: 345.

(...), realizada de maneira pouco sólida, afasta a concretização de um corpo que se oponha decididamente às investidas daquele espaço ameaçador” (Naves, 2011:119).

Ignorada por Porto Alegre, a escravidão é central para o seu professor, configurando o estilo brasileiro de Debret que, como aponta Naves, seria deixado de lado quando ele retornou à França. Ainda assim, são corpos negros e o lugar que ocupam no Brasil oitocentista que levam o pintor a rever sua técnica e a própria tradição em que se inseria, fazendo um comentário, assim como Taunay fizera em *Cascatinha da Tijuca*, sobre a escravidão e o Brasil. A tensão existente nas aquarelas de Debret, que denunciavam e questionam a lógica do sistema escravista, não existe em Porto Alegre. A profundidade de Porto Alegre parece estar limitada ao próprio projeto do império e sua agenda europeizante. A ausência de escravidão em seu trabalho mascara as tensões inerentes do país, que interessaram tanto a Debret como a Taunay, mas que incomodavam um governo escravocrata que se afirmava liberal; um governo que adiava o fim da escravidão ao mesmo tempo que se pintava como um moderno império europeu nos trópicos.

5 Conclusão: um outro Brasil possível

A mudança de paradigma entre Debret e Porto Alegre mostra-se importante se lembrarmos que Debret foi autor de uma das primeiras alegorias do Brasil após a independência em 1822: uma grande tela para a cortina do teatro da corte fluminense, pintada para a coroação de Pedro I como imperador do Brasil (Fig.5). Se compararmos este trabalho com *Floresta Brasileira*, ou mesmo com a iconografia indianista do período, o desaparecimento de sujeitos africanos da iconografia do Segundo Império fica ainda mais claro, assim como a breve oportunidade após a independência para uma nova divisão do espaço simbólico e da reorganização do país, rapidamente abandonada pelas elites locais que se articulavam para manter seus próprios privilégios coloniais.



Fig. 5 Pano de boca reproduzido em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Oléo. c.1834, Jean Baptiste Debret.

Pintada antes da fundação do IHGB e do início do Segundo Império, por um Debret chegado há pouco da França, a cena é bastante curiosa. Ela apresenta, lado a lado, homens e mulheres portugueses, índios e africanos. Sujeitos africanos e portugueses ocupam lugares simétricos na composição, tendo importância semelhante na construção da imagem. O que os diferencia são os objetos que carregam: uns armas, outros ferramentas. Uns trabalham enquanto os outros guerreiam, mas ambos formam os pilares onde, na visão de Debret, seria construída a recém-fundada nação. Completando a imagem, uma figura feminina que lembra a da Liberdade, figura típica da Revolução Francesa, representa o Brasil independente, cercada por todos os grupos étnicos que o compunham. E uma indígena, relativamente branca, vale ressaltar, se ajoelha em frente à nação brasileira, talvez cedendo sua terra e seus rebentos ao país que nasce, uma metáfora digna dos mitos fundacionais (e sacrificiais) de José de Alencar, que surgiriam um quarto de século depois (Bosi, 1992).

Ao comentar a alegoria que criara para a coroação de Pedro I, Debret afirma que o único pedido feito a ele ao apresentar um esboço da pintura foi para que trocasse por pilares

algumas das palmeiras que pintara na cena, pois passavam uma ideia demasiada exótica do país (Debret, 2016: 576). Primo e aluno de Jacques-Louis David, o principal criador da iconografia da Revolução Francesa, Debret segue os ensinamentos do seu professor, criando uma alegoria que enfatiza a coletividade do povo brasileiro, assim como a sua união. Na cena, ele constrói algo como um agrupamento republicano que valoriza a diferença e se une por um ideal de liberdade comum. A alegoria de Debret é, de certa forma, oposta às imagens de coroação, como as pintadas por ele próprio por encomenda do Império ou, mais tarde, por Araújo Porto Alegre, neste caso para comemorar a coroação de Pedro II, onde vemos o imperador em destaque cercado pela elite branca que o apoiava. A possibilidade de imaginar um país diferente que nascia com a independência parece encontrar seu limite na própria coroação, isto é, na própria monarquia, onde a presença de negros e indígenas não é bem vinda.

Em vista do quadro de Porto Alegre, o caráter republicano da imagem pintada por Debret fica claro, assim como a visão que o pintor francês tinha para o país independente que se formava: uma coletividade onde homens de ascendência africana e europeia conviveriam, construindo o novo país. Para quem havia se formado durante os anos da Revolução Francesa e deixado o seu país por temor de perseguição devido à sua relação com o regime napoleônico e o período republicano, a libertação dos escravos no Brasil após a independência em 1822 pode ter parecido um passo lógico. Avançar era, para Debret, ao menos em teoria, avançar em direção a uma nova coletividade, a novas formas de se organizar, rompendo com o *Ancien Régime* e, no caso brasileiro, com o colonialismo e sua lógica escravista. De fato, como aponta Angela Alonso, a abolição ocorreu após a independência na maioria dos países latino-americanos (Alonso, 2015: 27). O paradigma em ascensão no mundo, tanto na arte como na política, não era o do escravismo, mas sim o da igualdade republicana. No caso do Brasil, entretanto, parecíamos, tanto na arte oficial como na política, caminhar em outra direção. A monarquia, com apoio das elites escravagistas, mantinha-se no poder após a independência e o país, contra as pressões de quase todo o mundo ocidental, seria o último Estado escravocrata do planeta. A situação dos escravos, promissora em 1822, quando se podia pensar que a independência levaria a

mudanças mais radicais no país, foi rapidamente invertida em nome do *status quo*, mantendo o sistema em voga até 1888. E, se a abolição seria declarada no final do século XIX, quando a sustentação política do império já ruía com o avanço republicano e o surgimento de outras elites menos ligadas à corte, a situação dos sujeitos afrodescendentes, como mostra Angela Alonso, continuaria sendo uma de exclusão, tanto da história como dos espaços políticos, algo construído simbolicamente durante todo o Segundo Império e que não acabaria com a assinatura de uma lei pela princesa regente.

A alegoria pintada por Debret em 1834 vê nos escravos o que, como classe, eles de fato eram: a real força de trabalho do Brasil. E sugere que eles poderiam ser integrados à política junto dos próprios portugueses. A geração de Porto Alegre, seguida pela de Alencar, entretanto, trabalharia em uma direção contrária a esta, reforçando a divisão entre sujeitos negros e brancos, mesmo quando a própria abolição, em parte por pressão estrangeira, em parte por pressão popular, tornava-se inevitável. As novelas abolicionistas de Joaquim Manuel Macedo, neste sentido, deixam poucas dúvidas sobre a força que esta separação adquiriu para a elite imperial. Macedo, mesmo argumentando pelo fim da escravidão, reforça os mitos dos escravos perigosos e licenciosos que precisariam ser afastados das famílias brancas; isto é, ele reforça a necessidade de separar sujeitos brancos e negros não só na arte, mas também na sociedade. A indisposição ou incapacidade da *Intelligentsia* do período em repensar o lugar de sujeitos afrodescendentes na sociedade brasileira, em repensar a divisão das partes, mesmo depois da abolição, é um dado que ainda precisa ser melhor compreendido, e que ajudará a explicar como os mesmos atores desta elite que promoveram a abolição - como Joaquim Nabuco - também promoveram as teses racistas de branqueamento da população (Nabuco, 2000:170).

As pinturas de Taunay e Debret apontam, entretanto, que havia a possibilidade de se pensar e imaginar o Brasil de outra maneira após a independência. O apagamento de sujeitos afrodescendente do Brasil desejado e a sua marginalização na sociedade, entretanto, foi uma decisão tomada pela elite política do império e incorporada à iconografia oficial criada pelo IHGB e pela AIBA. *Floresta Brasileira* é um exemplo claro deste processo.

Assim como nosso romantismo oficial, Porto Alegre não usa somente uma iconografia tropical que remete ao período colonial para assinalar a promessa de abundância e riqueza nacionais, mas também responde aos desejos do Segundo Império e de sua elite escravagista de manter o *status quo* social mesmo com o avanço dos debates abolicionistas. Ao apagar os escravos de seu principal quadro, Porto Alegre aponta que não havia espaço para eles no Brasil imaginado por ele e seus pares. Livres ou não, homens e mulheres negros e negras não seriam considerados iguais. Em 1888, como nota Alonso, o abismo que separava brancos e negros estava consolidado e disseminado também na cultura nacional, fazendo da abolição uma transformação menor do que ela deveria ter sido. O desentendimento era acreditar que ser livre também significaria ser igual; significaria compartilhar o mesmo espaço político e simbólico. Não por acaso a abolição seria a abolição da Princesa Isabel e de Joaquim Nabuco, e não a de José do Patrocínio e Luís Gama; uma abolição que, ao menos para o núcleo romântico do Segundo Império, deveria proteger os senhores e não os escravos, que continuariam, mesmo que livres, em condições precárias e subalternas.

6 Epílogo: o escravo em Porto Alegre e, de novo, a partilha do sensível

A ausência de escravos em *Floresta Brasileira* torna-se ainda mais surpreendente quando percebemos onde escravos de fato aparecem no trabalho de Porto Alegre. Como já apontado, a escravidão era um elemento impossível de se ignorar no Brasil, pois estava presente em todos os âmbitos da sociedade, tanto nos espaços públicos como privados. Apagada, ela torna-se uma ausência notável, um vazio que, por si só, precisa ser interpretado. Ausente no seu trabalho mais emblemático, ou do primeiro plano de seus quadros oficiais, a escravidão reaparece com destaque nas caricaturas feitas pelo pintor, desenhadas para diferentes jornais, assim como em alguns cadernos que circulavam informalmente entre seus amigos.

Nestas caricaturas e desenhos, escravos são usados para comentar sobre a política do Império e, principalmente, atacar oponentes políticos do próprio pintor. Aqui, a

condição subalterna do sujeito escravizado, sempre reforçada de forma caricatural, resvala nos homens brancos também caricaturados, ou no evento político comentado. A comicidade destas caricaturas viria do movimento de aproximar o que não seria igual, *denegrindo* os oponentes do pintor - no sentido real da palavra, isto é, o de tornar algo negro - aproximando os desafetos do pintor das formas de tratamento dadas aos corpos dos escravos e, conseqüentemente, desumanizando-os.

Estas caricaturas buscam o efeito oposto do tentado por Taunay em seu quadro já analisado, no qual escravos são trazidos para uma posição de igualdade, questionando o estado das coisas. Nas caricaturas, reforça-se o estigma dos escravizados, ao mesmo tempo que se caça de desafetos. Os homens brancos não estariam em seu ambiente pictórico natural, o quadro a óleo, a pintura épica, o *tableau*. Estariam deslocados. Estas caricaturas reforçam a divisão entre brancos e negros, pois associam aos escravos o que não seria desejado no império (corrupção, sujeira, violência etc.), enquanto o que fosse positivo e progressista (a tal agenda modernizante, pintada nos quadros maiores), continuaria associada aos sujeitos europeus, isto é, à elite do próprio império, como visto em *Floresta Brasileira*. Ainda assim, com traços exagerados, como é típico no gênero, emerge um Brasil diferente do pintado nos outros quadros de Porto Alegre. Não aquele aspirado pelo IHGB - o império europeu dos Bragança - mas outro, um Brasil desigual e escravocrata, regido pelo favor. Nas palavras de Letícia Squeff, “o ridículo e a pobreza da vida quotidiana no Rio de Janeiro se insinuam de maneira discreta [nestas caricaturas]. A escravidão reaparece (...) como realidade que perpassa todas as relações, inclusive aquelas que transcorrem no mundo literário e diplomático” (2014, p.36).

A decisão de Porto Alegre de pintar homens e mulheres negros e negras em suas caricaturas, um gênero mais efêmero e de menos prestígio, ainda mais quando usado como forma de satirizar eventos contemporâneos e inimigos políticos, é uma decisão emblemática. Ela mostra o lugar que corpos negros podiam ocupar na divisão do espaço simbólico promovido pela própria elite, algo que se manteve presente no centro duro de artistas do IHGB durante praticamente todo o Segundo Império. A escolha de Porto Alegre

em manter afro-brasileiros fora de *Floresta Brasileira*, assim como a decisão do Segundo Império de manter estas figuras ausentes de seus principais mitos fundacionais, ganha relevância quando lembramos o papel que as artes tiveram para Rancière na reorganização do espaço simbólico durante os séculos XVIII e XIX na França. Para o filósofo, foi no trabalho de Flaubert, Balzac e Hugo, assim como nos quadros de David, que o *Ancien Régime* francês foi abalado em sua crença básica de que a aristocracia e o povo não eram parte de uma só entidade política; de que eles eram de naturezas diferentes e, portanto, não seriam relacionáveis como iguais. A comédia para o povo, a tragédia para a nobreza. A arte oficial do Segundo Império no Brasil - a arte central do nosso cânone romântico - não tensionou a divisão entre corpos brancos e negros, a cisão mais representativa do país no período, mas sim a reforçou.

Não é por acaso que, como aponta Heloísa Toller Gomes, já na República, "qualquer manifestação negra de potencial alcance político tendeu a ser vista como ameaça à ordem estabelecida e ao processamento pacífico das transformações sociais. Com isso (...) fecharam-se as portas ao negro no processo de democratização dos direitos e garantias sociais" (Toller Gomes, 1998: 57-58). Mesmo livres, os sujeitos afro-brasileiros não eram iguais, não tinham parte na política oficial e continuavam impedidos de ocupar o mesmo espaço simbólico dos homens brancos. Do ponto de vista da política oficial, não possuíam vozes e suas manifestações eram tomadas por barulhos de descontentamento. O encontro entre a floresta brasileira, símbolo maior da promessa do Segundo Império, e os sujeitos escravizados que sustentavam o império com seu trabalho, acontece no poema "Desmatamento", publicado dez anos após a pintura *Floresta Brasileira*. Nesse poema, Porto Alegre descreve com grande pesar a destruição da floresta que, alegoricamente, representara o Brasil até então. Em um país escravagista, entretanto, o trabalho nunca é feito pelo homem branco e são os escravos que cortam, com aparente regozijo, a floresta: "Na mão do escravo acicalado ferro / Brilha, e reflete do africano vulto / Sorriso delator de interno gozo" (Porto Alegre, 1856: 45). Mais para frente no longo poema, o poeta continua, afirmando que diante de tal cena, os verdadeiros brasileiros, ele certamente incluso, choram de tristeza: "Vinde comigo, Brasileiros sábios / Ao lugar onde outr'ora se ostentava / Cheio

de vida, de fragrância e esmalte / Monumento voltado a infintos seres" (Idem, p. 71). Porto Alegre repete a mesma divisão entre brasileiros "verdadeiros", isto é, a elite branca, e os negros e negras escravizados e escravizadas que não pertenceriam ao país que ele e sua geração almejavam construir.

Ironicamente, entretanto, podemos supor que, dentro da lógica do próprio poeta, os escravizados seguem as ordens de seus senhores (muito provavelmente) brancos, que ordenaram a derrubada da floresta para o seu próprio benefício pecuniário, ou para avançar o seu projeto de modernização; ou talvez para abrir uma picada por onde o pintor possa passear.

TRABALHOS CITADOS

ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARAUJO, Ana Lucia. *Romantismo tropical: um pintor francês no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2017.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: N-1 Ed., 2017.

CARVALHO, J. M. de. Cidades Escravistas. SCHWARCZ, Lili M.; GOMES, Flávio (Orgs.) *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DEBRET, Jean Bepiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2.ed. Paz e Terra: São Paulo, 1986.

GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Letícia. *Araújo Porto Alegre: Singular e Plural*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

LOTUFO, Marcelo. Nitheroy, Revista Brasiliense (1836): A Political Bridge Between Rio de Janeiro, Paris, and Hispanic America. *Lusophone Studies*, n. 13, 2015.

MARQUES, Wilton *Gonçalves Dias, o poeta na contramão*. São Carlos: UFSCAR, 2010.

- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PINASSI, Maria Orlandia. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: um estudo da revista Nitheroy, 1836*. São Paulo: Edunesp, 1998.
- PORTO-ALEGRE, Araújo. *Brasílianas*. Viena: Imperial e Real Tipografia, 1856.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 - 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879)*. Campinas: Edunicamp, 2004.
- SQUEFF, Leticia. As muitas faces de um artista do império. In: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Orgs.). *Araújo Porto-Alegre, singular & plural*. São Paulo: IMS, 2014.

Marcelo F. Lotufo é graduado em Estudos Literários pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fez seu mestrado e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Brown, nos Estados Unidos. Atualmente é pesquisador pós-doutor na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com bolsa FAPESP. Marcelo foi leitor de Literatura Inglesa na Universidade da Borgonha, França, e pesquisador visitante no Instituto Ibero-Americano, em Berlim. Seus interesses são romantismo, literatura comparada, literatura latino americana, literatura brasileira, poesia contemporânea e tradução.

Artigo recebido 27/04/2020. Aprovado em 29/04/2020.

A HISTÓRIA DAS PANDEMIAS CONTADA POR ERICO VERISSIMO E PEDRO NAVA

Luciana Boose Pinheiro

Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre

Resumo: Pedro Nava e Erico Verissimo foram escritores e contemporâneos, identificados pela crítica como modernistas e/ou realistas, que trazem, não só em suas memórias, mas em seus escritos, a marca pessoal de suas experiências. Este estudo busca identificar como retrataram os dois grandes escritores da literatura brasileira as questões de saúde pública, mais propriamente, de suas epidemias e pandemias, a partir das narrativas *O Tempo e o Vento* e *Chão de Ferro*, assim como de que forma as mesmas contribuem para a interpretação da atualidade pandêmica mundial em 2020, identificada por COVID-19. A escolha dos textos apresenta-se aparentemente díspar, uma vez que o primeiro trata de romance histórico e o segundo, de narrativa memorialística, mas o que se pretende é exatamente explicitar a forma como o testemunho autoral, tanto ficcional, quanto de reminiscências, apresenta metodicamente as temáticas de saúde pública abordadas nas obras.

Palavras-chave: Narrativas e Saúde; Pedro Nava; Erico Verissimo; Pandemias; COVID-19.

Abstract: Pedro Nava and Erico Verissimo were writers and contemporaries, identified by critics as modernists and / or realists, who bring, not only in their memories, but in their writings, the personal mark of their experiences. This study pretends to identify how the two great writers of Brazilian literature portrayed Brazilian public health issues, more specifically, from epidemics and pandemics, in the narratives *O Tempo e o Vento* and *Chão de Ferro*, as well as how they contribute to the interpretation of the current global pandemic in 2020, identified by COVID-19. The choice of texts appears to be disparate, where the first deals with a historical novel and the second with a memorialistic narrative, but what is intended is to explain exactly how the author's testimony, both fictional and, supposedly, reminiscent, also present the public health themes addressed in the novels.

Keywords: Narrative and Health; Pedro Nava; Erico Verissimo; Pandemics; COVID-19.

1 Contemporâneos e assíncronos

1.1 Os autores

Um nascido em 1905, o outro, dois anos antes. Um autointitulado contador de histórias, o outro, memorialista. Um gaúcho, outro mineiro. Um, a vida inteira contando histórias; o outro, apenas na maturidade. Assim são Erico Verissimo e Pedro Nava. Ao buscar congruências em ambas as biografias, identifica-se uma origem próxima da formação nas áreas da Saúde: Pedro Nava estudou medicina, dedicou-se ao estudo da Anatomia Humana, clinicou durante boa parte da vida, até que a surdez o impediu e passou a se dedicar completamente ao ofício de Cervantes: "Decidi com Modesto que embarcaria para Belo Horizonte. Ia estudar Medicina em sua nova Faculdade" (Nava, 2001: 283) Erico Verissimo não se formou, mas conviveu desde a infância com a Farmácia e o ofício do pai, Sebastião Verissimo, de onde extraiu confessadamente motivações de escritos futuros, assim como a ambiência verossímil de suas personagens e espaço narrativo:

Se eu contasse num romance o que era a nossa casa - principalmente a Farmácia Brasileira, de Sebastião Verissimo, nas primeiras duas décadas deste século, creio que não faltaria quem me acusasse de exagerado ou mitômano. Vou dar aqui apenas uma desmaiada e tímida ideia desse estabelecimento e de sua gente, tal qual eu os via. (Verissimo, 1994d:38)

1.2 As epidemias e pandemias

A ideia de que as doenças são transmissíveis e que ocorrem em determinado local e com determinada população remonta ao período hipocrático. A descoberta de Snow (1854)¹, sobre a existência dos microorganismos e sua transmissão incitou a ciência a estudar o que hoje chamamos epidemiologia. Uma das formas de expansão e contágio de doenças epidemiológicas, segundo Ujvari (2003), é a questão da mobilidade, primeiramente, pelas embarcações dos movimentos colonizadores e,

¹ Durante as últimas décadas do século XIX, Louis Pasteur (1822-1895) e Robert Koch (1843-1910), através das suas experiências, contribuíram de um modo decisivo para o papel patogênico dos microorganismos numa doença. A comunidade científica começava a interessar-se pela identificação dos agentes infecciosos.

secundariamente, pelos movimentos de imigração no Brasil. O mal-de-luanda, ou escorbuto, é a doença ocasionada pelo déficit no organismo da vitamina C. De acordo com os registros históricos, ocorria nas embarcações e matava muitos navegadores. Proveniente da África, era anterior às correntes migratórias, mais propriamente sendo espalhada com o transporte de escravos da África para o novo continente. Para além da mobilidade, há outras formas de propagação de doenças pelo contato humano em proporções importantes de incidência. Ao contrário do que se imagina, nos campos de batalha não se morria somente dos traumas acidentais ocasionados pelos combates. Também as péssimas condições sanitárias, a exposição do corpo ao relento, a falta de água potável e outros fatores determinavam a ocorrência de doenças infecto-contagiosas, como a Bexiga Negra, o Cólera, o Tifo e a Câmara de Sangue² nas situações bélicas em diferentes lugares do mundo. Prevalente no ano de 1864, a Bexiga Negra, como era popularmente chamada a Varíola, acometeu os soldados que lutaram na Guerra do Paraguai, alastrando-se pelo Brasil e pelo Rio Grande do Sul.

Outra doença registrada durante a Guerra foi a Cólera Morbo, em 1855³. Registra-se que chegou ao Rio Grande do Sul quando o Vapor Imperatriz, vindo do Rio de Janeiro, aportou em Rio Grande após uma escala na província de Santa Catarina, onde haviam desembarcado pelo menos dezesseis soldados infectados. Entre os passageiros, um escravo doente foi logo recolhido para observação e tratamento. Cientes da situação, as autoridades tentaram impor uma quarentena e impedir a comunicação da região portuária com o restante da província. Mas o controle não foi suficientemente rigoroso: os passageiros fugiram do isolamento e se espalharam em direção à capital e ao interior, levando consigo a doença. Somente depois de confirmada a presença do cólera em solo gaúcho, o governo decidiu acionar a Comissão de Higiene Pública para diminuir seu impacto. A dificuldade em definir as formas de contágio gerou uma grande confusão de medidas preventivas, pois não se tinha certeza sobre qual foco propagador devia ser atacado. Sabia-se que a doença podia ser trazida por meio de navios e pessoas

² Espécie de diarreia hemorrágica.

³ Witter, no texto *Bem Antes da Dengue*, relata que o cólera morbo, quando atingiu a província do Rio Grande do Sul, em outubro de 1855, já tinha uma fama aterradora. Seus estragos no resto do Império puseram de sobreaviso governantes e autoridades sanitárias da região, que se rendiam diante das notícias dos avanços da moléstia: a chegada do mal era praticamente inevitável. Nem os antigos discursos que celebravam a natural salubridade da província impediram que a moléstia fosse esperada com crescente terror.

infectadas, e isso pedia a aplicação de quarentenas e isolamentos. Por outro lado, a epidemia só se espalharia em ambientes propícios, onde houvesse a presença de miasmas, água insalubre e alimentos de má qualidade. Neste sentido, a limpeza pública era o item mais importante. Em nenhum dos dois casos, entretanto, a população reagiu bem às ordens do governo ou às solicitações dos médicos. (Witter, 2008: s.p.) Estima-se que mais de 200 mil pessoas foram contaminadas na época, que ainda não tinha dados e estudos epidemiológicos e estatísticos aplicados conforme a atualidade.

Narrativa histórica semelhante é encontrada pela ocorrência da Pandemia de Gripe Espanhola⁴ sessenta e três anos depois. No ano de 1918, a letalidade do vírus *Influenza* varreu o mundo, infectando mais de um terço da população mundial e deixando mais de 50 milhões de mortos⁵. Conta a historiografia que a doença chegou ao Brasil por meio da embarcação inglesa nominada *Demerara*, que, a partir de setembro daquele ano, percorreu o itinerário Liverpool/Portugal/Recife/Salvador/Rio de Janeiro. A escassez de controle nos portos para as questões sanitárias deixa perceber que, em navios anteriores, certamente já teria havido pessoas gripadas.

No Rio Grande do Sul, o registro historiográfico aponta a chegada em meados de outubro por meio do porto de Rio Grande, da embarcação *Itajubá*, com 38 tripulantes infectados. Também identificaram-se casos na Estação Ferroviária de Marcelino Ramos. Estima-se o número de doentes em cerca de 30 mil no Estado, com 3.971 óbitos⁶.

1.3 As narrativas decorrentes das epidemias

⁴ "A alcunha de espanhola provinha do fato de que em terras da Espanha não se fazia segredo dos estragos feitos pela epidemia, ao contrário de muitos países que buscaram suavizar o impacto do mal reinante sobre suas sociedades" (Kolata, 2002; D'Ávila, 1993). A explicação para a imputação do nome espanhola tem raízes políticas, devendo-se também à posição de neutralidade da Espanha durante a Primeira Guerra Mundial, assim como às demonstrações de simpatia por parte de uma facção do governo espanhol pelos alemães, fazendo com que a alcunha atribuída à moléstia – espanhola – ganhasse mais amplitude política, principalmente por iniciativa da Inglaterra (D'Ávila, 1993). A idéia de 'esconder' a doença foi sustentada no início da epidemia por instituições de prestígio, como a Royal Academy of Medicine, de Londres. Mas, em meados de setembro de 1918, poucos ainda acreditavam em sua suposta origem espanhola." (Goulart, 2005:101-142).

⁵ Não há consenso sobre a realidade dos dados de mortalidade desta pandemia.

⁶ Conforme *História de uma Epidemia*, 2020:75

O entendimento da literatura como representação remonta ao pensamento platônico e aristotélico sobre os procedimentos imitativos adotados pelos discursos. A dualidade composta pelo representante e o objeto representado garante uma relação interdependente entre os termos. O primeiro apresenta realidade mediadora concretizada no plano da expressão artística, atuando como substituto do segundo, que nesse caso, está ausente. Sendo assim, a literatura como representante substitui uma realidade e adquire a objetividade de nova significação, passando a uma verdade para além do próprio objeto real, no caso de textos narrativos, em que a ficcionalidade é o âmago da representação⁷.

Erico Verissimo e Pedro Nava, em suas memórias, refletem sobre o ofício do escritor e asseguram que sua escrita é decorrente de suas vivências, sensações e percepções de mundo. Ainda, discorrem sobre o tipo de literatura que produzem e suas fontes garantidoras de efeitos verossímeis:

[Disse-Lhe Pilatos: Que é a verdade? (João: XVIII-38)] É com essa pergunta que entro nessa fase de minhas memórias, fase tanto irreal e mágica e adolescente como se tivesse sido inventada e não vivida. Se eu fosse historiador, tudo se resolveria. Se ficcionista, também. A questão é que o memorialista é forma anfíbia dos dois e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas da sua interpretação. E como interpretar? o acontecido, o vivido, o FATO - já que ele, verdadeiro ou falso, visão palpável ou só boato tem importância igual - seja um, seja outro. Porque sua relevância é extrínseca e depende do impacto psicológico que provoca. Essa emoção, desprezível para o historiador, é tudo para o memorialista cujo material criador pode, pois, sair do zero. Mentira? Ilusão? Nada disso - verdade. Minha verdade, diferente de todas as verdades. (Nava, 2001: 173)

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela, ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto. (Verissimo, 1994d:45)

Resta, portanto identificar de que modo estes autores recorreram ao uso de suas vivências na descrição de duas pandemias que assolaram o Brasil, deixando milhares de mortos, crise na economia e na saúde, além da incerteza sobre a própria vida, uma vez que um deles também teria sido contaminado, para o registro nas páginas de seus

⁷ *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur, trata de analisar o discurso, seja ele literário ou não, sob os aspectos do fato e de seu relato. O autor propõe alternativas para pensar a narrativa historiográfica, a partir da nova consciência da condição da narratividade histórica. Rechaça a solução simplista de dissolver a historiografia na ficção ou na dimensão estética do discurso histórico para refletir sobre o objetivo da História: meditar sobre o viver humano no tempo. (Ricoeur, 1994)

escritos. *O Tempo e o Vento* e *Chão de Ferro* descrevem, a seu tempo e enredos, a presença de duas importantes crises históricas na saúde do Brasil antes da atual Covid-19: o cólera-morbo, em meados de 1860, e a gripe espanhola, em 1918.

2 O Cólera-Morbo em *O Tempo e o Vento*

La Epidemia de cólera morbo, cuyas primeras víctimas cayeron fulminadas en los charcos del mercado, había causado en once semanas la más grande mortandad de nuestra historia. Hasta entonces, algunos muertos insignes eran sepultados bajo las losas de las iglesias, en la vecindad esquiva de los arzobispos y los capitulares, y los otros menos ricos eran enterrados en los patios de los conventos. [...] Cesó de pronto como había empezado, y nunca se conoció el número de sus estragos, no porque fuera imposible establecerlo, sino porque una de nuestras virtudes más usuales era el pudor de las desgracias propias.
Márquez, 2015:163

O Tempo e o Vento descreve uma série de enfermidades infecciosas que acometem as personagens e/ou as cidades. Algumas delas, como a epidemia de Cólera Morbo em Porto Alegre, foram utilizadas como elemento de verossimilhança em relação ao período histórico representado ainda no primeiro livro da trilogia, *O Continente*⁸. A descrição verossímil da peste que acometeu o Brasil na década de 1850, espalhando-se pelo território imperial, inclusive no Rio Grande do Sul, comprova que o autor se valeu de informações reais do estado da saúde pública para a composição do quadro da enfermidade:

Conheciam-se agora notícias mais detalhadas da epidemia de cólera-morbo. Tinha sido trazida do Rio por passageiros do vapor *Imperatriz*, que ancorara em fins de 1855 no porto do Rio Grande. A peste começara nas charqueadas de Pelotas, alastrara-se pelas localidades vizinhas e

⁸ *O Tempo e o Vento* apresenta a narrativa das afecções que acometiam desde os imigrantes açorianos que vieram para o Rio Grande do Sul, dentre eles Chico Rodrigues, que mais tarde se intitulou Chico Cambará, pai do Capitão Rodrigo, até a composição do sistema de saúde, com a chegada de personagens médicos, assim como personagens enfermas. No registro narrativo em *O Continente*, Santa Fé se constitui como cidade também a partir da perspectiva sanitária, ante o crescimento desordenado e não planejado, o que resulta na existência da periferia pobre, com as consequentes doenças como verminoses e fatores de risco como mortalidade infantil. A trilogia, além do desenvolvimento geral de um espaço urbano, acompanha a história do sistema de saúde organizado na cidade: primeiramente, os remédios são vendidos nos armazéns de secos e molhados e, quando introduzidos na trama, os médicos atendem a domicílio; seguem-se as primeiras farmácias e um consultório médico, posteriormente acrescido de pavilhões como alojamento de doentes até a evolução para uma clínica e a menção a um hospital militar. De outro lado, há a denúncia da precariedade no atendimento e a necessidade de enviar os doentes às metrópoles melhor estruturadas em saúde. Ainda, no plano diegético, Verissimo apresenta referências a epidemias e surtos constantes na narrativa historiográfica para a composição do efeito de verossimilhança desejado, como a descrição da epidemia de cólera-morbo em Porto Alegre e outras. (Pinheiro, 2013: 81)

atingira Porto Alegre, onde se dizia que o número de casos fatais ia além de mil. As carroças da municipalidade andavam pelas ruas a recolher os cadáveres, que na maioria dos casos estavam de tal modo desfigurados, que se tornava impossível identificá-los. Contavam-se pormenores horripilantes. Havia pessoas que eram atacadas subitamente pelo mal e caíam fulminadas nas ruas. Temia-se que muitas tivessem sido enterradas vivas, pois os médicos, os enfermeiros e os funcionários municipais estavam de tal modo cansados, tresnoitados e nervosos que nem tinham tempo para maiores verificações. Recolhiam-se os mortos às carroçadas. Abriam-se no cemitério valas comuns onde os corpos eram despejados e em seguida cobertos de terra. O êxodo da cidade era enorme. Quem podia fugir, fugia. Havia pavor em todas as caras e em algumas pessoas a palidez e a algidez do medo eram confundidas com os sintomas da peste asiática. (Verissimo, CON2, 2004a: 136).

A presença da epidemia é firmada ao leitor páginas antes, revelada nos pensamentos do Dr. Carl Winter, até então o único médico da cidade:

[...] Ao passar pela frente do sobrado, Carl Winter pensou em Luzia. Havia já quatro meses que o casal tinha partido para Porto Alegre. Fazia uma semana, o estafeta que trazia a mala do Rio Pardo contara na venda do Schultz que havia irrompido em Porto Alegre uma epidemia de cólera-Morbo. Cólera-morbo! Era só o que faltava! Se a peste chegasse até Santa Fé, morreriam todos como ratos - pensou Winter. (Verissimo, CON2, 2004a: 131-132)

Bolívar e Luzia são as personagens que presenciam, em uma viagem à capital gaúcha, os horrores da peste, quando a cidade foi tomada pelo surto. A narração do horror vivido com a epidemia na cidade confere-lhe caráter não só verossímil, mas quase testemunhal, uma vez que não só ilustra, na diegese, os problemas de saúde mental componentes da personalidade de Luzia, *a teiniaguá*, mas também informa como o cólera-morbo avançava fazendo mortos, fechando comércios e colocando as pessoas em quarentena:

Sentia por todos os lados cheiro de morte, de podridão. Mas Luzia andava contente. Ficava na janela olhando as pessoas que caíam na rua. Às vezes ia pra fora pra esperar a carroça que vinha recolher os defuntos, ia olhar de perto a cara deles... Uma vez chegou a entrar numa casa onde estavam velando um morto; não conhecia ninguém mas foi direito ao caixão e tirou o lenço da cara do defunto e ficou olhando. Fazia todas essas coisas mas de noite, na cama, tremia e chorava de medo. E quando eu convidava pra vir embora, ela não queria. "Só mais uns dias, Boli" - ela dizia - "só mais uns dias. (Verissimo, CON2, 2004a: 150)

[...]

Uma tarde a Luzia saiu e disse que ia na costureira. Mas quem é que se lembra de fazer vestido no meio da peste? Todo mundo andava louco de medo. Quem podia fugir, fugia. As casas de negócio estavam fechadas. Ninguém queria sair na rua de medo de ter um desmaio, cair e ser levado como morto pro cemitério. Pois Luzia nessa tarde saiu. [...] (Verissimo, CON2, 2004a: 151)

[...]

- Pra encurtar a história, doutor, a Luzia parou na frente duma casa cor-de-rosa da Rua da Olaria. [...] Tinha muita gente por ali, conversando baixinho. A Luzia estava de branco. Vi aquele vulto claro na sala meio escura. Depois é que compreendi que era um velório. Espiei por cima do ombro dum homem e vi quando a Luzia chegou perto do caixão, tirou o lenço do rosto do defunto e ficou olhando. Custei um pouco a reconhecer o capitão Paiva. Estava muito desfigurado. Fiquei com as pernas moles, fiz meia-volta e até agora não sei como saí daquela sala. [...] - Dois dias depois foi a Luzia que me convidou pra vir embora. Disse que estava com saudade do Licurgo. (Verissimo, CON2, 2004a: 151-2)

Os acontecimentos dolorosos da capital, o deslumbramento da moça com a mortandade e o sofrimento alheio são percebidos pelo esposo e, quando voltam a Santa Fé, ao ser Licurgo, filho do casal e ainda criança, posto em isolamento preventivo por Bibiana, sogra de Luzia, a teiniaguá tem um ataque de fúria pela imposição da quarentena.

Embora a necessidade diegética aponte para a configuração das marcas narrativas de demência da personagem, sob o ponto de vista da história da saúde pública, Erico Verissimo, pouco a pouco, costura a narrativa com o casos da epidemia de cólera-morbo, por exemplo, com a chegada de novos médicos a Santa Fé:

O dr. Viegas, o pobre dr. Viegas, que fora trazido a Santa Fé para combater o cólera-morbo e acabara estabelecendo-se na cidade, era duma burrice dolorosa: desperdiçar ironias com ele seria, para usar uma expressão da província, "gastar pólvora em chimango". Winter sentia agora uma necessidade permanente de agredir, e sua arma de agressão mais contundente era a franqueza, a verdade. Dizer verdades desagradáveis tinha-se-lhe tornado ultimamente um hábito que lhe valia muitas inimizades e desconfianças. No entanto os clientes continuavam aparecendo: os colonos de Nova Pomerânia e de Garibaldina não queriam saber do dr. Viegas. (Verissimo, CON2, 2004a: 196)

Embora *O Tempo e o Vento* refira doenças infecciosas, como o Escorbuto, o Cólera- Morbo, a Sífilis e outras, são poucas as personagens que apresentam pontualmente tais enfermidades. A noção de cuidados territoriais e medidas de isolamento de Santa Fé são narradas através das medidas sanitárias, como o fechamento de estradas, determinações de isolamento territorial e distanciamento social:

O barão de Muritiba, chefe do governo provincial, estava tomando providências para evitar que o mal se alastrasse pelo resto da província. Contratava médicos e enviava-os para vários municípios. Mandou para Santa Fé o dr. Homero Viegas, que chegou um dia de diligência, reuniu imediatamente a Câmara Municipal e sugeriu uma medida que foi aceita por unanimidade: fechar a estrada da serra e evitar que por ela passassem gentes e animais vindos das cidades onde grassava o cólera. (Verissimo, CON2, 2004a: 136)

As consequências da viagem de Luzia e Bolívar à Capital e o contato com a peste, embora não os tenham contaminado, suscitam a necessidade de descrição de ações realísticas decorrentes: a quarentena imposta ao Sobrado como um todo⁹; os efeitos

⁹ O trecho da narrativa que descreve a quarentena também é interpretado por Bolívar como um ato político da família Amaral, opositora dos Terra-Cambará, que, na ocasião do episódio de cólera-morbo, comanda a prefeitura da cidade.

psicológicos do confinamento, narrados sob o ponto de vista de cada uma das personagens, como por exemplo, Bolívar, que definha em reflexão sobre sua realidade de vida, os problemas de saúde da mulher e os decorrentes do confinamento imposto, quando, por exemplo, ele rompe a ordem de reclusão e é assassinado pela guarda municipal depois de desobedecer a quarentena e sair do Sobrado. Todos os fatos são apresentados pela ótica médica da personagem Dr. Winter, que também está despeitado acerca da presença de um colega sanitarista na cidade, competindo com a sua autoridade de médico, exclusiva até então:

O médico da municipalidade tem agora as preferências do nosso Junker local. O Sobrado continua de quarentena, já vai para uma semana. Devo dar graças por me permitirem entrar e sair de lá à vontade. Bolívar anda irritado, considera-se vítima duma intriga política e já fala em duelo. Falei com Florêncio, perguntei-lhe que podíamos fazer para evitar um conflito. "Nada" - me respondeu ele. E explicou que se um Terra é teimoso, um Terra com sangue de Cambará é uma mula, e uma mula coiceira. (Verissimo, CON2, 2004a: 155-156)

A estética realista que guia a composição das personagens de *O Tempo e o Vento* acrescenta às ações e caracteres questões de saúde que as tornam humanizadas: aí se incluem aspectos compositivos de pacientes com doenças mentais, como o caso de Luzia; com doenças infecciosas, como o caso do cólera-morbo de *O Retrato* (1994b); com doenças não-infecciosas, como Rodrigo Terra Cambará e sua cardiopatia (*O Arquipélago*, 1994c); e de pacientes advindos de traumas de guerra, como Tinoco e seu ferimento da perna em *O Continente*, volume 1. Ainda, sob o ponto de vista da intriga, outros pacientes são apresentados para retratar doenças e procedimentos da época narrada, como os atendimentos feitos por Rodrigo no início do exercício da medicina, profissão que escolheu. Embora possam aparecer como elementos tangenciais da história, em alguns casos, como o de Luzia, o fato de serem ou estarem doentes rende à trama densidade humana. Do mesmo modo, graças à matéria autobiográfica implícita na sua origem, informam como se comportavam doentes e cuidadores no manejo de seus problemas de saúde, como as epidemias, ao longo dos séculos abrangidos pela trilogia. Embora *O Tempo e o Vento* situe sua ação até meados de 1945, tempo que abrangeria a epidemia da Gripe Espanhola, esta não é citada, uma vez que o livro que encerra esta temporalidade, *O Retrato*, volume 2, envereda para a construção e aprofundamento das realidades e meandros da construção social e política da cidade de Santa Fé, principalmente pela personagem Rodrigo Terra Cambará, que se forma médico, talvez não por vocação, mas por ser uma das únicas carreiras acadêmicas

disponíveis no sistema de ensino brasileiro, ao lado de engenharia e direito, o que centra a narrativa na construção e evolução da história e social de vida da personagem e de sua família para a edificação da temática central do romance (RET1,1994b).

3 A Gripe Espanhola em *Chão de Ferro*

Perdigotos – Que perigo!
Se estás resfriado amigo,
Não chegues perto de mim.
Sou fraco, digo o que penso.
Quando tossir use o lenço
E, também se der atchim.
Corrimãos, trincos, dinheiro
São de germes um viveiro
E o da gripe mais freqüente.
Não pegá-los, impossível.
Mas há remédio infalível,
Lave as mãos constantemente.
Se da gripe quer livrar-se
Arranje um jeito e disfarce,
Evite o aperto de mão.
Mas se vexado consente,
Lave as mãos freqüentemente.
Com bastante água e sabão.
Da gripe já está curado?
Bem, mas não queira, apressado,
Voltar à vida normal.
Consolide bem a cura,
Senão você, criatura,
Recai e propaga o mal.
(Previna-se contra a gripe, s.d.)¹⁰

Lançado em 1976, *Chão de Ferro* é parte integrante da extensa narrativa memorialística de Pedro Nava, obra que o consolidou como um dos grandes escritores brasileiros. Embora tenha publicado um livro de cunho historiográfico, intitulado *Capítulos da História da Medicina no Brasil* (1948), dentre outros todos direcionados ao estudo da Medicina, em que registra, dentre outras passagens, as relações políticas que também permeiam os bastidores da saúde pública, é nas passagens de reminiscências que aflora a narração testemunhal da Pandemia da Gripe Espanhola em

¹⁰ *Previna-se Contra a Gripe* (s. d.), cartilha distribuída pelas campanhas do Serviço Nacional de Educação Sanitária (ver: Fundação Biblioteca Nacional, Sessão de Obras Gerais). (Goulart, 2005: 101-142).

Chão de Ferro. A experiência da *Influenza* no ano de 1918 antecede sua formação na área da saúde, quando ainda estudava no Colégio Dom Pedro II e vivia no Rio de Janeiro. A chegada das notícias de contaminação igualmente irrompem como novidade através de embarcações e ganham nenhuma importância entre as pessoas:

Ora, numa noite em que estávamos assim disqueteando, o Ernesto chegou tarde, trazendo más notícias dos nossos médicos. Corria o boato de que havia uma espécie de epidemia a bordo do *La Plata*, mortes, vários doentes hospitalizados em Orã. Que essa peste lavrava na Europa, na África, podia chegar aos nossos portos. A notícia não impressionou muito e foi pouco comentada. [...] O sino deu as doze. Meia-noite! ora essa, chega, sinhozinho. Vá se deitar, boa noite. Levantamo-nos os três, fechamos as janelas e íamos tomar o corredor quando a Nair parou, Será verdade? aquela história de peste, Neném. [...] Nada, minha filha, aquilo tudo é exagero do Ernesto... Passei pela porta fechada da Eponina e ainda ouvi sua voz cantarolando em surdina o cateretê da moda. (Nava, 2001: 204)

A característica silenciosa, mas avassaladora e a velocidade de contaminação agravam-se com os relatos d'além mar e também com as notícias de conhecidos viajantes¹¹:

Nós tínhamos, fora do Brasil, dois grupos auxiliares dos Aliados: a Esquadra de Patrulha, comandada pelo Almirante Pedro Max de Frontin, e a Missão Médica, chefiada por Nabuco de Gouveia. Ambos foram atingidos pela pestilência que grassava na Europa, Ásia e África quando entraram em portos do primeiro e terceiro continentes. No princípio pouco se soube do que se passava nos nossos vasos de guerra, o segredo sendo guardado com mais cuidado que no *La Plata*, saído daqui a 18 de agosto, conduzindo nossos médicos e que deve ter se infectado a 29 do mesmo mês, quando tocou em Freetown, Serra Leoa, onde grassava a *moléstia reinante*. Mais um pouco e a viagem começou a ser o inferno que nos descrevem Álvaro Cumplido de Santanna e Mário Kroef nas suas reminiscências. A 9 de setembro os primeiros corpos são jogados ao mar. A 22 chegam telegramas contando as desgraças da Missão Médica, o que é confirmado, oficialmente, a 27, quando Nabuco dá notícia de *Influenza* entre seus comandados. Nesse dia o Nestico chegou em casa com um monte de boatos que pouco impressionaram. Entretanto o demônio já estava em nosso meio, ainda não percebido pelo povo como a desgraça coletiva que ia ser, mas já tendo chamado a atenção das autoridades sanitárias, pois a 30 de setembro Carlos Seidl põe a funcionar um serviço de assistência domiciliar e de socorro aos necessitados. Estava reconhecido o estado epidêmico. A 3 de outubro, o diretor de Saúde Pública alerta os portos e determina as medidas de *profilaxia indiscriminada*. Nesse dia chega à Guanabara mais um barco eivado — o *Royal Transport*. Antes, a 14 de setembro, o *Demerara* tinha entrado com doentes a bordo. Provavelmente outros tinham antecipado esses transportes, sem chamar a atenção, mas já contaminados e contaminando. (Nava, 2001: 205)

¹¹ Pedro Nava cita em cada inserção narrativa excertos de outras obras e autores, como a que antecede este trecho narrativo: "Vamo Maruca, vamo, Vamo pra Jundiaí, C'us otro vancê vai, Só cumigo num qué iiiiii... / [...] a mão do Senhor veio contra aquela cidade, com mui grande vexação: pois feriu aos homens daquela cidade, desde o pequeno até o grande [...]. *I Samuel*, 5,9 / [...] la mortalité fut si considérable qu'on ne put fixer le nombre des victimes. Les cercueils et les planches étant venus à manquer, on enterrait dix corps et même plus dans la même fosse. Grégoire de Tours, citado por ADRIEN PROUST, *Peste*", para ilustrar em forma de epígrafes capitulares, a antecipação de seus relatos. (Nava, 2001: 209)

Nava relata que a doença tivera início no Rio de Janeiro em setembro, com o alerta das autoridades e a diminuição de público em relação ao tráfego de veículos e transporte público, partidas esportivas esvaziadas, ruas quase sem pedestres, registrando, por seu conhecimento clínico, a história do vírus, evolução de seu nome e suas ocorrências desde o primeiro registro:

Synochus catarrhalis era o nome de uma doença epidêmica, clinicamente individualizada desde tempos remotos e que periodicamente, cada vez com maior extensão, assola a humanidade. Essa extensão está relacionada à velocidade sempre crescente das comunicações. Seu contágio já andou a pé, a passo de cavalo, à velocidade de trem de ferro, de navio e usa, nos dias de hoje, aviões supersônicos — espalhando-se pelo mundo em dois, três, quatro dias. Quando passou pela Itália (na epidemia de 1802 que tão duramente castigou Veneza e Milão), recebeu nome que fez fortuna: *influenza*. O termo pegou, passou para linguagem corriqueira e lembro de tê-lo ouvido empregado por minha avó materna, em Juiz de Fora, na minha infância — a Dedeta não pode ir às Raithe porque está de cama com uma influenza; ou — a Berta está calafetada dentro do quarto, de medo da influenza. O nome *gripe* vem do meio do século passado e foi primeiro empregado por Sauvages, de Montpellier, tendo em conta o aspeto tenso, contraído, encrespado, amarrotado — *grippé* — que ele julgou ver na cara de seus doentes. Parecendo ser da entidade em questão, a literatura médica está cheia da descrição de surtos epidêmicos¹² de que alguns assumiram aspecto pandêmico, assolando todas as grandes aglomerações humanas, como o de 1733, que marca a primeira passagem oceânica de mesma epidemia propagada da Europa à América; os de 1837, 1847, 1889 e finalmente o de 1918 que varreu o mundo, causando maior número de mortes que a Primeira Grande Guerra. (Nava, 2001: 206)

Popularizada como *Influenza Espanhola* ou *Espanhola*, um mês depois do seu primeiro relato já se contratavam novos profissionais e acabou por tornar-se "calamidade de proporções desconhecidas nos nossos anais epidemiológicos nos dias terríveis da segunda quinzena de outubro e sua morbidade e mortalidade só baixaram na ainda trágica primeira semana de novembro" (Nava, 2001: 208).

A sequência narrativa relata o próprio adoecimento do autor e de todos os sintomas e conhecidos também assolados pela peste: por iniciarem a aula já desfalcados e ao longo da manhã já estarem todos tiritando na enfermaria da escola, o diretor suspende as aulas e os encaminha aos dormitórios do internato e deste às casas de origem, sendo que, quando Nava chega em casa, já todos seus co-habitantes estavam também doentes. Sobre a evolução da doença, relata ser "apavorante a rapidez com que ela ia da invasão ao apogeu, em poucas horas, levando a vítima às sufocações, às diarreias,

¹² Segundo o autor, epidemias dos anos de 473, 876, 1510, 1580, 1587, 1676, 1730, 1733, 1773, 1775, 1802, 1830, 1835, 1837, 1847, 1867, 1870, 1873, 1875, 1880, 1881, 1886, 1889 e de 1918.

às dores lancinantes, ao letargo, ao coma, à uremia, à síncope e à morte em algumas horas ou poucos dias" (Nava, 2001: 208).

Aos poucos, o leitor acompanha a velocidade de contágio e o número sempre crescente de pessoas que foram acometidas da doença. A evolução da calamidade mostra o caos sendo instaurado, não só pelo "número de causalidades" — “mas por não haver quem fabricasse caixões, quem os levasse ao cemitério, quem abrisse covas e enterrasse os mortos” (Nava, 2001: 208), o que denota a falência da vida coletiva pela ausência de pessoas em condições de exercer as funções básicas e necessárias, como a fabricação de caixões, ou até mesmo o enterro dos mortos. O autor relata que quatro quintos da população carioca foi acometida pela *Influenza* em 1918 apenas na cidade do Rio de Janeiro, competindo "aos vinte por cento restantes de convalescentes ou sãos, aguentar a cidade que vacilava à beira do colapso. Numa espécie de loucura todos os boatos eram acreditados; transmitidos de um a um; multiplicados pela imprensa, de um para cem, para mil, para dez mil.”(Nava, 2001: 209)

A sequência narrativa apresenta-se atualmente quase como um *flashback* historiográfico de realidades epidêmicas recentes, a exemplo da substituição do secretário de saúde à época Seidl por Carlos Chagas, que, segundo o autor "fez as únicas coisas possíveis na emergência: dotar a cidade do maior número de leitos para os desamparados. Distribuir socorro, remédio, leite, gêneros.”(Nava, 2001: 209) A narrativa oscila entre as decisões políticas e relatos historiográficos, com o retrato da vida e perspectiva “privada” da doença, contando como reagiam seus convivas e família diante da pandemia da *Influenza*. Por exemplo, registra que apenas se informavam em leituras orais à noite dos jornais do dia anterior; que soubera de relatos de ataques e saques ao comércio e às padarias, armazéns e lojas; descreve a fome decorrente da crise, como a imagem inimaginável da “criança que sugava o seio da mãe morta e podre”(Nava, 2001: 209); refere os oportunistas “fabricantes” de caixões, carpinteiros que fizeram fortuna”(idem, ibidem); lembra a forma como sua casa sobreviveu a essa desgraça comendo por três dias leite, um pedaço de toucinho e outros enlatados, e a disputa por remédios para além da comida.

A falta de conduta clínica ao desconhecido e assolador vírus da Gripe Espanhola torna-se alvo de uma grande análise memorial, por Nava, das opções e correntes teóricas clínicas empregadas à época, postulando que "quem prescrevia as drogas de que falamos acima eram os médicos e esses também adoeciam e morriam. Quando os clínicos não deram mais para o repuxo entraram em cena os cirurgiões, os parteiros, os laboratoristas — fazendo também de internistas. Os doutores viviam exaustos." (Nava, 2001: 210), denunciando, desta forma, a exaustão e o colapso da rede de saúde:

Além da fome, da falta de remédio, de médicos, de tudo, as folhas noticiavam o número nunca visto dos doentes e cifras pavorosas do obituário. As funerárias não davam vazão [...] No fim os corpos iam em caminhões, misturados uns aos outros, diziam que às vezes vivos, junto com os mortos. Havia troca de cadáveres podres por mais frescos, cada qual querendo se ver livre do ente querido que começava a inchar, a empestar. (Nava, 2001: 211),

Aproveita para registrar, em sua memória de escritor, o episódio do carnavalesco *Jamanta*, que houvera conseguido autorização para dirigir bondes pelos bairros da cidade coletando corpos enrolados em lençóis durante três dias seguidos, com autorização da guarda municipal, culminando com um impressionante relato da selvageria decorrente da desordem social e humana a que os cariocas e o mundo estavam acometidos:

Bem ou mal, como era possível, frescos ou já decompostos, quando os pobres mortos chegavam aos cemitérios não havia gente suficiente para enterrá-los. Era muito defunto para os poucos coveiros do trivial — assim mesmo desfalcados pela doença. Foram contratados amadores a preços vantajosos. Depois vieram os detentos. Espalharam-se então horrores. Descreviam-se os criminosos cortando dedos aos cadáveres, rasgando-lhes as orelhas para roubar os brincos, os anéis, as medalhas e os cordões que tinham sido esquecidos. Às moças mortas, arrancavam as capelas e levantavam as mortalhas para ver as partes. Que curravam as mais frescas antes de enterrá-las. Melhores as que estavam ficando moles: eram tiradas dos caixões e comidas de beira-de-cova. Referia-se que, se no meio de monturo de mortos aparecia algum agonizante mandado por engano, acabavam-no a golpes de pá na cabeça ou mais simplesmente, enterravam-no vivo. Que um dia o acúmulo de insepultos foi tal que queimaram-nos aos montões nos fundos do cemitério. Até as covas eram tomadas de assalto, como as que meu cunhado, o então comandante Paulo Penido, mandara cavar, no Caju, por fuzileiros para os marinheiros mortos de uma belonave americana que chegara atochada deles. Parece que era o couraçado *Pittsburgh*. Pois quando os defuntos chegaram, era tarde. Tinha sido tudo invadido. Meu cunhado mandou abrir outras, largas e bem fundas, e nelas enterrou os macabeus que trouxera, aos dois, três e quatro em cada buraco. (Nava, 2001: 212)

O relato da saída de casa por conta de ciceronear o avô vindo de Minas em direção ao Ceará denota o esvaziamento do espaço da cidade, da recaída em doença de todos da casa, culminando com o adoecimento e a morte de Nair, inaugurando a

primeira perda pessoal de Nava decorrente da gripe, depurando desta forma a perda da noção temporal, decorrente do stress emocional vivido “Creio que estas coisas se passavam a 30 ou 31 de outubro. [...] O obituário, que já estava amainando desde 30 de outubro, permitiu que tudo saísse em ordem. Só não foram arranjadas as coroas. [...] Doce moça, repousa em paz.”(Nava, 2001: 216)

O relato do final da pandemia da Gripe Espanhola no Rio de Janeiro finda apenas no capítulo seguinte, com a mensagem de aurora renovada:

mas já a epidemia de influenza acabara [...] O fim da guerra, a 11 de novembro, sacudiu um pouco o Rio triste, onde aqui e ali ainda se morria de gripe. Mas a epidemia estava sendo superada e esperava-se que o ano novo próximo tudo mudasse, como se outra verdade existisse nesse baixo mundo além do que somos o que éramos e seremos o que somos. (Nava, 2001: 224)

4 Aprendizagens sobre pandemias retratadas pela literatura brasileira e a atualidade: COVID-19

Eu só queria que essa praga morresse
Que esse vírus infitete sumisse
Que acabasse logo o disse-me-disse
Que alguém gritasse que isso tudo findou-se
E alumiasse essa escuridão
Chico César, 2020

Erico Verissimo e Pedro Nava, cada um a seu jeito e tempo, apresentam as vicissitudes e realidades de quadros pandêmicos na sociedade. Foram contemporâneos, embora tenham escrito em temporalidade distinta, mas detêm, tanto na narrativa ficcional, quanto na memorialística, o cuidado realista que marca sua produção, ou parte dela. Colocam-se, enquanto autores, na posição de contadores de histórias, sejam vividas ou imaginadas, e assim informam ao leitor, pela representação, como se organiza a sociedade em tempos pandêmicos.

Embora não retrate a Pandemia de Influenza Espanhola de 1918 em suas obras, na narrativa memorialística verissimiana *Solo de Clarineta 1*, encontramos o relato de sua ocorrência em Cruz Alta:

Em 1918 a influenza espanhola atirou na cama mais da metade da população de Cruz Alta, matando algumas dezenas de pessoas. Não se dignou, porém, contaminar-me. Lembro-me da tristeza de nossas ruas quase desertas durante o tempo que durou a epidemia, e os dias de calor daquele dramático novembro bochornoso. Era como se os próprios dias, as pedras, a cidade inteira estivessem amontados pela febre. A escola achava-se em recesso e eu podia passar dias inteiros a ler romances. [...] Foi durante a influenza em 1918 que li, pela primeira vez *Eça de Queirós* (*Os Maias*)[...] Passada a epidemia a cidade entrou em lânguida e trêmula convalescença. (Verissimo, 1994d: 120-121)

Da mesma forma, Pedro Nava, em sua bibliografia historiográfica da Medicina no Brasil, analisa as epidemias não só do ponto de vista de saúde, mas também político-social:

Essas febres sempre existiram no Brasil desde a Colônia até hoje. É uma endemoepidemia que habita nossa terra, no interior como em todos os bairros da cidade do Rio de Janeiro. A história das epidemias no Brasil interessa pelos ensinamentos que ela contém e que foram demonstrados principalmente nas campanhas vitoriosas de Oswaldo Gonçalves Cruz. Vemos como os nossos iniciadores têm sofrido sempre as maiores agruras por parte da rotina instalada na administração e dominante na varíola, com a peste - as três faces do martirólogo daquele grande homem que, para nos livrar desta tríplice desgraça, arrostou o ridículo, a calúnia, teve sua casa cercada e depredada, sua vida ameaçada, perdeu a saúde na vigília e no trabalho e morreu velho quando apenas chegava à idade madura. Teria de ter assim na gripe de 1918 quando chegou a vez de Carlos Seidl receber a sua coroa de espinhos. Teria de acontecer o mesmo a Carlos Chagas, que conheceu de perto as coerções impostas pela nossa administração, a quem não se poupou nenhum dissabor e que, desembarcando no Brasil de volta de uma viagem ao estrangeiro onde fora vitorioso com grande cidadão da América, que ele era, encontrou à sua espera os beleguins da polícia política do incrível regime instalado em 1930 - encarregados de levá-lo à cadeia. (Nava, 2003:123)

Sobre os ensinamentos e aprendizagens impostos pelas ocorrências pestilentas, assevera que "Se os estudos de nossas epidemias não oferecer para os espíritos práticos nenhum interesse imediato, ao menos terá a vantagem humana de pôr em evidência o nome dos benfeitores de nossa coletividade, nem sempre compreendidos por ela e por seus governos".(Nava, 2003: 123)

A busca interpretativa do leitor por informações sobre doenças epidêmicas e suas histórias encontra o destino na leitura de *O Continente 2*, de *O Tempo e o Vento*, e *Chão de Ferro*. Ambas narrativas apresentam um rigor metódico na composição estrutural da representação das doenças que ocasionam as epidemias, quais sejam, cólera-morbo ou gripe espanhola: contaminam a partir de relações com animais; espalham-se por meio da mobilidade, seja urbana ou de viagens; as primeiras notícias sociais se apresentam como boataria; levam tempo curto até as notificações oficiais, geralmente tardias, das autoridades; passam a disseminar-se como "rastilho de pólvora"

na população, que geralmente demora ou até nega as determinações sanitárias, como o isolamento social; decretam o estado de calamidade; há o colapsamento dos sistemas coletivos de saúde, do comércio, da vida social, da economia; a morte está mais presente que nunca e causa o horror e o desconcerto da população, que prefere negar a realidade a aderir às ordens dos governantes de afastamento e reclusão domiciliar; as autoridades digladiam-se entre as questões políticas, econômicas e de saúde, e apenas o passo do tempo e a ciência apresentam as efetivas soluções. Ciência e cientistas quase nunca são reconhecidos ou legitimados, levando aqueles que ocupam cargos políticos ao falso ridículo.

Não só do ponto de vista da macroestrutura narrativa, que informa o ciclo social da doença, também o leitor de Verissimo e Nava tem o olhar individualizado dos sujeitos narrativos acometidos pelas pestes. Eles mostram o olhar particular e temente da morte, o efeito biopsicossocial decorrente do confinamento, suas interpretações e visões personalizadas dos fatos, que não deixam de causar identificação com as realidades vividas. São como testemunhos oculares de sofrimentos ímpares, que parecem únicos, mas que, somados, pluralizam a crueza de ser humano e a incerteza diante do *modus vivendi* anterior e o devir.

Portanto, ao analisar as narrativas historiográficas e as ficcionais e/ou testemunhais sobre doenças, epidemias ou pandemias percebe-se, não só pela intencionalidade realística das segundas, evidente repetição de padrões e condutas, tanto individuais quanto sociais na reação aos fenômenos que colocam em risco a humanidade.

Brasil, 26 de fevereiro de 2020¹³, passado o Carnaval, é detectado o paciente zero de Covid-19. Desde meados de outubro de 2019, as notícias de uma nova doença ocasionada por uma mutação do já conhecido coronavírus chegam por todos os meios

¹³ Identificado como primeiro caso de Covid-19 no Brasil, retirado de notícia Disponível em: <https://www.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/46435-brasil-confirma-primeiro-caso-de-novo-coronavirus>. Acesso em 24/04/2020.

digitais do mundo globalizado¹⁴. Com início na China, na cidade de Wuhan, importante centro econômico daquele país, as demais nações acompanham passo-a-passo a permeabilidade da doença em seus territórios. Até o dia 28 de abril, são 3.050.308 infectados no mundo, sendo 211.326 mortes, em 185 países, tendo a Itália o maior índice de mortalidade. No Brasil, são 67.466 casos oficiais, e 4.603 mortes¹⁵, tendo São Paulo como a cidade com mais mortes e infectados e Manaus registrando o colapso do sistema de saúde, social e cidadão.

Professor da Escola de Medicina da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Stefan Cunha Ujvari é um infectologista dedicado ao estudo dos microorganismos e de como eles acabam alojados nos corpos humanos, sua disseminação e decorrências históricas, políticas e sociais. Em um de seus livros, intitulado *Pandemias: a Humanidade em Risco*, publicado em 2011 pela editora Contexto, após a Pandemia H1N1, uma mutação do vírus da SARS, faz a "previsão" dos acontecimentos de 2020: "Uma coisa é certa: vírus semelhantes ao da SARS (pneumonia asiática) estão por aí, nos morcegos, em qualquer lugar do planeta. Aguardam a oportunidade de encontrarem uma ponte para atingir o homem. Resta sabermos quando, onde, o poder de disseminação do vírus novo e sua letalidade" (UJVARI, 2011: 23).

A indagação que se impõe ao tomar conhecimento destas narrativas através da nossa existência como humanidade, sejam elas historiográficas ou ficcionais e até testemunhais, sobre as epidemias e suas decorrências maléficas para a humanidade é: por que, a partir de tantas informações e dados pregressos, sejam eles fictícios ou reais, não se consegue evitar que elas surjam e devastem o mundo de tempos em tempos? A resposta, logicamente, é complexa, mas mais complexa é a existência humana, e sua incapacidade de lidar com a finitude óbvia. Por mais que existam os relatos, insistimos em negá-los de alguma forma como sujeitos, haja vista que as gerações acometidas por

¹⁴ Há que se ponderar que, em termos de notícias, apenas a partir da Pandemia de AIDS em meados dos anos 1980 é que as mídias tinham permeabilidade e a velocidade da informação quase em tempo real, com o advento do rádio, da televisão e, posteriormente, da Internet, conforme Sontag (2007).

¹⁵ Dados disponíveis em <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>, acesso em 28 de abril de 2020, 6h. O Johns Hopkins, famoso centro de saúde e pesquisa dos Estados Unidos, mantém o mapa atualizado em tempo real do registro de casos da COVID-19 no mundo desde a detecção do estado epidêmico na China.

pandemias avassaladoras geralmente não se repetem, e parecem suas narrativas habitantes de livros de história, romances e testemunhos. A ficcionalidade existente, tanto no relato, quanto na vivência de uma situação pandêmica nas proporções da Covid-19, reiteram aquilo que só a arte tem o poder de exercer: o maravilhamento humano diante do desconhecido além da vida, a finitude ocorrendo em tempo real e o horror verdadeiro do ser humano - até a próxima vez. Que viva a arte, a leitura talvez seja o único meio de suportar a existência.

TRABALHOS CITADOS

BRASIL confirma primeiro caso de coronavírus. [saúde.gov.br](https://www.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/46435-brasil-confirma-primeiro-caso-de-novo-coronavirus), 2020. Disponível em: <https://www.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/46435-brasil-confirma-primeiro-caso-de-novo-coronavirus>. Acesso em 24/4/2020.

CÉSAR, Chico. Se essa Ppraga morresse. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/04/06/chico-cesar-roga-ao-ceu-o-fim-da-pesto-em-musica-sobre-pandemia-do-coronavirus.ghtml>. Acesso em 21/04/2020.

D'AVILA, Beatriz Echeverri. *La gripe espanola: la epidemia de 1918-1919*. Madri: Siglo XXI, 1993.

GOULART, Adriana da Costa. Revisitando a espanhola: a gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 101-142, abr. 2005. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702005000100006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 21 abr. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702005000100006>

HISTÓRIA de uma epidemia. Disponível em:

<http://www.boletimdaude.rs.gov.br/conteudo/1451/a-história-de-uma-epidemia-:-a-%22hespanhola%22-em-porto-alegre,-1918>. Acesso em: 15/04/2020.

JOHNS HOPKINS University and Medicine. Coronavírus Resource Center, 2020. Site que retrata em tempo real os dados epidemiológicos da Pandemia Covid-19. Disponível em: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>. Acesso em 28 de abril de 2020, 6h.

KOLATA, Gina. *Gripe: a historia da pandemia de 1918*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *El amor en los tiempos del cólera*. 26. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2015.

NAVA, Pedro. *Capítulos da História da Medicina no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Londrina, PR: Eduel; São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2003.

NAVA, Pedro. *Chão de ferro*. São Paulo: Ateliê Editorial; Giordano, 2001.

PINHEIRO, Luciana Boose. *A Saúde e seus Cuidados em O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo*. Porto Alegre, 2013. 200 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. 3 v.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora: AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

UJVARI, Stefan Cunha. *A história da humanidade contada pelo vírus*. São Paulo: Contexto, 2011a.

UJVARI, Stefan Cunha. *A História e suas epidemias: a convivência do homem com os microorganismos*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio; SENAC São Paulo, 2003.

UJVARI, Stefan Cunha. *Pandemias: a humanidade em risco*. São Paulo: Contexto, 2011b.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O continente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. v.1 e 2.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O retrato*. São Paulo: Globo, 2004b. v. 1 e 2.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c. v.1, 2, e 3.

VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta*. São Paulo: Globo, 1994d. v.1 e 2.

WITTER, Nikelen Acosta. Bem antes da dengue. *Revista de História*, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:

HYPERLINK <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/bem-antes-da-dengue>
<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/bem-antes-da-dengue>, em 10/05/2012.

Luciana Boose Pinheiro é professora adjunta de Literatura Brasileira do Departamento de Educação e Humanidades da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA). Tem doutorado em Letras - Literatura Brasileira (UFRGS, 2013); mestrado em Teoria em Literatura (PUCRS, 2002) e graduação em Letras - Habilitação em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola (PUCRS, 2000). Na UFCSPA, coordena o Programa de Extensão Contação de Histórias na Promoção da Saúde desde 2009 e é Líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Análises Narrativas (LABAN), atuando na linha de pesquisa Narrativas em Saúde. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos de Narrativas e Saúde, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, humanidades na saúde, narrativas e saúde, literatura e saúde, criação literária.

Artigo recebido em 29/04/2020.

Aprovado em 10/05/2020.

A MÃO, A LUVA E A ASSINATURA: A AUTORIA COMO IMPOSTURA E O ESCRITOR COMO PERSONAGEM DO ROMANCE

Marília Scaff Rocha Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: A intenção deste ensaio é discutir de que maneira o romance contemporâneo brasileiro tem lançado mão de artifícios que procuram testar os limites da ficção e a própria definição do gênero. Busca demonstrar como o recurso à autobiografia, à escrita de si e à autoficção são, hoje, particularmente úteis para desenvolver essa reflexão. São tomados como exemplos paradigmáticos os romances *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, e *Berkeley em Bellagio* (2002), de João Gilberto Noll.

Palavras-chave: Autoficção; Autobiografia; Romance contemporâneo; *Budapeste*; *Berkeley em Bellagio*.

Abstract: The purpose of this essay is to discuss how the contemporary Brazilian novel has used artifices that seek to test the limits of fiction and the very definition of the genre. It seeks to demonstrate how the use of autobiography, self-writing and self-fiction are, today, particularly useful to develop this reflection. The novels *Budapest* (2003), by Chico Buarque, and *Berkeley em Bellagio* (2002), by João Gilberto Noll, are taken as paradigmatic examples.

Keywords: Autofiction; Autobiography; Contemporary novel; *Budapest*; *Berkeley em Bellagio*.

É comum se referir ao romance como uma forma narrativa que surgiu a partir de uma consciência histórica moderna e burguesa. Desde o modernismo, entretanto, muito esforço crítico tem sido direcionado às muitas maneiras em que o romance tem se posicionado contra a própria forma do romance, voltando-se para uma autocrítica que se estende até nossos dias. Essa espécie de existência pela resistência aparece sob diversas formas, incluindo o diálogo com outros gêneros narrativos.

A “contaminação” do discurso literário por outras formas de discurso parecem a princípio pôr em questão o estatuto ficcional do romance, o que poderia apontar para um desgaste da forma romanesca, como se a capacidade de fabulação fosse ameaçada pela absorção ou imitação de discursos científicos, antropológicos, jornalísticos etc. Entretanto, nossa perspectiva se alinha à formulação de Roberto González Echevarría, para quem uma das características mais persistentes do romance latino-americano, desde suas origens, tem sido sua tendência a parecer não-literário – por exemplo, quando toma de empréstimo outras formas de discurso que em diferentes momentos históricos foram particularmente imbuídas de um valor de verdade pela sociedade. Echevarría cita como exemplo as leis no século XVI, na forma das artes notariais e do arquivo; a ciência no século XIX, principalmente através do discurso científico sobre a natureza, tal como desbravada pelos cientistas viajantes; e a antropologia no século XX, através da ênfase no mito e na linguagem. A literatura imitaria estes modos discursivos justamente para “mostrar o seu convencionalismo, a sua sujeição a estratégias de engendramento textual semelhantes às que regem a literatura, que por sua vez refletem as da própria linguagem” (8, tradução minha). Ainda segundo Echevarría, é através deste simulacro de legitimidade que o romance faz sua afirmação contraditória e velada à literariedade.

Procurando estender essa reflexão para o século XXI, acredito que podemos identificar dois discursos que hoje funcionariam como essa espécie de modelos dos quais o romance contemporâneo brasileiro vêm se apropriando com particular recorrência: o jornalismo e a autobiografia (mais especificamente, a autoficção). A volta à referência ao

autor é significativa pois vem depois de todo um questionamento do sujeito e da autoria empreendido pelo pós-estruturalismo e pós-modernismo, fazendo com que a ênfase no autor através da exposição na mídia, entrevistas, participação em festivais literários, e a própria presença de elementos autobiográficos dentro do próprio romance pareçam paradoxais.

Mesmo não sendo uma criação da contemporaneidade, o uso de elementos autobiográficos tem ocupado posição de destaque na produção literária brasileira recente. Para Ítalo Moriconi, um dos traços marcantes da ficção contemporânea é “a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais, emoldurados ou empacotados ou marqueteados como ‘romances’, ‘novelas’, ‘contos’” (161). Diana Klinger também nota uma proliferação de “narrativas vivenciais”, englobando memórias, testemunho, e autoficção, que seriam evidência de uma “presença problemática da primeira pessoa autobiográfica” (21) não só no Brasil, mas na literatura latino-americana em geral.

Para alguns, esse “retorno do autor” seria apenas um sintoma do predomínio da cultura narcisista, midiática, centrada no espetáculo, na qual as novas tecnologias vêm redefinindo os limites entre público e privado. Nesse sentido, as novas narrativas de si reforçariam a ideia de que a exposição do eu seria representativa da redução da literatura e do autor à esfera do consumo, da mercadoria, do voyeurismo.

Mas outro ramo da crítica tem procurado investigar o assunto por um ângulo diferente e pensar o sujeito da escrita como uma espécie de mito contemporâneo e a própria autoficção como “performance do autor” (Klinger, 51). Para esse propósito, é útil investigar esse sujeito que fala de si a partir de um renascimento da figura do escritor e em diálogo com toda uma tradição estruturalista e pós-estruturalista que se debruça sobre a ideia barthesiana de morte do autor. O uso literário da figura do escritor como personagem serve como uma boa antena para se entender as ansiedades de se representar a autoria no romance contemporâneo.

Ao tentar definir uma “ética literária” para o nosso tempo, Cristóvão Tezza chama a atenção, em sua autobiografia literária, ao sentimento de inadequação como determinante para o ato de escrever: “O escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, pelo trabalho beneditino da escrita, a sua alma – digamos romanticamente (mas a literatura, como a entendemos hoje, é de fato uma produção romântica) --, a sua alma usurpada” (83).

Se, tradicionalmente, a figura do escritor já era representada, nos romances, com essa carga de desconforto e ambivalência (basta pensar em exemplos como os dos narradores-escritores em *São Bernardo* e *A Hora da Estrela*), na literatura contemporânea o lugar do autor vem passando por redefinições não apenas no âmbito narrativo, mas também na esfera da cultura, o que acaba por reincidir também, por sua vez, na representação literária de personagens-escritores. O autor literário hoje – ou pelo menos a imagem que se espera dele – é um profissional que participa na esfera pública, que acompanha sua inserção no mercado, concede entrevistas, participa de eventos e debates, entre outras funções além do solitário ofício de escrever. Tanto é esperado que o escritor tenha uma faceta pública que os poucos que resguardam sua vida privada – como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan – funcionam como exceções que confirmam a regra, e acabam por criar toda uma mitologia em torno de si justamente por evitarem circular como autores.

Em alguns momentos da literatura contemporânea, a presença de narradores-escritores autocentrados e obsessivos aparece como próprio sintoma de uma nova relação do escritor com o ofício. Ao mesmo tempo em que se profissionaliza, ele passa também por uma certa “perda da aura” – a escrita se torna uma dentre várias ocupações possíveis, mas ainda assim persiste a ideia do escritor como desajustado ao mundo que o cerca. As narrativas em primeira pessoa adicionam uma nova volta do parafuso a essa questão, uma vez que a correspondência entre escritor, narrador e protagonista em termos da experiência de escrita pode oferecer a ilusão da representação de uma experiência real, palpável. O questionamento da figura do intelectual através de uma superexposição do narrador e de uma espécie de verborragia ligada aos dilemas do escritor está presente em vários romances

contemporâneos. Não é por acaso que a escritora Maria Valéria Rezende, em entrevista concedida logo após receber o prêmio Jabuti pelo melhor romance de 2015, ironiza o predomínio do escritor que escreve sobre o escritor:

Houve um momento em que todo mundo estava escrevendo a mesma coisa. Eu brincava que estava cheia de ler uma história sobre as lamentações de um jovem jornalista que sonhava ser escritor e estava frustrado porque não conseguia terminar um romance sobre um jovem jornalista que queria ser escritor e estava frustrado. Estou exagerando, evidentemente, mas havia muitas coisas muito parecidas. Agora a gente saiu disso, saiu da prisão, saiu do trilho, desencarrilhou e cada um está escrevendo as coisas mais variadas e diferentes do mundo. Fico feliz com isso. (Rezende, s.p.)

A observação de Maria Valéria Rezende é corroborada pela pesquisa coordenada pela professora Regina Dalcastagné, que mapeou as personagens de 258 romances publicados entre 1990 e 2004 e constatou que 8,5% dos protagonistas dos romances estudados são homens escritores – a profissão mais comum para os protagonistas de obras literárias.

Dentro desse grupo, vários romances brasileiros põem em cena a figura do escritor em luta com o seu ofício e/ou incorporam, de forma mais geral, uma ficcionalização da figura do autor real. Alguns exemplos, entre muitos outros, são *Nove Noites* (2001), de Bernardo Carvalho; *O Filho Eterno* (2007), de Cristóvão Tezza; *Um Beijo de Colombina* (2003), de Adriana Lisboa; *A Chave de Casa* (2007) e *Paraíso* (2014), de Tatiana Salem Levy; e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias.

Dois textos que gostaria de comentar especificamente são os romances *Budapeste*, de Chico Buarque (2003), e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll (2002). Esses romances paradoxalmente desestabilizam e reabilitam a posição do intelectual, que se sente angustiado diante da experiência de um outro marginalizado. O narrador distanciado de *Budapeste*, que evita qualquer espécie de interioridade psicológica, contrasta com o fluxo de consciência constante do narrador escritor em *Berkeley em Bellagio*, mas ambos reiteram o poder de fabulação do escritor e constroem toda a narrativa a partir do embate da personagem-escritor com a expressão.

Nesses romances, cada um a seu modo, a figura do escritor é desconstruída, exposta quase ao ridículo, mas ao mesmo tempo imbuída de um papel específico, que é o de desmascarar as formas de saber e a hierarquia embutida no papel tradicional do autor. Parece haver uma hiperatividade da consciência crítica do narrador, e as referências ao “eu” real acompanham nesses casos uma espécie de objetificação da figura do intelectual como epicentro dos discursos culturais.

Há vários pontos de convergência entre as duas narrativas: os dois narradores são autores literários – em *Budapeste*, José Costa é um *ghost writer*, e em *Berkeley em Bellagio*, João é um escritor que recebe uma prestigiosa bolsa de produção artística. Os dois se deslocam entre continentes (o que já vem indicado nos próprios títulos), e ambos experimentam um mergulho em línguas estrangeiras, o que permite a abertura de novos horizontes de escrita e de experiência, mas que também restringe ou circunscreve a expressão. Nos dois romances, a linguagem em geral e a língua estrangeira em particular moldam os narradores de maneira tal que suas identidades são ora fragmentadas, ora reinventadas segundo a experiência com o inglês, em um caso, e o húngaro, no outro. É a linguagem que desestabiliza o sujeito e com ele o sentido de autoria.

É nesse ponto, entretanto, que as narrativas se ocupam de maneira diferente dessa suposta crise da autoria. José Costa escreve uma autobiografia forjada, que se torna um best-seller. João, por sua vez, carrega em si a sombra e o peso do outro, o autor. Em *Berkeley em Bellagio*, reconhecemos na personagem-narrador muitos elementos do autor Noll, cujo nome figura na capa. A capa de *Budapeste* traz o nome de Chico Buarque mas na contracapa quem figura como autor, perto do texto espelhado da capa, é Zsoze Kósta. No primeiro caso, o nome do autor migra para o papel e se confunde com o nome do narrador; no segundo caso, a personagem de papel é que se desprende do volume para exigir posição de autoria e brincar mais uma vez com a ideia de estilo e de assinatura, motivos recorrentes do romance.

Em *Budapeste*, o narrador José Costa é um *ghost-writer* que acaba por ver uma de suas criações se tornar um best-seller e ser vendida como obra de outro. Sua relação peculiar com a autoria faz com que, a certa altura da narrativa, José acabe por desabafar à esposa a frase proibida; “O autor do texto sou eu” (112). Essa espécie de confissão autoral de um plágio às avessas vai se reverter ao final, quando o nome de Zsoze Kósta é estampado, à sua revelia, num volume que ele não escreveu. Mais irritante para ele, entretanto, é saber que o livro conta a sua história -- é a sua própria autobiografia escrita por um outro *ghost writer*. A impostura autoral implica em uma falsificação da experiência vivida e de sua transposição para a escrita. Como aponta José Miguel Wisnik:

A imensa anedota, que Budapeste tem o mérito de não deixar de ser, passa a ser também uma reflexão sibilina sobre o papel da literatura e o papel do literato, sobre o descompasso gritante entre o fetiche do nome autoral e o enigma da língua anônima, sobre o comércio obscuro e o mercado negro entre o eu e o reino surdo e sonoro das palavras. Pois partindo da picaretagem estabelecida a literatura vicária reivindica – e ganha --, no romance, a dignidade, paródica, de um gênero literário: quem escreve é sempre um outro no lugar de um outro. (162-3)

É através da paródia e da multiplicação de duplos que o livro põe em questão o valor da assinatura, a individualidade do estilo autoral e a possibilidade de apropriação de uma voz narrativa. Um *ghost writer* com estilo próprio é a própria negação da noção de escritor anônimo. A certa altura do romance, o sócio de José Costa, Álvaro, contrata empregados para imitar o estilo anônimo de José e aumentar os proventos da agência:

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se traveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha. (23)

A metáfora da luva é interessante porque alude ao ornamento, mas também ao disfarce e ao roubo sem pistas. Isto é, alude tanto ao estilo e à autoria, quanto ao apagamento das impressões digitais. As luvas, e não as mãos, é que parecem ser o foco de atenção desse narrador, que cria mas ao mesmo tempo mascara a assinatura, levando a uma multiplicação de imposturas literárias que põem em cheque a própria noção de autoria.

A questão da assinatura é então invertida, como demonstra inúmeras vezes o narrador: “Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele” (6).

O segundo romance que gostaria de comentar brevemente é *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll. As muitas semelhanças entre autor e narrador – nome, profissão, cidade natal, participação em eventos literários, etc. – assinalam uma oscilação entre os dois que é replicada no romance na alternância entre os pronomes “eu” e “ele”, ambos utilizados para se referir ao protagonista João (o que faz lembrar textos como “Borges e eu”). O livro enfatiza o papel da linguagem na construção do sujeito (e também na sua dissolução), e muito do questionamento pessoal do narrador se dá enquanto luta por se expressar em outra língua.

Grande parte do enredo do livro se concentra na experiência do personagem João durante um workshop de criação literária promovido por uma prestigiosa instituição americana na Itália. Tendo recebido uma bolsa para escrever um romance durante a estadia na Itália, o protagonista está, naturalmente, tomado pela obsessão de transformar essa experiência em texto. Mas escrita autobiográfica, nesse caso, não acompanha a formação do indivíduo e escritor. Ao contrário, o que assistimos é a sua dissolução:

Sentei e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo em meio à Fundação americana ... (BB, 52)

A personagem-escritor, nesse livro que poderia ser considerado um *Bildungsroman* às avessas, não é aquele que lança sua experiência de formação à página em branco, mas sim aquele para quem a própria vida se torna de repente uma página em branco. Essa passagem poderia evocar a dissolução da subjetividade tal como descrita por Barthes em “A morte do

autor”: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (65).

Mas a ideia central do romance não parece parar por aí. A perda da identidade do escritor não é fruto apenas do ato de escrever, mas especificamente do ato de escrever no contexto específico do workshop, e da imersão em uma língua estrangeira. O romance começa referindo-se à incapacidade do protagonista de falar inglês e enfatizando a sua condição de estrangeiro: “Ele não falava inglês” (9) é a frase de abertura do livro. A luta de João com a língua o levará, finalmente, a se comunicar em inglês, mas à custa de esquecer o português e de se transformar, portanto, em outra pessoa. Na verdade, a experiência de falar outra língua engendra uma grande crise de identidade para o protagonista, e até mesmo a sua mobilidade é comprometida por sua limitação discursiva: “À primeira vista nada saía do lugar, ele próprio parecia estagnado desde que viera para um país do qual não falava a língua” (12). Mais tarde, quando ele começa efetivamente a pensar em inglês, a duplicação da identidade é mais uma vez expressa: “Eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim” (84). A língua pode significar uma limitação, como um espaço onde a pessoa tem que entrar e se isolar para ter acesso a experiências diferentes – tal é a experiência de João alternando-se entre falante de inglês e de português, mas nunca bilíngue. Mas o romance também indica situações em que várias línguas podem coexistir, por exemplo as múltiplas vozes do campo de refugiados que figura no final, que não causam ansiedade pela significação e podem ser apreciadas em sua pura diferença: “Tudo em volta era feito de sons que valiam por si mesmos, a língua nova, nenhum fonema tinha serventia para se entender o que as imagens do mundo por si só não davam conta de fazer” 103). Essa confusão de línguas parece ser, ao contrário da experiência com o inglês, terreno fértil para o narrador se tornar o detonador de uma outra forma de identificação. A autoria literária, para o narrador, se completa não no individualismo da experiência em Bellagio, como escritor residente, mas no contato com pessoas diferentes, de lugares e histórias de vida diferentes. Quando mais sai de si, mais o João de *Berkeley em Bellagio* se identifica como

autor (o que acarreta, para o romance, um significado até então ausente na obra de Noll – a ideia de volta ao lar, de identificação coletiva, de comentário social mais amplo.

Esse pequeno passeio em torno dos dois romances nos traz de volta à questão do reaproveitamento do um gênero discursivo clássico da autobiografia em chave contemporânea, ao mesmo tempo em que reacende a dificuldade de definição desse mesmo gênero. Considera-se que a autobiografia como gênero tenha começado com as *Confissões* de Rousseau (1782), quando a indagação sobre a vida privada começou a ser sistematicamente explorada por escritores e artistas. O crescimento de uma sensibilidade burguesa, juntamente a uma visão de mundo historicamente moderna, abriu espaço e interesse para narrativas que se ocupassem da intimidade e da construção de uma vida vista como individualidade. O romance e a autobiografia nascem, portanto, lado a lado. Luiz Costa Lima associa a ubiquidade da autobiografia ao prestígio da individualidade (que atualmente é naturalizada e tomada como um conceito universal, quando na verdade é culturalmente determinado): “Desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de se viver aumentou a impaciência de se contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tornou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas” (455).

A figura do autor tem sido objeto de redefinições e deslocamentos, como ilustra o conceito de “função-autor” de Foucault. Até o século XVIII ou XIX, como lembra Foucault, os textos literários não garantiam sua autoridade através da autoria, mas sim por seu status como textos antigos (e por isso o anonimato nos textos literários não incomodava). Os textos científicos, no entanto, só eram aceitos como verdadeiros se portassem o nome do autor. Posteriormente os textos científicos passaram a ser aceitos como verdades, e a função-autor foi deixada de lado, enquanto que textos literários passaram a ser valorizados apenas quando acompanhados de uma assinatura. O anonimato literário não tem sido, desde então, fato comum. A função-autor passa a ter, assim, papel central para os textos literários.

Do mesmo modo, novas formas de se acercar da autobiografia para além da definição de gênero – seja como “figura de leitura ou do entendimento”, como quer Paul de Man, ou como “espaço autobiográfico”, segundo propõe Leonor Arfuch, enfatizam a dificuldade de se chegar a uma definição da autobiografia e reconhecem a importância de fatores como a recepção.

Em termos de definição da autobiografia, talvez uma das mais conhecidas seja a de “pacto autobiográfico,” cunhada por Phillipe Lejeune nos anos 1970 para explicar essa espécie de contrato entre autor e leitor, legitimado pelo uso do nome próprio na narrativa, onde se assume que a intenção de se escrever uma autobiografia, conforme expressa pelo narrador, seria suficiente como delimitação do gênero. O que é problemático nessa definição (além da dificuldade da categorização), é a pressuposição de que a voz autoral está sempre propensa à verdade. A possibilidade de um pacto biográfico é posta em questão em vários romances brasileiros e norte-americanos que utilizam elementos autobiográficos e conceitos de autoria para atingir um objetivo oposto, isto é, uma reafirmação do trabalho ficcional.

O que essas interseções entre discursos literários e não-literários mostra é que (e aqui volto a citar Echevarría) “não é satisfatório tratar as narrativas como se fossem uma forma de discurso fechada em si, nem como reflexo de condições sócio-políticas” (tradução minha, ix). O ficcional seria fruto justamente dessa fricção entre formas narrativas. Em outras palavras, a narrativa se torna tanto mais literária quanto mais o romance parece se apropriar de discursos não-literários.

É a figura do autor como mito, ou como performance de um mito, que parece oferecer a melhor chave de leitura para se compreender o uso da autobiografia em textos que são abertamente imaginativos e cujos horizontes de expectativa não incluem uma suposta “boa fé” do escritor ao contar sua história de vida. Para Diana Klinger, “A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor. [...] A matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor” (51). Luciene Azevedo também defende a

novidade da autoficção como uma “vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor” (37).

Desse modo, o uso da experiência pessoal, em vez de referendar uma determinada ligação com a biografia empírica do autor, acaba por reforçar o conteúdo imaginativo das obras. Este aparente paradoxo – o de se chegar ao cerne do literário através de uma aparente recusa a ele – me parece um dos aspectos mais intrigantes da literatura contemporânea na sua tentativa de propor novas coordenadas para a discussão das relações entre arte e vida.

TRABALHOS CITADOS

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, p.31-48, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, 13-71, jul.-dez. 2005.

DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. *Modern Language Notes*, n. 94, p. 919-930, 1979.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham and London: Duke University Press, 1998.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Phillippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LIMA, Luiz Costa. A autobiografia como questão. In: _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p. 455-467

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Niterói, n.

20, p. 147-63, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

REZENDE, Maria Valéria. Ganhadora do Jabuti fala sobre “coisas invisíveis” em suas obras. Entrevista a Nahima Maciel. *Correio Braziliense*, Brasília, 30/11/2015. Seção Diversão e Arte.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012

WISNIK, José Miguel. O autor do livro (não) sou eu. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.162-3.

Marília Scaff Rocha Ribeiro é Professora e pesquisadora do Departamento de Linguagem e Tecnologia (DELTEC) e do Curso de Graduação em Letras - Tecnologias da Edição do CEFET-MG. Possui Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Brown University, EUA. De 2007 a 2016 esteve vinculada à Michigan State University, nos Estados Unidos, como Assistant Professor (cargo equivalente ao de Professor Adjunto). Lecionou em outras instituições norte-americanas tais como Brown University, Harvard University, Middlebury College e University of Iowa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em teorias da narrativa e narrativas contemporâneas, literatura brasileira, literaturas em língua inglesa, culturas lusófonas e ensino de português e inglês. É autora dos livros *Geografias íntimas: espaço e Experiência na ficção brasileira contemporânea* (Ed. Unimontes, 2017) e de artigos publicados no Brasil, nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Artigo recebido em 29/04/2020. Aprovado em 12/05/2020.

ANTOLOGIA AFRO-BRASILEIRA

Organização de Luiz Mauricio Azevedo

RONALD AUGUSTO

duas breves elegias

nessas viagens em que estradas
se desatam num sem-fim
em algum momento
entre uma e outra colina desbastada
vislumbro o mesmo sempre passarinho
em voo ansioso lado a lado com o ônibus
por alguns segundos

a noite escapa das entranhas
dos milhares de eucaliptos
e vai comendo devagarinho
a estrada pelas duas pontas

jazz coisa

um cara negro olho no olho da câmera
enquanto mete os beijos no bebedouro
destinado à branquitude

outro cara, um negro de nome clausal
mãos no teclado do piano como se dissera
me dá isso aqui que vocês vão ver só uma coisa

adorno dando com os cornos
em portões que não se abrem às suas pressuposições
sem ter ideia do como se haver com essa forma
de traição com essa sem-cerimônia no limite
da liturgia com esse
transe de desobediência civil

simplício

movimento é princípio de physis.

os céus estão sujeitos à geração e à corrupção.
para cada um dos possíveis movimentos simples
a conversiva, mover-se segundo
uma premissa que não é tolerada.

o fogo
a terra
onde se acoita o éter indefensável.
os três movimentos simples entalam o vale.
a estrada e as pedras de sal
a salmoura nos pés esfolados de simplício
simplício e a circunferência.
os corpos
os corpos
os corpos os corpos os corpos
no capítulo dois do livro um.
o que pode ser completado é não perfeito

Ronald Augusto é poeta e ensaísta. Formado em Filosofia pela UFRGS. É autor de, entre outros, *Homem ao Rubro* (1983), *Puya* (1987), *Kânhamo* (1987), *Vá de Válha* (1992), *Confissões Aplicadas* (2004), *No Assoalho Duro* (2007), *Cair de Costas* (2012), *Oliveira Silveira: poesia reunida* (2012), *Decupagens Assim* (2012), *Empresto do Visitante* (2013) e *À Ipásia que o espera* (2016). Dá expediente no blog www.poesia-pau.blogspot.com e é colunista do portal de notícias Sul21. Seu mais recente livro é *O leitor desobediente*, lançado em 2020, pela editora Figura de Linguagem.

ELIANE MARQUES

POEMA A

Entre as patas ruminâncias que se pisaram domésticas
inhames como arenques
desabrem
nômades de gestos e facas
miudezas que se encurtam no

terreno tornado lastro
já há quem o conserve
apesar de esgoto o pasto
feito resto de viagem

e não mais temente
quando quase abril
o lume que o encabeça agiganta
o lenço

nele insiste em sua têmpera
vermelha
encouraçada também das distâncias
a chuva

dúzia de partidas sob o equinócio
bah!
o fogo se abranda para que em suas gargantas
e em seu lenço
para que dia onde os tufos
de cinza um tufo
os seus cabelos

doze batidas pelo outono pele geada
a gelosia
salinas as dívidas
impagas

que se sustentam como inhames sem raiz
cortá-los, assim, tão rentes?
tão pouco seus aquele terreno

plosivos atado às pálpebras
do que parecia

POEMA B

feito um arenque
que os urubus cobiçam dos montes
embuchados da terraria
e das picadas
que coisa doida como se um tapete de estopa
rastilha
e se coça
e nunca voltou para casa
e se topa com o manco das coxas
e nunca voltou para casa
aí o seu respiro como se do fundo do oceano
o oxigênio manco
parece o bocejo de um quase morto
parece o dadejo de ombros
e ninguém ileso
e nunca voltou para casa
assim se fez
junto ao mar onde garoa um março
o osso feito farinha de mandioca
a coluna vergada de quem nunca volta
porque depois de uma cousa como essa se anda com a bunda de arrasto
de outro modo parasitas em menos de uma hora
um fosso branco
de onde o jardineiro cansado (ou satisfeito)
se evade

agora
uma armação de paus e ferrugem
as toma com as mãos
que nem tomates
que nem no curto tempo de graça antes da queda

mesmo assim
tendo as costas voltadas, feito olurombi contra o iroco
nunca voltou

Eliane Marques nasceu na fronteira entre o Brasil e o Uruguai. É poeta, ensaísta e editora. Atualmente mora em Porto Alegre, onde coordena a Escola de Poesia. Publicou *Relicário* (Grupo Cero, 2009) e *e se alguém o pano* (Escola de Poesia, 2015). Com outras autoras, publicou *Arado de Palavras* (Grupo Cero, 2008) e *Blasfêneas: mulheres de palavra* (Casa Verde, 2016). Traduziu *O Trágico em Psicanálise*, de Marcela Villavella (Ediciones Psicolibros, 2012) e *Pregão de Marimorena*, de Virginia Brindis de Salas, para a editora Figura de Linguagem (2020). Acaba de concluir a revisão de seu novo poemário *O Poço das Marianas* a ser publicado ainda em 2020.

CIDINHA DA SILVA

Trem desgovernado

Saudade é um trem que dói demais. Eu não sinto. Evito sentir. É mais fácil imitar Paulinho da Viola e dizer que não sinto saudade porque o vivido está em mim, mora em mim. Em parte é verdade, tudo o que vivi é meu, é matéria constitutiva da minha humanidade. Mas tem muito de mentira. Na real eu não sinto saudade porque não aguento. Saudade espicaça o peito e é uma dor que nada aplaca. Dor sem remédio dói demais da conta. Eu tenho memória, mas não tenho saudade. E não tenho banzo que é a saudade elevada à enésima potência. Saudade é corte seco no vivido, mesmo que em sonho (aquilo que se queria viver). Porque o tempo não volta. O tempo não para. O tempo só avança. Saudade não tem amargura, mas tem melancolia. Amargura destrói. Melancolia dói. Saudade é indomável, incontornável, porteira sem tramela que bate, bate, toda vez que o vento da lembrança toca. Saudade é trem que corre fora dos trilhos, em desatino, como coração de menino, e apita, apita. Sem parar.

Cidinha da Silva nasceu em Minas Gerais; é escritora e editora. Ela publicou 17 livros em diversos gêneros, entre eles: *# Parem de Nos Matar!; Kuami e O Teatro Negro de Cidinha da Silva. Um Exu em Nova York* recebeu o

Prêmio da Biblioteca Nacional (contos, 2019); *Explosão Feminista* (ensaio), do qual é coautora, foi finalista do Jabuti e venceu o Prêmio Rio Literatura (ambos em 2019).

JEFERSON TENÓRIO

como lidar com leões

antecipa o rumor
doma o suor
escuta o poço
deita a relva
conhece o barro
a lama e o pó
afia a pupila
enrijece o sonho
deita o pranto
e conhece os dentes

naufrago sem farol

um cão molhado
vagando pela chuva
refletida na poça
um farol apagado
mar aberto em mágoas
um cão cavernoso
a sede reconhece a água suja
um cão sem barco

naufrágio
um cão dorme
após lambar o que restou

Jeferson Tenório nasceu no Rio de Janeiro, em 1977. É escritor, professor de língua portuguesa e mestre em literaturas luso-africanas, pela UFRGS. É autor de *O Beijo na Parede* (editora Sulina) e *Estela sem Deus* (editora Zouk). Mora em Porto Alegre.

PRISCILA PASKO

Maré baixa

Quero deixar claro, no entanto, que é uma questão de escolha. Desde o dia em que resolvi rasgar o chão da sala. Nadava, nadava a seco como se a minha força fosse reza. Eu, me arrastando pelos cômodos, provocando o lugar onde piso. Atrito. Saltos de ponta da borda da mesa, por vezes me ferindo ou desmaiando. Pouco importava se dali brotasse o mar. Cair de costas, apneia. Se a praia nascesse em minha casa. Um dia, levei o susto, o maior que um ser vivo poderia levar, o do começo. Escutei o segundo inaugural do mundo: ouvi a primeira onda quebrar. O grito, o gozo que fundou a minha existência, e depois dele um milhão de outros. O mar na minha sala. Minutos, horas, milênios mergulhados em espumas e maresia. É aqui, pois, que eu tenho ficado a ver os dias passarem. Nada importa lá fora se aqui minha pele salga. Por isso o problema com o meu marido, não entendeu. Devia estar cego, fora de si para ignorar o mar que nos cerca. Durante uma discussão, duas noites atrás, empurrei-o do sofá, fazendo com que caísse no chão, quer dizer. Hoje é dia de maré baixa, mas, até agora, nada do corpo dele aparecer.

Priscila Pasko nasceu em Porto Alegre. É jornalista e escritora. Entre os anos de 2015 e 2018, dirigiu o blog *Veredas*, onde divulgava e debatia a produção literária feminina. É autora do livro *Como se Mata uma Ilha* (Editora Zouk).

LUIZ MAURICIO AZEVEDO

Perto da porta

Nasci da pedra, vindo filho de Zumira, neto de Cipriano, bisneto de Ostelina; e para sempre serei eu, mesmo que não queira. Sei bem pouco do vento vindo do norte ou de barra de ouro ou de barco de ferro ou outra coisa que se perca sem que eu note na presença de estranhos.

—

É isso que ela pensa de mim; eu, que sempre colho mais e sempre canto mais alto; eu, o que nasceu de alma amputada e mão podre pra vida.

—

Que tipo de autoridade teria eu para desativar todas as fantasias costuradas por ela nessa terra? De onde sairia a força de meus braços para arrancar tudo quanto é corrente e nadar tudo quanto é rio? Ainda que eu deixasse de temer tudo o que me cerca – grillão, alicate, bola de ferro, máscara de colcha – nada disso me daria um terço do que ela jura que está reservado para mim lá fora. Por isso, acho que fiz bem não ir. Mais vale é escrever essas linhas para que vocês compreendam o que se passa por aqui. Há muitas descobertas e para cada uma delas há um descobridor, um escrivão e um olho a quem dar conta. Cada qual dá o que pode e responde ao que tem.

Em cinco, seis luas vai aparecer aqui o inglês. Foi porteira fechada. Uns falam que o destino é a Sonho Verde e que lá não é como aqui, na Aurora. Aqui sinhá não permite que bata na cara. A sinhá não permite barão carcar por trás. A sinhá tem regra rígida. E Barão respeita ela. Não vejo faísca de motivo pra sair.

—

Pode até ser, mas ela fala comigo como quem fala com planta daninha. Não adianta mesmo me ameaçar, não vou com eles nem que me passem o olho na brasa. Algo de muito grave aconteceu. Agora não tem volta. Não foi como quando o Zamir pegou doença e soltou sangue por baixo. Nem é do corpo duro, de ferida que seca com erva ou do relho que pegou mais fundo. É de entro.

Eu não sou deles. Eu vou ficar.

LUIZ MAURICIO AZEVEDO nasceu em Cascavel, em 1980. É crítico literário, escritor e editor. Formado em Letras, pela PUCRS, tem doutorado em Teoria e história literária, pela UNICAMP. É autor de oito livros, dentre eles de *A Toupeira Invisível: marxismo negro e cultura antimarxista em Ralph Ellison* (Editora Figura de Linguagem).

FERNANDA BASTOS

Queda

soube pelos professores do fim romântico
eram jovens e se acabaram por amor ou fome
ouvi meu amor dizer que a esposa o encontrou
em casa com os cachorros sem entender
imaginei ele mesmo retornando e me vendo
pelos meus pés roxos sem compreender também
imaginei o sonho de Mishima e o tamanho
de seu orgulho depois de ferido e sem brilho
perguntei por que Kawabata havia concordado
sobre a beleza de algo que ainda não conhecia
o peso que carregava nos bolsos era desejo

de conhecer o oposto que sugerem as margens
pesadas na frieza do empuxo

Santos

Arranco os cabelos
ao paredão de taipa de pilão
e os deixo nos buracos
- soube que se deixavam muitos
a fim de acabar com as dores
de cabeça que os atormentavam
após as horas de trabalho
que eram todas -
suada e seca
esfrego a pele procurando
a purpurina, extração de
sangue, suor e ouro nos braços.
Me escoro na superfície de adobe,
vislumbro as coxas,
e vejo os homens mancos,
me sinto tomada pela fé
toco-os.
um templo de sangue, calor,
fé, dores de cabeça e fezes.
um templo de calor, sangue,
dores de cabeça, fé e fezes.
um templo de fezes, dores de cabeça,
calor, sangue e fé.

FERNANDA BASTOS nasceu em Porto Alegre. É jornalista, poeta e editora. Atua como repórter na TVE RS e é CEO da Figura de Linguagem, casa editorial

sediada em Porto Alegre. Mestra em Comunicação, pela UFRGS, ela já publicou os volumes de poesia *Dessa Cor* e *Eu Vou Piorar*.

Ana Santos. *Fabulário*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2019. 89 p.

A obra *Fabulário* de Ana Santos, recentemente publicada pela Confraria do Vento, no final de novembro de 2019, solicita ao leitor que traga em sua bagagem, simultaneamente, um olhar afinado, perspicaz e perplexo com as sutilezas aparentemente insignificantes da vida e também ofereça aos poemas uma alma lúgubre, tomada de saudades. Assim é *Fabulário*, uma coleção de poemas que sugere como *leitmotiv* a recriação sensível e poética do passado, iluminando detalhes cotidianos, lembranças, cenas, configurando uma perspectiva de realidade que procura ontologicamente não explicar o ser e o mundo, mas significar poeticamente a existência no tempo (in) finito: “Num poço fundo, afogam-se/ as fadas dos contos./ Tombadas/ casa e amoreira, nada resta/ nesse chão de ervas daninhas.” (p. 20)

Na reconstrução de um tempo/lugar longínquos, presentificados metaforicamente pelas composições imagéticas que edificam seus poemas, Santos subverte o topos do *locus amoenus* da Antiguidade. Sua poesia não encontra sítios aprazíveis em suas lembranças, mas sugere que há qualquer coisa de desalento, de tristeza nos lugares revisitados pela memória e sabe que a passagem do tempo tudo transforma: “A vida inteira/ é quase nada./ Não verei/ as auroras nos polos, as noites luzentes/ nos desertos./ Mas posso deitar/ no campo, ao relento,/ sonhar com florestas,/ lembrar os cimos das montanhas:/ a travessia/ que faço até mim.” (p.16)

Ao longo da obra, instaura-se uma visão de mundo melancólica, escavada nas memórias e expressa por poemas perplexos diante de uma profunda sensação de finitude e perda. Algo foi perdido e era realmente importante. As cenas de *Retrato de Família* testemunham esse sentimento, visto que “O avô finge ler contos de fadas,/ um

volume pesado e púrpura/ que ele aproxima/ dos olhos iletrados. [...] Saias secam no varal. / Uma libélula/ invade a cena.[...] A luz recorta e guarda/ o rosto de minha mãe. [...] ‘o breu consome tudo’, disse a avó/ naquela manhã; consumiu também/ aquela manhã./ O açúcar não adoça/ a língua amarga do tempo.” (p.20).

Esta é a terceira obra da autora que desde sua estreia na literatura tem recebido premiações. O livro de contos *O que Faltava ao Peixe* (2011) foi agraciado com duas premiações em 2008: a Bolsa FUNARTE de Estímulo à Criação Artística, na Categoria Criação Literária e o segundo lugar no financiamento do Fumproarte. Em 2017, publica seus poemas em *Móbile*, com o qual foi finalista do Prêmio Açorianos de Literatura de 2018. Esta última, *Fabulário*, na categoria poesia inédita, recebeu o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura em 2017.

Compondo a maior parte dos poemas com versos livres e brancos, a autora divide sua obra em três momentos, nessa ordem: *Museu Mínimo*, *Microcosmo* e *Fabulário*, este, homônimo ao título. O conjunto da composição fixa um lirismo atravessado por várias vozes, mostrando as múltiplas faces da condição humana que, a despeito de toda dor que emana de sua efêmera existência, persegue nas memórias a ilusão da eternidade. Em seu dilema, o sujeito-lírico segue em frente e navega sob a tutela de um capitão cego que lançou ao mar todas as bússolas: “Era louco e cego/ o capitão/ do bergantim vermelho --/ ele lançara ao mar/ todas as bússolas. [...] A princesa quisera/ esse naufrágio, uma casinha/submarina:/ para o abismo,/ o cego/ conduzia o bergantim.” (p.84).

Em *Museu Mínimo*, os sete poemas são apresentados de forma a compor cenas líricas que insinuam um movimento cíclico e paradoxal da vida. O texto inicial é “Poema Rupestre”, sugerindo um retorno às origens dos signos, da vida, pois “na caverna do corpo”/ gravamos um grito: somo ágrafos, não mudos. [...] “comove-nos /a infância de tudo.” (p.13). No poema seguinte, “Cartografia”, são desenhados mapas de caminhos possíveis, pois “O planeta desmembra-se/ em quebra-cabeça/ infantil --/ é preciso montá-lo, / resgatar as peças/ perdidas. ” (p.15). Nos poemas subsequentes, o recurso é a criação de efeitos de aproximação, como um *zoom* avizinando lonjuras,

revelando as pequenas e singulares cenas cotidianas, como denotam os próprios títulos de cada poema: “Retratos de família” (p.19), “Super 8” (p. 21), “Curtas” (p. 23), “Palimpsesto” (p. 25).

O fecho dessa primeira parte, “Sonhos”, instaura-se em um universo onírico, mergulhado em sentimentos de desolação e de pessimismo, já que não são sonhos de projeção para um futuro, mas sonhos povoados de tempos idos e dolorosamente ausentes: “Outra vez movimento as/ teus joelhos doridos:/ à música/ de um gramofone, / danças como dançavas/ quando a vida era boa. / [...] O rapaz que amavas,/ redivivo,/ adentra o salão/ trazendo açucenas./ [...] Sobre o soalho,/ caem tuas túbias.” (p. 27).

Na segunda seção, em *Microcosmo*, ao longo dos vinte e dois poemas, há uma multiplicidade de vozes decorrentes da confluência de vários gêneros os quais dão vazão à pluralidade de imagens de momentos anímicos que surgem como flashes, anulando o tempo presente, transformando o tempo do poema em atemporalidades, dimensões contíguas, simultâneas, porque muito mais do que lembranças, são memórias presentificadas pela força do sentimento poético.

A intensidade expressiva dos poemas é reforçada pelos processos de composição que levam em consideração a relação entre o literário e o não-literário, abrindo espaço na tradição cultural das formas poéticas para as manifestações textuais do cotidiano. Desse modo, cartas, anúncios, decretos, listas, decretos, discursos, orações são manipulados e trabalhados artisticamente, produzindo efeitos semânticos inusitados, atestando que as incursões por estruturas que costumeiramente não participariam da poesia resultam em uma elaboração estética em diálogo com a contemporaneidade de poetas que provocaram rupturas nos procedimentos artísticos.

A cena lírica da obra abre-se para os processos de intertextualidade na alusão a textos, a personagens da Bíblia, da mitologia, dos contos de fadas, como, por exemplo, em “Discurso de um louco em praça pública”, em que o sujeito lírico, na voz de um louco, discursa: “Em fila, os anfíbios/ seguem meus guizos:/ sou o rei dos sapos-bois,/ o flautista de Hamelin! [...] vou montando, nu em pelo,/ este cavalo andaluz:/ sou a Lady Godiva,/ o cigano *bailaor* [...] Antediluviano,/ persisto/ como o azul das asas/ da

Caligo morta. [...] Este é o jardim/ de Getsêmani./ Por que me deixam?/ Por que não me veem/ chorar? (p. 50). A similaridade nesse recurso de linguagem produz um efeito de sentido que ratifica, antiteticamente, a ideia de finitude também recorrente na obra, visto que são delírios insanos, portanto, improváveis.

Assim, *Microcosmo* é a república de um sujeito lírico, lúdico, louco, um rei que quebra as máquinas e as transforma em brinquedos; que proíbe vender a alma em postas; extingue o medo e depois de criar esse mundo, não vê mais necessidade de que haja um senhor.

A terceira parte, *Fabulário*, composta por cinco poemas, mantém-se alinhada à temática principal da obra. Não há alento para uma alma exausta de vazios, há solidão e loucura, temas recorrentes que parecem legitimar o mundo distópico que aprisiona a existência. Nestes versos de “Conto Infantil”, por exemplo, está presente a infância sem sonho, sem encantamento, porque “Às vezes sumiam/ o corcel e o príncipe;/ o cristal dos sapatinhos/ quebrava-se em mil pedaços. [...] A borralheira chorava/ a falta de sua mãe./ Não por seus andrajos,/nem porque varria.” (p. 85).

O lirismo da obra *Fabulário* espia por uma janela o que poderia ter sido; pelas vivências, o que foi possível à alma experienciar. Esse movimento dialético insere a poesia em um *continuum* de diálogo atemporal. É interessante observar que o já citado poema de abertura “Poema Rupestre” e o de encerramento da obra “Antiparábola” são especialmente emblemáticos. Chama a atenção que em ambos há um desalento que emana pelos versos de uma lírica agri-doce, altamente subjetiva, mergulhada em uma bidimensionalidade temporal: passado e presente contíguos embaralharam-se na espacialidade dos poemas. É possível ler, nas metáforas desencadeadas pela seleção vocabular, a matéria da memória percorrendo as uterinas raízes do ser: “caverna/corpo” em “Poema Rupestre” e “caminho/casa”, em “Antiparábola”.

Em “Poema Rupestre”, nas duas estrofes compostas por três e cinco versos, respectivamente, há um eu que busca nas profundezas do “corpo/caverna” as origens dos signos num tempo ágrafo, em que o canto desenha pelas paredes a dor, o medo, o desconhecido: “caverna/corpo/ grito/mudo/voz/calar”. O trabalho antitético e

metonímico sugere o anseio pela busca de respostas, das raízes, não em um lugar externo, mas da zona mais profunda da própria subjetividade.

Da mesma forma, na outra ponta da trama, em “Antiparábola”, as duas estrofes compostas por cinco e quatro versos procuram mais uma vez uma infância (tempo) que se perdeu no caminho da vida e quando retorna, percebe que não há mais tempo, o ciclo da vida e da morte nas cinzas do pó ao pó retorna, entrelaçando o elo entre a vida e a morte. Nessa “antiparábola”, o filho pródigo encontra a casa (lugar de origem) em chamas, subvertendo a moral da parábola original e recriando poeticamente a dialética da (im)possibilidade do retorno à matriz: “Cedo, saí/ para brincar/ e me perdi no caminho,/ envelheci/ no caminho. [...] Volto exausta, ao fim/ de muitos anos: boneca/ nos braços, adentro/ a casa em chamas.”(p. 89).

A obra de Santos, entre suas geografias, seus territórios de subjetividade, sua arqueologia de singulares momentos versa-se em um código simbólico que alcança átimos de universalidade e convida o leitor a explorar sua cartografia interna. Nascida nas páginas de seu projeto de dissertação de mestrado, realizado na PUC-RS em 2017, esta produção poética demonstra uma peculiar sensibilidade no tratamento dado aos temas recorrentes, à construção das imagens e ao cuidado na tessitura da linguagem.

Suzana Pagot

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Marcílio Godói. *Frágil recompensa*. São Paulo: Editora Sagüi, 2018. 223 p.

Frágil Recompensa é um livro enganosamente singelo. Marcílio Godói enfrenta nele desafios literários arriscadíssimos com coragem e sizo, percorrendo com fluidez e segurança percursos sinuosos pelos quais muitos outros escritores de renome já derraparam inapelavelmente. Para entender melhor as qualidades desse livro aparentemente simples proponho revisitar brevemente esses complexos desafios e as soluções encontradas pelo autor para eles.

O primeiro desafio é uma obsessão particularmente brasileira: como escorar a prosa literária refinada no vernáculo? Parece uma ótima ideia, já que aqui se trata de um falar tão rico em léxico e sintaxe como os vários aparentados vernáculos mineiros, e mais ainda quando Godói demonstra conhecer essa tradição por dentro, tendo ela impressa em sua própria carne desde a primeira infância. Mas não é uma escolha fácil. É forte a tradição do uso de representações do vernáculo como recurso cômico tanto na literatura como nas artes dramáticas, e há sempre o risco do desvio do gracioso para o engraçadinho num campo empobrecido pela “plaina tola dos clichês que desgasta o que temos de melhor” (182). Godói não tenta imitar, mas sim interpretar a sua maneira o vernáculo mineiro, apoiando essa sua interpretação num sutil “ponto de escuta” afetivo. Vários textos de *Frágil Recompensa* meditam sobre a questão, e Godói evoca poeticamente a verve sutil e irônica de seu próprio pai interiorano como sua “biblioteca sem livros”: “eu descendo da linguagem do meu pai e, naturalmente, de sua hábil voz de contador de história” (68). Recomendo para melhor deleite de *Frágil Recompensa* a leitura em voz alta dessa prosa talhada com um instrumento literário afiadíssimo, onde “o silêncio é o que marca e rege a sinfonia” (71).

Além da linguagem, temos o desafio do gênero também tipicamente brasileiro que o subtítulo “crônicas memorialísticas” explicita. A crônica em si já é bastante capciosa por causa da sua pretensa facilidade que é puro artifício retórico. Quando bem executada, a crônica oculta habilmente o trabalho de artesanato retórico, poético e narrativo numa comunicação franca e direta com (e eis aí outra figura retórica traçoeira) o seu “leitor amigo”. *Frágil Recompensa* explora com sucesso as várias facetas da crônica numa sucessão variada de evocações líricas, pequenas peças cômicas, poemas em prosa, narrativas curtas e pequenos ensaios em tom de conversa relaxada. O extraordinário é que tanta variedade não fez do livro de Godói uma simples reunião de textos avulsos, como acontece com muitas outras coleções de crônicas. *Frágil Recompensa* tem tanta coesão que pode ser lido como uma espécie de romance autobiográfico, tecendo sutilmente uma teia de memórias fragmentadas da infância e da família.

Isso nos leva ao outro desafio a que o subtítulo da obra aponta: a escrita memorialística, obsessão da modernidade que já nos rendeu sabe-se lá quantos clássicos desde as *Confissões* de Rousseau até os *Boitempo* de Drummond. A escrita centrada na memória traz riscos de outra natureza. Como são muitos os caminhos bem trilhados e mapeados nessa seara tão visitada, é comum cair na mera repetição redundante ou, tentando fugir dela, adotar apressadamente soluções experimentais que pecam pela sua gratuidade – constituindo-se em meros gestos vazios de uma inovação que se esgota rapidamente em si mesma. Podemos então voltar à coesão, que a fragmentação da crônica sugere mais do que afirma. Godói nos oferece, em fragmentos espalhados em ordem não-cronológica, desde um dramático parto do narrador de “Menino malunguinho” (155-158), que vem ao mundo acompanhado por um duplo escatológico até o opúsculo dos pais, as duas grandes personagens do livro. O pai é elo vivo entre a Minas rural e Belo Horizonte (esse imenso aglomerado de bairros que se constituem como cidades do interior) e, assombrado por um infarto precoce, “chegou aos noventa e um, alternando os altos postos de fiscal da alvorada, coordenador de acasos e zelador de crepúsculos” (135). A mãe, “humana-toda-vazada-de-amor-à-vida”, guarda para si a sentença de morte de seu médico e vai “erguendo um rosário de pequenas histórias particulares com cada um de nós” (170). As crônicas memorialísticas

ganham sentido de conjunto também por estarem marcadas por um sentimento que ganha energia vital por ter sido provocado por uma condição concreta. *Frágil Recompensa* é obra de um desses milhares (serão milhões?) de mineiros que, em busca de oportunidades melhores, saíram de Minas Gerais sem que Minas Gerais saísse deles. *Frágil Recompensa* está imerso do começo ao fim nessa saudade, outra facilidade traiçoeira onde afundaram e afundam tantos outros escritores do nosso idioma, alguns até de renome. Esse estado de espírito que dizem ser tão próprio de nossa língua nos convida com as suas curvas ensaboadas a derrapar no sentimentalismo nostálgico ou até mesmo piegas. Godoi é de novo franco e corajoso: admite sem disfarces que arde de saudades dos pais, da casa no bairro da Floresta e da infância de caçula de família grande e remediada. Essa saudade sem disfarces inspira uma série de evocações líricas, mas também uma recuperação cuidadosa de momentos e lugares cruciais que definem as personagens principais com nitidez. A atenção amorosa da voz narrativa se concentra não apenas na infância, mas também nos contatos entabulados depois da ida para São Paulo em visitas regulares, por carta ou por telefone. Do contraste entre esses dois momentos (a infância em casa e a vida adulta na diáspora) encharcados de saudade vem a força da grande maioria das histórias de *Frágil Recompensa*.

Finalmente Marcílio Godoi ousa ser francamente terno em tempos de culto à agressividade literária. Não espere platitudes de best-sellers de autoajuda, pois o autor não pertence definitivamente à legião de profetas do óbvio. Mas ainda que sem condescendências, não há nesse livro nada que possa evocar esse lugar comum da resenha de jornal: o orgulhoso “soco no estômago” do leitor. Este não encontrará aquela estridência cansativa que quer se passar por espírito crítico nem a sordidez explorada na crença de que esta é mais real que as outras facetas desse animal complexo chamado ser humano. Nessa quietude suave encontramos agudas observações sobre os efeitos perversos da longa ditadura civil-militar nas relações diárias entre cidadãos comuns, aparentemente de todo removidos da política. Veja, por exemplo, o episódio em que duas crianças são relutantemente convocadas a travar um duelo para lavar a honra alheia:

[...] chegar em casa com marca de surra era apanhar dobrado, dessa vez, de nossos pais, loucos para fazer com alguém mais fraco o que a vida tão dura então lhes fazia. Afinal, todos pensávamos o mundo como uma grande e natural corrente de iniquidades. Nem era preciso saber porque se batia, pois o agredido certamente sabia porque apanhava. E se, por acaso, a culpa fosse minha, eu também estaria livre para colocá-la em quem bem entendesse. Sutilmente ou não, o ânimo das arbitrariedades nacionais se derramava sobre todos os cidadãos (196).

Na simplicidade direta de *Frágil Recompensa* se revela aos que estejam dispostos a ver aquela inteligência crítica que faz da literatura uma aventura tão importante quanto outros gêneros da imaginação humana.

Paulo Moreira
University of Oklahoma

ANTUNES, Leonardo. *Lícidas*. Porto Alegre: Zouk, 2019. 70 p.

Lícidas (Zouk, 2019) é a nova aventura de Leonardo Antunes pelo universo dos gêneros clássicos da poesia. A peripécia já havia sido experimentada no premiado *João & Maria*: dúplice coroa de sonetos fúnebres (Patuá, 2017), em que o poeta enfrenta a prodigiosa tarefa de compor 14 sonetos para cada uma das personagens do título, mediante o desafio de iniciar cada poema com o último verso do anterior. O resultado é uma perfeita coroa heroica, em que o arranjo em sequência do primeiro verso de cada um dos 14 sonetos, de ambos os conjuntos, forma um novo poema, que introduz a história das personagens.

O gosto do autor pelas formas poéticas clássicas também se manifesta no campo da tradução, a exemplo de *Édipo Tirano*, de Sófocles (Todavia, 2018), que traz para o português o ritmo do verso grego, valorizando o aspecto performático da linguagem, próprio da encenação teatral. O trabalho na Universidade Federal do Rio Grande do Sul como professor e pesquisador de temas e formas da literatura grega antiga, que se mostra no volume *Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga*: uma tradução comentada de 23 poemas (Humanitas, 2011), por certo fornece ao poeta solo seguro e fértil, por onde viaja sua imaginação, trazendo para o presente o frescor da paisagem antiga.

O que poderia parecer anacronismo fora de propósito – a recorrência a formas literárias que dizem de um tempo pretérito, dentro de rigorosas regras de composição – transforma-se, na pena de Leonardo Antunes, em coexistência de tempos, em potente contemporaneidade. Lembremos que ser contemporâneo, conforme Agamben (2013), não é coincidir com a nossa época, ou manter-se *up to date* com as últimas tendências, mas estabelecer com o presente uma relação densa, enfrentando seus impasses, incômodos e desajustes. A contemporaneidade de *Lícidas* encontra-se precisamente na

historicização de formas e motivos da tragédia grega antiga, lançando luz sobre as circunstâncias obscuras do tempo presente.

O motivo da tragédia *Lícidas* é retirado de um episódio das Guerras Pérsicas, conforme narrado por Heródoto, no século V a.C. Conta o historiador que um membro do senado, de nome Lícidas, manifestara opinião favorável à oferta de paz trazida por um emissário persa. A atitude provoca a indignação dos atenienses, que apedrejam Lícidas até a morte. Como se isso não bastasse, também sua esposa e filhos morrem apedrejados, vítimas da revolta das mulheres de Atenas.¹ Esse é o argumento histórico que inspira a composição das ações da peça de Antunes, constituindo o *mythos* trágico, parte essencial da tragédia, conforme ensina Aristóteles (1993) na *Poética*. Em *Lícidas*, a trama dos fatos é ágil e repleta de relações internas, urdida em versos decassílabos, com ritmo e sonoridade bem marcados, elocução clara e linguagem corrente, mas nunca vulgar.

A tragédia inicia com o canto solene do coro (por isso, somente aqui, os versos são alexandrinos, rigorosamente acentuados na 3ª, 6ª, 9ª e 12ª sílabas), anunciando a nova guerra prestes a acontecer, no mesmo lugar, Salamina, onde antes a poderosa frota dos persas fora derrotada pelos bravos guerreiros helenos. Em seguida, Lícidas e Aristeu, membros do conselho ateniense, encenam um longo diálogo, que se estende por dez páginas, por meio do qual se delineia o caráter e as ideias das personagens. Essa caracterização é um aspecto fundamental na composição da trama, pois está diretamente associada às ações e às escolhas que, no desenvolvimento da história, conduzem o herói ao seu destino, como requer o poema trágico, conforme a lição aristotélica.

O argumento que sustenta o debate entre as personagens diz respeito às formas de exercício do poder. Lícidas e Aristeu travam um verdadeiro diálogo, que nada tem a ver com concordância de pontos de vista, como em geral se acredita, mas com o conflito de ideias. Impossível descrever no espaço de uma resenha os pontos e contrapontos da discussão, e nem é preciso: basta entendermos a posição distinta que ambos ocupam na arena política. Falando a propósito das suspeitas que recaem sobre Temístocles, general responsável pela gloriosa vitória dos atenienses sobre os persas, Lícidas condena a vaidade do herói, que, segundo avalia, age manipulando a opinião pública e reivindicando para si o poder e a fama, sem considerar a participação do povo nos

¹ O episódio é pormenorizado no prefácio da obra de Antunes, escrito pelo professor Rafael Brunhara.

destinos da cidade. Aristeu, por sua vez, afirma não confiar nas escolhas das assembleias, formadas por “gente volúvel a retoricismos, / a quem um argumento vale mais / do que a verdade diante dos olhos” (17). Para Lícidas, o destino da pólis é uma decisão coletiva. Deve considerar a opinião dos homens comuns (por mais que na democracia ateniense as decisões não caibam ao povo, e sim àqueles poucos que falam em lugar dos despossuídos de voz). Para Aristeu, a pólis não pode ficar à mercê das opiniões volúveis da multidão, mas precisa de um líder esclarecido, capaz de orientá-la “em meio à tempestade de discursos” (20).

O diálogo entre as personagens encarna a substância mesma da política, que sempre tem a ver, como lembra Jacques Rancière (2018), com o equilíbrio na distribuição tanto de poderes, para controlar a dominação de uns sobre os outros; como de direitos, para que todos os membros da comunidade tenham acesso aos benefícios que garantam a subsistência física e o pleno desenvolvimento das suas capacidades criativas. A dialética trágica de *Lícidas*, porém, não se reduz a opor de maneira dicotômica a democracia ao governo aristocrático e autoritário. A tensão se amplia com a entrada em cena de Heterócrates, marcando um ponto de inflexão na ação, que se encaminha, desde aí, para uma escalada de irracionalidade e barbárie. Aos poucos, o discurso do déspota vai ganhando força, proferindo absurdos contrários às leis, aos costumes e à ordem instituída. Pegar em armas e vencer o inimigo passa a ser o objetivo cego a que se aliam os cidadãos, movidos pelo desejo desenfreado de violência, às custas até mesmo da violação dos preceitos mais sagrados. A cena do apedrejamento de Lícidas - acusado de traição por defender no conselho o término da guerra, como se supostamente agisse subornado pelo rei da Pérsia - é narrada por Heterócrates, que participara do ato. O discurso do personagem justifica a brutalidade e, ao mesmo tempo, acentua os detalhes cruéis da morte que se passa fora do palco, como convém à recepção da tragédia, segundo os moldes aristotélicos:

Lançávamos mais gritos e mais pedras
Até que, após um golpe muito forte,
O seu crânio abriu e derramou
O encéfalo na terra do conselho. (p. 37)

Não podemos perder de vista a ironia que perpassa a dialética trágica, operando a inversão dos sentidos vinculados às escolhas do herói. Assim, as posições democráticas

de Lícidas, seja na defesa que faz das discussões coletivas nas assembleias, seja na pretensão política de influir nas decisões do conselho em favor do povo, acabam provando sua ineficácia, pois seus argumentos não resistem à fúria insana e descontrolada dos concidadãos. O juízo contra Lícidas ocorre sem grandes discussões, revelando que a democracia como instituição não está imune a verdades prévias, assumidas não conforme a evidência dos argumentos, mas ao sabor das paixões que arrastam a multidão ao limite da insensatez, onde já não existem mais escrúpulos nem pudores. Desse modo, o coro não mais pondera e aconselha, como seria de costume na tragédia clássica, mas ao contrário, incita à violência; o corifeu, por cobrar fatos que provem a suposta traição de Lícidas, é sumariamente morto em cena por Heterócrates, contrariando os padrões éticos e a sensibilidade estética da tragédia; a esposa e o casal de filhos de Lícidas têm suas carnes laceradas “em sucessivos incessantes golpes” (p. 50), pela sanha de vingança da multidão. Nem mesmo a verdade dos deuses prevalece, pois está sujeita aos interesses imediatos dos homens poderosos que, sentindo-se eleitos, “guiados por um nume protetor”, colocam-se à vontade para transformar suas infâmias em “justiça manifesta”.

Já quase ao final da peça, o povo está reunido na praça – espaço privilegiado da democracia ateniense –, em uma grande cerimônia de matança de animais, em honra “aos deuses súperos do excelso olimpo” (p. 54), verso cuja grandiloquência cria um deslocamento irônico face à torpeza dos atos que se passam no espaço público da ágora. A cena final mostra o povo dirigindo-se ao porto, ávido pela guerra. Não importa que sangue inocente tenha sido derramado, que o cadáver do velho corifeu permaneça na praça insepulto, pois nem a morte de um cidadão é digna de misericórdia. A violência não só é o desígnio vitorioso, como também um estado de coisas a ser normalizado, conforme profere Heterócrates:

Melhor deixar tudo como está.
Aos deuses não agradam as mudanças. (p. 65)

Apesar de o final da peça apontar para uma ordem distópica, conformada à violência e à opressão, a dialética trágica ensina que o sofrimento e a morte não são o fim de tudo. Desencadeado o mal, importa enfrentá-lo, assumir a responsabilidade sobre a nova ordem que virá. A fatalidade trágica nada tem a ver com inação, mas com

a certeza de que não estamos livres da desordem do mundo, motivo continuamente reencenado pela tragédia, a convocar uma ação permanente. Por certo, os mil versos de *Lícidas* não se reduzem a um conjunto de convenções abstratas da tragédia; a mimesis trágica antes evidencia a habilidade do autor em compor um complexo de relações que conecta os atos a uma ordem social e histórica que identificamos como nossa, na urgência de encararmos, de olhos bem abertos, o seu conteúdo trágico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANTUNES, Leonardo. *Lícidas*. Porto Alegre: Zouk, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: filosofia e política*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

Rejane Pivetta de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS.