



# o eixo e a roda

Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert  
Cíntia Borges Almeida Fonseca  
Cleber Ranieri Ribas de Almeida  
Daniel Cavalcanti Atroch  
Edinilia Nascimento Cruz  
Felipe Lima da Silva  
Gabriel Chagas

Haroldo Ceravolo Sereza  
Henrique Duarte Neto  
José Gomes Pereira  
Miguel de Ávila Duarte  
Thaís Seabra Leite  
Viviane Cristina Oliveira

# O eixo e a roda

*V. 30, N. 2, Abr./Jun. 2021*

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira  
e-ISSN 2358-9787

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

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

**FACULDADE DE LETRAS**

*Diretora: Sueli Maria Coelho*

**CONSELHO EDITORIAL**

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

**EDITORA:** *Marcia Regina Jaschke Machado*

**ORGANIZAÇÃO:** *Marcia Regina Jaschke Machado*

**EDITORA ASSISTENTE:** *Claudia Campos Soares*

**SECRETARIA:** *Stéphanie Paes*

**REVISÃO:** *Ana Cláudia Dias Rufino, André de Souza Pinto, Carolina Sueto Moreira, Fernanda Carvalho, Victoria Abreu Viana*

**DIAGRAMAÇÃO:** *Alda Lopes, Naila França Eleutério, Stéphanie Paes*

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

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

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

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

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

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - [www.lettras.ufmg.br](http://www.lettras.ufmg.br)  
*e-mail: [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)*

## Sumário

- 6 “A máquina do mundo” em 3D: Drummond, leitor de W.H. Auden  
*“A máquina do mundo” in 3D: Drummond, reader of W.H. Auden*  
Cleber Ranieri Ribas de Almeida
- 26 A obra de...: cânone, apropriação, diáspora e a questão do nome na *Odisseia vácuo*, de Renato Negrão  
*The Work By...: Canon, Appropriation, Diaspora and the Question of Naming in Renato Negrão’s Odisseia Vácuo*  
Miguel de Ávila Duarte
- 54 Uma análise sobre a subjetividade do “eu” nas metáforas da cor na obra *O menino marrom*, de Ziraldo  
*An Analysis About the Subjectivity of the “I” in the Metaphors of Color in Work The Brown Boy, by Ziraldo*  
José Gomes Pereira  
Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert
- 76 Imaginação poética e técnica neobarroca no romance *A serviço del-Rei*, de Autran Dourado  
*Poetic Imagination and Neo-Baroque Procedures in the Novel A serviço del-Rei, Written by Autran Dourado*  
Thaís Seabra Leite
- 100 A influência de Shakespeare em *Grande sertão: veredas* – as Três Mulheres e os Três Metais  
*Shakespeare’s Influence in Grande sertão: veredas – The Three Women and the Three Metals*  
Daniel Cavalcanti Atroch

- 121 De quem é a culpa? Os narradores suspeitos de *Divórcio* e *Dom Casmurro*  
*Who is the guilty? Suspicious narrators in Divórcio and Dom Casmurro*  
Haroldo Ceravolo Sereza
- 138 “Tudo é e não é” entre sertão e gerais rosianos  
*“Everything is and is not” between sertão and gerais rosianos*  
Edinilia Nascimento Cruz
- 154 A dimensão social na poesia de Ferreira Gullar e na de Tarso de Melo  
*The social dimension in the poetry of Ferreira Gullar and Tarso de Melo*  
Henrique Duarte Neto
- 175 Contemporâneos – o sertão, a literatura e a tragédia  
*Contemporary Ones – The Backland, Literature and Tragedy*  
Viviane Cristina Oliveira
- 194 Triste fim de Clarice Lispector ou A paixão segundo Lima Barreto: a linguagem precária de Macabéa e Clara dos Anjos  
*The sad end of Clarice Lispector or The passion according to Lima Barreto: the precarious language of Macabéa and Clara dos Anjos*  
Gabriel Chagas
- 209 José de Alencar e a ruína das categorias: uma leitura do romance *O Guarani*  
*José de Alencar and the Ruin of the Categories: a Reading of the Novel O Guarani*  
Felipe Lima da Silva
- 225 Pelo direito à voz: a palavra como resistência em Carolina Maria de Jesus e Stella do Patrocínio  
*For the Right to Speak: The Word as Resistance in Carolina Maria de Jesus and Stella do Patrocínio*  
Cíntia Borges Almeida Fonseca

# **ARTIGOS**



## “A máquina do mundo” em 3D: Drummond, leitor de W.H. Auden

### “A máquina do mundo” in 3D: Drummond, reader of W.H. Auden

Cleber Ranieri Ribas de Almeida

Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina, Piauí / Brasil

ranieriribas@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-9617-5344>

**Resumo:** O poema “A Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade é interpretado pela crítica, no que diz respeito ao uso de intertextos, como um poema marcado pelo diálogo subliminar com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri e com *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Em contraposição a esta reiterada interpretação do poema, tentaremos demonstrar a hipótese segundo a qual o cenário de “A Máquina do Mundo” foi construído e imaginado a partir de uma releitura do cenário do poema “As I Walked Out One Evening”, do poeta inglês Wystan Hugh Auden. Drummond fez uma adaptação cenográfica do poema de W.H. Auden. As semelhanças entre os cenários são evidentes no uso dos seguintes expedientes: (a) o cenário de abertura do poema de Auden (no qual um andarilho caminha por uma estrada ou rua e se depara com uma visão maquinal e epifânica) é reutilizado por Drummond; (b) a atmosfera sombria e quase noturna da hora das Vésperas, acompanhada do badalar dos sinos da igreja ou do toque dos relógios, é comum em ambos os poemas; (c) a estrutura dialogal das máquinas que falam e desvelam mistérios é comum aos dois textos; (d) a narrativa escatológica do desfecho dos poemas é, também, muito similar. Concluímos que a semelhança entre os cenários dos dois poemas torna evidente as diferenças entre a perspectiva cristã do poema de W.H. Auden e a perspectiva absurdista do poema de Drummond.

**Palavras-Chave:** A máquina do mundo; Carlos Drummond de Andrade; W.H. Auden; As I Walked Out One Evening.

**Abstract:** Critics interpret the poem “A Máquina do Mundo,” by Carlos Drummond de Andrade, in regard to its use of intertextuality, as a poem marked by a subliminal dialogue with Dante Alighieri’s *Divine Comedy* and with Luís de Camões’s *Os Lusíadas*. In contrast to this repeated interpretation of the poem, I will try to demonstrate the hypothesis that the scenario of “A Máquina do Mundo” was built and imagined from a re-reading of the scenario of the poem “As I Walked Out One Evening,” by Wystan Hugh Auden. Drummond made a scenographic adaptation of the poem by W. H. Auden. The similarities between the

scenarios are evident by use of the following devices: (a) the opening setting of Auden's poem (in which a wanderer walks along a street and is faced with a mechanical and epiphanic vision) is reused by Drummond; (b) the dark and almost nocturnal atmosphere of Vespers, accompanied by the ringing of church bells or the chiming of clocks, is common to both poems; (c) the dialogical structure of the machines that speak and reveal mysteries is common to both texts; (d) the eschatological narrative at the denouement of the poems is also very similar. I conclude that the similarity between the scenarios of the two poems makes evident the differences between the Christian perspective of W.H. Auden's poem and the absurdist perspective of Drummond's poem.

**Keywords:** A máquina do mundo; Carlos Drummond de Andrade; W.H. Auden; As I Walked Out One Evening.

## 1. Introdução

Diversas foram as interpretações propostas pela crítica no que diz respeito aos intertextos subjacentes ao poema “A Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade (2002). É consabido entre os estudiosos que o poeta se valeu da imagem epifânica da Máquina do Mundo conforme a descreveu Camões (1997) no Canto Décimo d’*Os Lusíadas*, além de reeditar o cenário dantesco no qual um homem viandante, caminhando por um *cammin* ou estrada, depara-se com uma visão miraculosa que o conduzirá, dali em diante, à extraordinária experiência da revelação do mistério divino. Este cenário, como sabemos, é descrito a partir da reinvenção formal dos tradicionais tercetos dantescos, agora reelaborados em versos brancos. Neste breve exame do poema que ora proponho tentarei demonstrar uma hipótese hermenêutica que, se não contradiz tal lugar-comum da fortuna crítica drummondiana, pelo menos demonstra como o poeta,  *fingindo* estabelecer uma interlocução com Dante (2006) e Camões (1997), estaria, em verdade, reeditando o cenário maquinal e sombrio do poema “As I Walked Out One Evening”, do poeta inglês Wystan Hugh Auden (2007). Drummond (2002) tornou imediatamente visíveis os intertextos com Dante e Camões, e, ao fazê-lo, ofereceu aos seus leitores uma falsa (e fácil) saída do labirinto de enigmas que o poema encerra. Tais intertextos visíveis, ao invés de contribuir para que os leitores pudessem decifrar os arcanos do poema, criaram uma camada superficial de sentido cujo efeito imediato fora iludir os intérpretes com a convicção de ter solucionado o significado último do texto. E assim, a astúcia drummondiana descaminhou, por anos, muitos críticos que viram Dante onde havia Auden,

Camões onde estava Jorge de Lima (1997) e Drummond onde ecoava a voz de Albert Camus (2018).<sup>1</sup>

Neste estudo, proponho-me interpretar o poema “A Máquina do Mundo” de modo a demonstrar como Drummond (2002), a partir de Auden, reelaborou (a) o cenário de abertura no qual um andarilho caminha por uma estrada ou rua, (b) a atmosfera sombria e quase noturna da hora das Vésperas acompanhada do badalar dos sinos da igreja ou do toque dos relógios, (c) a estrutura dialogal das máquinas que falam e desvelam mistérios<sup>2</sup> e a (d) narrativa escatológica do desfecho dos poemas (ao fim, o poeta-narrador drummondiano prossegue seu caminho “de mãos pensas” ao passo em que, no poema de Auden (2007), o sinal de permanência é dado por um rio que continua a correr num tempo eterno). Como veremos, o cenário e a atmosfera sombria da abertura do poema de Drummond (assim como do próprio desfecho), mais do que uma réplica do cenário dantesco do Limbo (ou do portão de entrada do primeiro bolsão do inferno), fora, em verdade, extraído do poema “As I Walked Out One Evening”.<sup>3</sup> A despeito da replicação dos cenários,

---

<sup>1</sup> Para os fins deste estudo trataremos tão somente do modo como Drummond reelaborou o cenário descrito por W.H. Auden em “As I Walked Out One Evening”. Todavia, em estudos subsequentes, investigaremos como o poema “A Máquina do Mundo” respondeu substantivamente à visão mística e cristã da criação universal conforme a descrevera Jorge de Lima no *Livro de Sonetos*. Para responder àquela visão cristã-mística da criação, Drummond reelaborou metaforicamente vários conceitos e metáforas da filosofia do absurdo de Albert Camus e os realocou no poema.

<sup>2</sup> Lembremo-nos de que a imagem da “Grande Máquina” já havia aparecido no poema “Elegia 1938” (Sentimento do Mundo, 1940): “Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras”. A Máquina aí, contudo, tem um sentido ligeiro e impreciso diverso do sentido filosófico profundamente pensado e desenvolvido em “A Máquina do Mundo”.

<sup>3</sup> Devo a percepção desta hipótese do intertexto entre “A Máquina do Mundo” e o poema de W.H. Auden ao crítico Pedro Almendra. O crítico tem ressaltado que tanto “A Máquina do Mundo” quanto o *Relógio do Rosário*, são, ambos, respostas ao poema “As I Walked Out One Evening”. Minha hipótese, em contraposição, é que Drummond extraiu do poema de Auden apenas um cenário e uma estrutura de diálogos maquinais. Esta exploração cenográfica fora feita a partir das prescrições da filosofia do absurdo, segundo a qual o homem é um ator e o mundo é um cenário. A partir da descrição deste cenário de abertura e desfecho, Drummond se pôs a responder e negar, substantivamente, a visão epifânica e mística da criação universal segundo testemunhou Jorge de Lima no *Livro de Sonetos*. Numa palavra, em “A Máquina do Mundo” Drummond não está substantivamente respondendo ao poema de Auden, mas ao livro de Jorge de Lima. Quanto ao “Relógio do Rosário”,

além da própria estrutura dialogal, Drummond (2002) inseriu em sua abertura elementos próprios à percepção da realidade desértica (“a inspeção/contínua e dolorosa do deserto”) segundo nos descreve o homem absurdo de Camus (2018), de modo que o cenário audeneano foi informado pela descrição camusiana do deserto (lugar onde “todas as certezas se tornam pedras”, disse Camus (2010). Nesta lógica, o cenário enquanto conceito estético será aqui compreendido como um espelho do estado de espírito e da personalidade do artista; representa exteriormente uma paisagem interior que é própria ao narrador da estória. Assim, o ato de caminhar pelo cenário torna-se uma experiência estética e hodológica<sup>4</sup> que desvela “o-que-o-mundo-é-para-mim” (VARGIU, 2019; TIBERGHEN, 2012), de modo que paisagem é desenhada pelo poeta como uma autocompreensão pictográfica coextensiva ao próprio eu-narrador.

Para melhor compararmos os dois textos, subdividi o poema de Drummond (2002) em quatro partes orgânicas, ainda que neste estudo apenas os elementos audenianos expostos na abertura, na estrutura dialogal e no desfecho venham a ser examinados. O poema de Drummond (2002) está subdividido nas seguintes partes: a) a descrição de um cenário de abertura que replica o cenário exposto no poema “As I Walked Out One Evening” de W.H. Auden (2007); tal replicação cenográfica (tercetos: 1-12), contudo, fora complementada pela imagem do “deserto do absurdo” conforme a vemos descrita n’*O Mito de Sísifo* de Albert Camus (2018); b) a fala da Máquina do Mundo ao se dirigir ao poeta-narrador e ofertar-lhe “essa ciência/sublime e formidável, mas hermética/essa total explicação da vida” (tercetos: 12-16); c) a descrição do poeta acerca do que a Máquina do Mundo ofertou-lhe; tal visão seria, em tese, uma resposta maquinal e mecanicista de Drummond à visão de Deus conforme a descreveu o testemunho místico-profético de Jorge de Lima (1997) no *Livro de Sonetos* (tercetos: 17-23); d) o desfecho do poema com a recusa e indiferença do poeta ante a “coisa oferta”;

---

a resposta substantiva e formal de Drummond a Auden é bastante direta e clara. Ali Drummond emula não só o conteúdo metafísico (o tema do pecado original e a reflexão sobre o caráter corruptor do tempo), mas também o cenário descrito em “As I Walked Out one Evening”.

<sup>4</sup> Hodologia é uma palavra que provém do radical grego *hodós* (caminho, viagem); designa a ciência que estuda os caminhos, estradas, ruas, trilhas e paisagens percorridas durante uma jornada, ou seja, estuda como estes caminhos foram abertos, para onde conduzem e como são usados pelos viajantes (VARGIU, 2019; TIBERGHEN, 2012).

tal negativa seria uma afirmação dramática da recusa segundo as prescrições da filosofia do homem absurdo de Camus (2018). Neste caso, Drummond (2002) se autocompreende como coabitado por outro eu, o eu absurdo camusiano, que se nega a aceitar aquela “explicação total da vida” (tercetos: 23-32).

Neste artigo nos concentraremos tão somente no cotejo de excertos de “A Máquina do Mundo” com fragmentos de “As I Walked Out One Evening”. O objetivo é tornar evidente ao leitor as semelhanças entre os cenários descritos bem como as diferenças de conteúdo substantivo entre os poemas. A diferença filosófica fundamental, em termos gerais, reside no fato de que Drummond (2002) se apresenta, à Camus (2018), como um poeta do absurdo enquanto Auden pensa como poeta cristão (ainda que o cristianismo de Auden não seja de caráter místico ou visionário, mas de caráter racional e desencantado).

Ademais, para além deste intertexto entre “As I Walked Out One Evening” e “A Máquina do Mundo”, Drummond (2002) estabelece outros modos de diálogo com a poesia audeniana, como por exemplo, ao se referir ao (i) tema do amor em vários poemas de *Claro Enigma*, (ii) ao associar o espírito e o caráter do povo mineiro com um tipo de minério, o ferro, ou (iii) ao identificar tal caráter a um tipo de paisagem, as montanhas. Auden (1979) identificava a civilização católica mediterrânea com a plasticidade do calcário em *In Praise of Limestone*. O poeta inglês, como é narrado por seus biógrafos, aprendeu geologia com seu irmão mais velho – John Bicknell Auden, geólogo reconhecido pela comunidade científica internacional – e até pensou em seguir os passos do irmão na juventude. Daí este hábito de associar poeticamente o tipo de solo ou paisagem de um lugar ao caráter do povo que ali habita (HECHT; AUDEN, 1979).<sup>5</sup> (iv) Por fim, outro tema que Drummond reelabora da poesia de Auden é o elogio do tempo presente como substrato de reflexão vital e filosófica do poeta. O livro *Another Time* (1940), do qual extraímos o poema “As I Walked Out One Evening” é, todo ele, marcado por este esforço poético de testemunhar o próprio tempo, como podemos ver no emblemático poema “XXX” em que Auden diz: “It is to-day in wich we live” (“É no presente que estamos vivos”). Não é

---

<sup>5</sup> Supreendentemente, o livro de José Miguel Wisnik (2018) que trata sobre o tema da mineração na obra de Drummond não se refere jamais ao nome de W.H. Auden como influência primordial neste modo de associar as características geológicas de um território ao caráter do povo que ali habita.

preciso muito esforço para lembrarmos como Drummond (2002) reelaborou este imperativo audeniano ao dizer, em “Mãos Dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente”. Em suma, a relação entre a poesia de W.H. Auden e a poesia de Drummond é um terreno inexplorado que ainda precisa ser melhor investigado pela crítica especializada. Nosso propósito aqui é dar o primeiro passo.

## 2. Os cenários de abertura

“Tramlines and slagheaps, pieces of  
machinery,

That was, and still is, my ideal scenery.”

(W.H. Auden, *Letter to Lord Byron*)

Começemos com uma exposição do poema de Auden (2007). Traduzi o poema de modo a deixar claro como Drummond praticamente transcreveu os versos iniciais do poeta inglês. Podemos observar que todo o cenário nebuloso e sombrio de Bristol Street descrito por Auden (“Como eu caminhasse uma noite/Descendo pela Bristol Street”) é redesenhado por Drummond na abertura do poema (“É como eu palmilhasse vagamente/uma estrada de Minas, pedregosa”). Ambos os poetas caminham por uma estrada ou rua, este caminhar é hipotético (por isso o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo) e ocorre em pleno “fecho da tarde” ou horário das Vésperas, quando os sinos da igreja doam e a escuridão do anoitecer esfuma paulatinamente o céu da tardinha. No caso do poema de Auden, escrito em novembro de 1937<sup>6</sup>, esta caminhada é interrompida quando o poeta vê e ouve um amante eufórico a falar convictamente sobre sua fé na imortalidade do amor.

<sup>6</sup> “As I Walked Out One Evening” foi publicado pela primeira vez em janeiro de 1938 na revista *New Statesman and Nation*, ainda numa versão preliminar e com o título de “Song”. Dois anos depois, em 1940, fora republicado no livro *Another Time*, agora numa versão final e com o título que hoje conhecemos. O mesmo se dera com “A Máquina do Mundo” de Drummond, cuja primeira aparição pública ocorrera, ainda em versão preliminar, no dia 2 de Outubro de 1949 no jornal *Correio da Manhã*. Esta mesma versão preliminar foi publicada, novamente, um mês depois, na revista católica *A Ordem*, em novembro de 1949. A decisão de dar ensejo a uma segunda publicação do poema numa revista de circulação católica tinha por propósito, certamente, responder ao *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima.

Após a fala otimista e encantada deste amante, imediatamente, “todos os relógios da cidade” respondem em uníssono, como se fosse um salmo responsorial no qual o coro responde a uma interpelação inicial cantada. A resposta dos relógios se mistura à própria consciência do poeta, assim como, no poema de Drummond, “um sino rouco se mistura ao som dos sapatos” ou “as formas pretas das aves se diluem na escuridão maior vinda dos montes e do próprio ser desenganado” do poeta. Em ambos os poemas estamos diante de imagens que, vertiginosamente, misturam-se ante a visão expectante do poeta. No caso de Auden, os relógios em uníssono nos falam sobre o inexorável poder corruptor e degenerador do Tempo<sup>7</sup> (entre outros subtemas, como veremos). Ou seja, a resposta dos relógios se confunde à memória e à autoconsciência do poeta, sobretudo nas últimas estrofes do poema, quando ele diz: “Oh, mergulha suas mãos na água/ Mergulha-as até os pulsos/Olha, olha para a bacia/ E avalia o que perdeste”. Vejamos o poema na íntegra com a versão original cotejada à tradução:

As I walked out one evening,  
Walking down Bristol Street,  
The crowds upon the pavement  
Were fields of harvest wheat.

E como eu caminhasse uma noite,  
Descendo pela Bristol Street,  
As multidões na calçada eram  
Campos de ceifa de trigo.

And down by the brimming river  
I heard a lover sing  
Under an arch of the railway:  
“Love has no ending.

E abaixo, no rio em cheia,  
Sob o arco da ferrovia ouvi,  
Um amante então cantar:  
“O amor não há-de findar.

‘I’ll love you, dear, I’ll love you  
Till China and Africa meet,  
And the river jumps over the mountain  
And the salmon sing in the street.

Hei-de amar-te, amor, amar-te  
Até a China a África encontrar,  
E o rio sobre a montanha saltar  
E nas ruas cantar o salmão.

‘I’ll love you till the ocean  
Is folded and hung up to dry  
And the seven stars go squawking  
Like geese about the sky.

Hei-de amar-te até que o mar  
Seja estendido a secar,  
E as sete estrelas no céu  
Sejam gansos a grasnar.

<sup>7</sup> Traduzi o poema por discordar das versões de Margarida Vale de Gato e Nelson Ascher. As soluções da tradutora portuguesa pareceram-me mais apropriadas tanto no que diz respeito à dinâmica rítmica e rímica do poema quanto no que diz respeito ao conteúdo dos versos. Ainda assim, preferi vertê-lo. Os versos traduzidos estão em métrica variável, mas mantêm, salvo exceções, a regularidade das três sílabas tônicas, ainda que não iâmbicas. Por fim, é óbvio que o tema do Tempo (com inicial maiúscula) é o tema primordial dos sonetos de Shakespeare.

‘The years shall run like rabbits,  
For in my arms I hold  
The Flower of the Ages,  
And the first love of the world.’

But all the clocks in the city  
Began to whirr and chime:  
“O let not Time deceive you,  
You cannot conquer Time.

‘In the burrows of the Nightmare  
Where Justice naked is,  
Time watches from the shadow  
And coughs when you would kiss.

‘In headaches and in worry  
Vaguely life leaks away,  
And Time will have his fancy  
To-morrow or to-day.

‘Into many a green valley  
Drifts the appalling snow;  
Time breaks the threaded dances  
And the diver’s brilliant bow.

‘O plunge your hands in water,  
Plunge them in up to the wrist;  
Stare, stare in the basin  
And wonder what you’ve missed.

‘The glacier knocks in the cupboard,  
The desert sighs in the bed,  
And the crack in the tea-cup opens  
A lane to the land of the dead.

‘Where the beggars raffle the banknotes  
And the Giant is enchanting to Jack,  
And the Lily-white Boy is a Roarer,  
And Jill goes down on her back.

O look, look in the mirror,  
O look in your distress:  
Life remains a blessing  
Although you cannot bless.

‘O stand, stand at the window  
As the tears scald and start;  
You shall love your crooked neighbour  
With your crooked heart.’

It was late, late in the evening,  
The lovers they were gone;  
The clocks had ceased their chiming,  
And the deep river ran on.

Os anos correrão como coelhos  
Para que nos braços eu retenha  
A Flor de todas as Eras,  
E o primeiro amor da Terra.”

Mas os relógios todos da cidade  
Começaram a zumbir e badalar:  
“Oh, não te iludas com o Tempo  
Que o Tempo não podeis conquistar.

Nos covis do Pesadelo  
Onde a Justiça nua está,  
Da sombra o Tempo assiste  
E tosse se o queres beijar.

Nas enxaquecas e aflições  
Vagamente esvai-se a vida,  
E o tempo há-de triunfar  
Hoje, amanhã ou o mais tardar.

Muitos vales verdejantes  
Esmaecem na neve à deriva;  
O Tempo desfaz as danças,  
E do arco de mergulho o brilho.

Mergulha tuas mãos na água,  
Mergulha-as até os pulsos;  
Olha, olha para a bacia  
E avalia o que perdeste.

O gelo no louceiro bate,  
O deserto à cama suspira,  
E a racha na xícara abre  
A terra dos mortos uma via.

Onde os mendigos jogam no bicho  
E o Gigante a Joãozinho encanta  
E o Menino Branquinho Rosna  
E Jill já caiu na esbórnia.

Oh, olha-te, olha-te ao espelho,  
Olha em tua inquietação:  
A vida permanece uma bênção  
Embora abençoá-la não possas.

Oh põe-te, põe-te à janela  
Enquanto arde e escorre o pranto;  
Amarás teu torto vizinho,  
Com o teu torto coração.”

Era tarde, tarde e anoitecia,  
Tinham partido os amantes;  
Os relógios cessaram seus badalos,  
E o rio profundo corria adiante.

A semelhança entre os versos iniciais dos dois poemas como dissemos, é evidente. Auden inicia sua narrativa com os versos “E como eu caminhasse uma noite/Descendo pela Bristol Street” ao passo em que Drummond inicia com “E como eu palmilhasse, vagamente/uma estrada de Minas, pedregosa”. Até mesmo o som da frase “uma estrada de Minas, pedregosa” ressoa a sequência de vibrantes alveolares simples (tepes) análogas aos “r” retroflexos do nome “Bristol Street”. Drummond reutilizou os fonemas em “r” para representar as pedras do caminho, os tropeços e percalços, além de aludir à conhecida imagem da “pedra no meio do caminho”<sup>8</sup>. O próprio sequenciamento dos versos do poema de Auden a partir do uso reiterado do conectivo “e” (“e as multidões na calçada”, “e abaixo no rio”, “e o rio a saltar”, “e nas ruas”, etc.) é reeditado no poema de Drummond (“e no fecho da tarde”, “e meu próprio ser desenganado”, “e só de o ter pensado”, “e nem desejaría”, etc.).

Também o cenário audeneano da hora das Vésperas fora redesenhado por Drummond, certamente, por julgá-lo, em termos dramaturgicos, um prosênio ideal para o desenvolvimento de seu enredo. A preocupação do poeta era desenvolver uma narrativa cujo cenário, enredo e argumentos se contrapusesse frontalmente às visões místicas do *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima (1997). O cenário de Lima, como sabemos, é luminal e repleto de imagens celestiais; o cenário de Drummond, extraído do poema matricial de Auden, é sombrio e repleto de imagens mecânicas e maquinais. Onde Jorge vislumbra a epifania das obras de Deus, Drummond vê a epifania da máquina como representação cabal do poder de engenho humano. Ao construir sua narrativa, portanto, Drummond pretendia repelir a visão cristã da criação do universo como obra de Deus, tal como está nos sonetos de Jorge de Lima. Esta visão profética e encantada da criação fora confrontada com o cenário maquinal e desencantado do poema de Auden.

Como assinalou Michael O’Neill (1994, p. 344), os cenários de Auden “procuram colocar em fuga suas próprias ilusões de grandeza”, de modo que “esses cenários fornecem a seu autor e leitor consolações imaginativas” que nos dão a impressão de estarmos ante um poeta cuja “sabedoria perspicaz e desiludida é capaz de [...] ver o coração da história e a relação da arte com a história”, ou, no caso de “As I Walked Out One

---

<sup>8</sup> Lembremo-nos que pedra no meio do caminho é um conceito teológico referente a “escândalo”, isto é, pedras de tropeço postas no caminho dos cegos para que caíam.

Evening”, ver a relação entre a necessidade de encantamento e beleza exigidos pela criação poética e a necessidade da poesia de retratar uma realidade corrompida, desencantada e feia.

De todo modo, os cenários de abertura descritos por Auden e Drummond são igualmente marcados por esta atmosfera quase noturna e maquinal. No caso do poema de Auden, a escolha das máquinas como protagonistas não se deve apenas a uma opção cenográfica urbana, mas também ao antirromantismo convicto do poeta. Como podemos perceber, na segunda estrofe do poema, o amante (“a lover”) dirige sua fala somente ao seu companheiro (provavelmente Auden pensava, naquela ocasião, em Chester Kallman, seu jovem amante americano). Porém, ao final do poema, na última estrofe, Auden assinala que “The lovers they were gone”, isto é, “os amantes se foram”, agora com o sujeito no plural, certamente porque o poeta pensa nos amantes como um arquétipo de jovialidade, pessoas que dançam, praticam mergulho e ignoram soberbamente a efemeridade da própria juventude e beleza. Assim, a fala deste amante anônimo na segunda estrofe pode ser interpretada como se o próprio Auden apaixonado discursasse ao seu leitor num tom poético que nos soa, propositalmente, como um clichê romântico. Os amantes são porta-vozes entusiásticos desta filosofia romântica e idealista que concebe o amor e a vida como realidades eternas; já os relógios homiliam como porta-vozes de uma filosofia realista e desencantada que adverte os amantes sobre a finitude da vida e do amor. Portanto, os relógios foram propositalmente escolhidos pelo poeta como porta-vozes dessa filosofia desencantada e antirromântica.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Outra evidência do antirromantismo de Auden está no modo como o poeta contrapõe o tempo natural ao tempo humano ao empregar metáforas que nos remetem à escala temporal das eras geológicas e ao movimento das placas tectônicas da Terra. Assim, os amantes iludidos creem que o amor perdurará “até a China a África encontrar,/E o rio sobre a montanha saltar” ou “até que o mar/Seja estendido a secar”. Estas metáforas do tempo geológico reaparecem ao longo de todo o poema, por exemplo, quando o poeta se refere ao o “rio em cheia”, “às montanhas”, “às estrelas”, “ao oceano”, “à geleira”, “ao deserto”, “ao anoitecer” ou às estações que fluem desde a primavera com seus “vales verdejantes” até o inverno com sua “neve esmaecente”. Todas estas forças da natureza, além de agirem à revelia da vontade humana, são símbolos da longuíssima escala do tempo geológico que, comparada ao breve ciclo vital de um ser humano, representa uma espécie de eternidade terrena. Auden confronta este longo tempo dos ciclos da natureza com o breve tempo da vida de cada homem para apequenar a ilusão do amor erótico, deixar evidente que ele não tem o poder de subjugar o tempo geológico, que é o tempo humano mais próximo do tempo de Deus, a eternidade.

Daí que a ambientação do poema tenha se valido deste cenário urbano, ruidoso, sujo e industrial, preenchido pelo poeta com pavimentos, ferrovias, ruas escuras e relógios públicos. Ademais, como assinala Fuller (2007, p. 271), nesta época, Auden insistia que “o bem privado que o amor erótico representava não tinha nada a ver com a Justiça”.<sup>10</sup> Certamente, o confronto entre estas duas filosofias do romantismo e do antirromantismo estava na própria consciência do poeta. Ademais, sabemos pelos biógrafos que, nesta época, Auden fora traído e abandonado pelo jovem Kallman.

No caso do poema de Drummond, a escolha da Máquina como protagonista se dera tanto como uma apropriação parcial do cenário antirromântico de Auden quanto como uma resposta às visões místicas do *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima.

### 3. As estruturas dialogais

Além desta semelhança inicial entre as aberturas, Drummond rearranjou a estrutura dialogal e cênica do poema de Auden e a transformou numa estrutura monologal. No poema de Auden, os relógios da cidade de Birmingham refletem não apenas sobre a ilusão das pessoas apaixonadas que creem na imortalidade do amor. Refletem também sobre: i) a inexorável e melancólica degeneração do ser pelo tempo, (ii) o caráter “torto” (*crooked*) ou imperfeito do amor cristão (a caridade) em contraposição ao amor perfeito do romantismo (“Amarás teu torto vizinho/Com o teu torto coração”), (iii) o caráter injusto do amor erótico, (iv) a corrupção da ingenuidade da infância representada na imagem de personagens como Joãozinho e o Pé de Feijão

---

<sup>10</sup> O verso “Nos covis do pesadelo/ Onde a Justiça sua está” (“In the burrows of the Nightmare/ Where Justice naked is”) pode ser interpretado como um intertexto com o conto *The Burrow* de Kafka (tradução inglesa de “Der Bau” feita por Willa e Edwin Muir), o qual é analisado pelo próprio Auden no ensaio “O Eu sem um Self” (Cf. *A Mão do Artista*, 1993, p. 125-131). Neste conto, diz Auden “o narrador-protagonista [...] vive só, sem macho nem fêmea, e jamais encontra outro membro de sua espécie” (AUDEN, 1993, p.128). Auden estava a lamentar sua própria solidão depois de ser traído pelo amante. Fuller (2007) vê neste verso um intertexto com o poema “Dover Beach” de Matthew Arnold, especificamente com o versos que descreve a “planície sombria” (*darkling plain*). Contudo, é provável que Fuller tenha se enganado nesta associação.

(“E o Gigante a Joãozinho encanta<sup>11</sup>/ E o Menino Branquinho Rosna<sup>12</sup>/ E Jill<sup>13</sup> já caiu na esbórnia”), (v) a vida como uma bênção ou graça dada por Deus (“A vida permanece uma bênção/Embora abençoá-la não possas”) e (vi) a esperança (ou convicção) na vida eterna ante a imagem de um rio que continua a correr. Portanto, os relógios nos dão lições que podem ser compreendidas como virtudes teológicas: a fé (*life remains a bless/ but you cannot bless*), o amor como caridade (*You shall love your crooked neighbor/ With your crooked heart*) e a esperança na vida eterna figurada no rio que permanece, a despeito da corrupção da carne e da morte (*The clocks had ceased their chiming/And the deep river ran on*).

Se atentarmos bem, veremos que Auden preferiu se concentrar nos problemas da Árvore da Vida e do Conhecimento, portanto, nos consequentes dilemas entre mortalidade e imortalidade, geração e corrupção, bem e mal. São castigos advindos do pecado original. Estes seriam, portanto, os conteúdos substantivos da fala dos relógios misturados à voz da consciência do poeta. Ainda que os relógios estejam a responder aos amantes, a fala horológica se confunde com a consciência do poeta num monodílogo valeryano (CAMPOS, 1987, p. 14). Assim, os pensamentos do poeta-narrador se desdobram enquanto os sinos dobram. Tanto o amante (encantado com a suposta imortalidade do amor) quanto os relógios melancólicos (que nos falam sobre a efemeridade da vida e dos amores) são expressões do conflito interno da consciência do poeta, ou seja, são dois eus em monodílogo.

O poeta mineiro reutilizou este cenário audeniano, mas descartou os temas teológicos da homilia horológica. Se no poema de Auden os relógios (máquinas de contar o tempo) se apresentam como uma projeção da consciência cristã do poeta, no poema de Drummond, a máquina é uma projeção da autoimagem mecânica do homem enquanto criador de si e do mundo que o circunda. A estrutura dialogal dos dois poemas é, portanto,

<sup>11</sup> Auden sugere aqui que o Gigante é encantador para Joãozinho (*Jack*) numa aceção sexual.

<sup>12</sup> A alusão aos “meninos brancos como lírio” (“*Lily White Boys*”) foi extraída da canção folclórica infantil inglesa intitulada “*Green Grow the Rushes*”, datada do século XII. Estas crianças são símbolos de pureza e inocência. Aqui, aparecem como símbolos de corrupção da inocência pela vida adulta.

<sup>13</sup> A alusão ao “*roaring boy*” (“o garoto ruidoso”) foi extraída do poema anônimo intitulado “*Tom O’ Bedlam’s song*”, datado do século XVII.

bastante diversa. O monólogo da máquina drummondiana é, a rigor, uma metonímia do poder triunfal do engenho humano enquanto força fabricante do mundo. Drummond não nos fala do mundo como uma criação de Deus, mas como uma fabricação humana. Por outro lado, a “coisa oferta” pela máquina não reflete, necessariamente, os pensamentos do poeta-narrador (tal como os relógios refletem a consciência cristã de Auden). Contrariamente, a imagem maquina e triunfal do *homo faber* não tem qualquer poder de sedução sobre a indiferença *blasé* deste Drummond, poeta do absurdo.

Portanto, a máquina drummondiana não dá lições, apenas revela ao narrador os mistérios do engenho e do conhecimento humano, certamente porque compreende tais mistérios como emulação triunfal do homem contra os poderes de Deus. A máquina de Drummond é, também, um ser obscuro e indefinido que, em silêncio (sem “voz alguma, ou eco ou simples percussão”), oferta ao transeunte tais poderes triunfais; as máquinas de Auden nada oferecem aos transeuntes, senão o tédio (aos amantes que partem, já impacientes, em meio à homilia), as verdades desconfortáveis (acerca da imperfeição e finitude do amor, bem como da própria vida) e a certeza da passagem inexorável do tempo.

Esta adaptação meramente cenográfica do poema matricial audeniano é feita por Drummond tendo por referência um dos postulados filosóficos do sentimento do absurdo esposado por Camus (2018): o postulado segundo o qual o homem é um ator e o mundo é um cenário. Assim, o cenário de Auden e as metáforas de Camus formam, para Drummond, o ambiente ideal para que ele responda à visão mística de Jorge de Lima.

Embora Drummond tenha se valido do cenário, da estrutura dialogal, da atmosfera sombria e do desfecho do poema audeniano, muitas são as diferenças – formais e substantivas – entre os dois poemas. Drummond preferiu desenvolver a descrição de tal *stimmung* em decassílabos brancos rigorosamente acentuados na sexta e décima sílaba, e evitou qualquer assonância ou aliteração na construção dos versos.<sup>14</sup> Esta escolha deu ao

---

<sup>14</sup> Já o poema de Auden foi redigido em quadras cujos versos em forma de balada têm, regularmente, três sílabas tônicas. O encadeamento desta marcação rítmica dá a impressão, a quem declama o poema em voz alta, de estar numa caminhada. A ideia de Auden era compor, segundo suas próprias palavras, “o pastiche de uma canção folclórica” (FULLER, 2007, p.271). Assim, o primeiro e o terceiro verso são tetrâmetros iâmbicos, enquanto o segundo e o quarto são trímetros iâmbicos rimados. O que se mantém regular são as três sílabas tônicas em todos os versos do poema, ainda que tal marcação resulte ora em versos de sete, ora em versos de oito sílabas.

poema um tom narrativo, descritivo e dissertativo que, somada ao fato de preterir a rima, fez dos tercetos dantescos uma autêntica negação de toda a tradição do rimário cristão. Como sabemos, a rima é um expediente poético-musical cuja origem remonta à tradição cristã do verso leonino do século IX e se desenvolveu até o advento da música litúrgica responsorial nos séculos XI e XII, quando atingiu sua perfeição (MELLO NÓBREGA, 1965, p.16). Ao negar a rima em seus tercetos dantescos, Drummond deixou claro seu tributo à tradição pagã greco-romana, cujos versos são rigorosamente marcados em pés longos e curtos, mas sem rimas. O poeta preteriu o rimário como fundamento rítmico do poema e, assim, mais uma vez, sinalizou seu desencantamento em relação a qualquer das “defuntas crenças” desta tradição religiosa. Além disso, o itabirano optou por encerrar o poema no trigésimo segundo terceto (32º), como sinal de recusa ao símbolo trinitário cristão do trigésimo terceiro número (33º). Quer dizer, o poeta se recusou a terminar o poema com um número sagrado não apenas para Dante, mas para toda a tradição da fé cristã.

#### 4 Os desfechos

Há, também, semelhanças e diferenças entre os desfechos dos dois poemas. No poema de Drummond a máquina se recolhe “miudamente” ao seu obscuro mundo de origem enquanto o poeta-narrador prossegue seu caminho, “vagaroso e de mãos pensas”, depois de recusar tanto o triunfalismo prometeico da ordem maquinal e geométrica do mundo quanto a esperança na eternidade pregada pelo cristianismo místico. No poema de Auden, em contraposição, não é o poeta-narrador quem segue seu curso, mas o rio, símbolo da eternidade e da continuidade da vida. Os relógios param e os amantes partem, indicando não apenas a efemeridade das palavras proferidas pela homilia, mas também a efemeridade da euforia dos amantes e da própria vida. Auden nos dá a entender que ao fim tudo passará; somente a eternidade permanecerá na imagem de um rio que continuará a correr em seu leito, depois que todos nós já não estivermos mais neste mundo.

Por outro lado, o poeta de *Bristol Street* nos dá a entender que a ocorrência daqueles pensamentos – imaginariamente proferidos por máquinas de contar o tempo (os relógios) – é um acontecimento rotineiro. Logo, o sermão dos relógios não é compreendido como uma epifania decisiva

e extraordinária (como fora para Drummond a aparição da Máquina). Auden entende que tais pensamentos nos ocorrem cotidianamente e logo passam enquanto a vida continua em sua repetição de afazeres rotineiros.

Um exemplo evidente de semelhança entre os dois desfechos está na cena da recusa. Drummond nos relata que, após vislumbrar a “coisa oferta”, recusou-a com uma resposta gestual negativa, quando “baix[ou] os olhos incurioso, lasso” e seguiu seu caminho “de mãos pensas”. Neste instante, a máquina retornou ao seu obscuro lugar de origem, “repelida”, enquanto o poeta seguiu “avaliando o que perdera”:

e a máquina do mundo, repelida,  
se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, *avaliando o que perdera*,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.  
(ANDRADE, 2002, p. 304, grifo nosso)

Se observarmos com acuidade, veremos que o verso “avaliando o que perdera” é uma tradução literal de um verso de Auden em “As I Walked Out One Evening” no qual o poeta de Bristol Street diz:

Oh, mergulha suas mãos na água,  
Mergulhe-as até os pulsos;  
Olha, olha para a bacia  
*E avalia o que perdeste.*  
(AUDEN, 2007, p. 135, grifo nosso)

O verso “E avalia o que perdeste” (“And wonder what you’ve missed”), com o verbo no *present perfect*, indica uma ação ocorrida no passado cujas consequências ainda se desdobram no presente. Drummond traduziu a expressão verbal “you’ve missed” no pretérito mais-que-perfeito do indicativo (“perdera”) para indicar uma ponderação (“wonder”) sobre o que perdera após a recusa. Neste contexto, o verbo “perder”, no pretérito mais-que-perfeito, fora vertido de modo a resguardar a mesma indicação de uma ação passada que ainda tem consequências no presente. Assim, Drummond reconheceu, implicitamente, que recusar a oferta feita pela Máquina representou para ele uma *perda*. O ato de ponderar ocorreu somente após a negativa que despertou o poeta para a autoconsciência. Por isso o narrador se autodescreve como “lasso”. No livro *O Mito de Sísifo*, Camus (2018) nos diz que a lassidão é um “movimento da

consciência” que subitamente “desperta” e passa a se perguntar pelo “por que” da vida. Para Drummond, leitor de Camus, “avaliar o que perdera” significa ponderar sobre sua dupla recusa: à fé mística esposada por Jorge de Lima e ao triunfalismo do homem maquinal prometeico.

Já no poema de Auden o verso “e avalia o que perdeste” designa o momento em que o poeta, na cozinha de seu apartamento, num dia de inverno rigoroso, põe-se a lavar a louça suja, mergulha as mãos na água da pia e olha para a rachadura na xícara. Enquanto executa esta tarefa doméstica, o poeta ouve os relógios badalarem e interromperem seus pensamentos. Descreve-nos, assim, fenomenologicamente, o momento em que conversa consigo mesmo e pensa no sentido de sua própria vida enquanto executa a simples tarefa doméstica de lavar a louça. A rachadura na xícara, então, abre à “terra dos mortos uma via”, isto é, abre um caminho que levará o poeta à sua própria infância povoada de lugares, personagens e acontecimentos que se perderam no tempo. Auden leva a sério a definição socrática segundo a qual o pensamento é uma conversação entre os dois eus interiores que dialogam entre si numa só pessoa, ou seja, o pensamento é uma conversação consigo próprio. Não por acaso, esta estrofe de Auden fora citada por Hannah Arendt (2017, p. 235) como um exemplo de descrição fenomenológica e poética do pensamento que se desdobra numa autoconversação silente.

Devemos atentar, também, para o ritmo das repetições de verbos e substantivos (Walked out/Walking down; Time/Time; plunge/plunge; Look/look/look; Stand/stand; Crooked/Crooked; late/late) os quais, supostamente, imitam o badalar de sinos à hora das Vésperas. A impressão imediata dada ao leitor é que tais repetições ecoam os sons dos sinos que redobram insistentemente e interrompem o pensamento do poeta. Contudo, segundo a interpretação de Frances Lee (2012), a repetição dos verbos pode ser interpretada como “um *loop* do tempo”, ou seja, uma reiteração do tempo estacionário da experiência pessoal revivida pela lembrança, reiteração esta que ignora, naquele instante, que “o tempo físico passou” enquanto “o tempo mental não”, de modo que o tempo mental permaneceu “girando em torno de si mesmo e meditando sobre a mesma ideia em um estado suspenso”. Este seria o tempo quase neurótico do ego pensante que ruma e revive suas dores e alegrias experienciadas ao longo da vida. Nesta lógica, o tempo mental se prende a certas experiências

personais passadas cuja reiteração pela memória cria uma dessincronia com o tempo físico presente.

Para além destes elementos intertextuais específicos entre os dois desfechos, é notável como Drummond pensa à luz do sentimento do absurdo e entende que a esperança na vida eterna é um modo de negar a realidade inescapável da finitude e da mortalidade do ser. Já Auden pensa à luz da eternidade, porque entende que, depois da corrupção da carne e da morte, a vida continuará, representada pela imagem final de um “rio profundo” que “continua a correr” (“*and the deep river ran on*”). Se a eternidade é cristã, a fé na imortalidade dos heróis é pagã (ARENDDT, 2011, p. 21-25). Drummond, contudo, é um niilista do absurdo, não crê na eternidade cristã, tampouco na imortalidade pagã. Por isso, sua resposta é dada por um heterônimo do homem absurdo, e se manifesta como uma recusa. De fato, Camus e Drummond não fazem questão de distinguir entre eternidade e imortalidade. Para eles, ambas as concepções de tempo são subterfúgios espirituais do homem que se nega a enfrentar a realidade da finitude e da morte como horizonte último da vida.

Ante tal comparação entre os desfechos dos dois poemas, resta-nos saber: por que no poema de Drummond é o poeta quem segue sua jornada, e não o rio ou a máquina? Certamente, esta continuidade ocorre porque o poeta-narrador drummondiano, tomado pela noção do absurdo, concebe o próprio ego ou “sentimento” como epicentro de compreensão do sentido da vida, do mundo e do tempo. Por isso, quem segue a jornada, após a epifania maquinal, é o próprio poeta, não o rio ou a máquina. A dimensão do tempo drummondiano é o tempo de sua própria existência, por isso, permanecem o poeta e seu caminho pessoal, enquanto a máquina se “recompõe” ao seu lugar obscuro de origem. No poema de Auden, contrariamente, os amantes partem e o rio permanece, porque a dimensão do tempo audeniano é a eternidade, o tempo de Deus, não o tempo da existência pessoal do poeta-narrador. Para o poeta cristão, a eternidade é um tempo divino situado fora do tempo dos homens.

## 5. Conclusão

Em suma, os dois poemas têm cenários semelhantes de abertura e desfecho, ainda que cada um seja narrado com um enredo particular. O ponto

nevrálgico do dissenso entre as duas narrativas está no fato de que Auden nos propõe uma reflexão cristã sobre a natureza do tempo e da vida à luz da eternidade ao passo em que Drummond nos propõe, através da epifania da Máquina do Mundo, uma reflexão sobre o mistério do poder humano de engenho, ou seja, sobre o poder humano de fabricar seu próprio mundo a partir do domínio técnico-científico dos recursos da Terra. A revelação maquinal da “estranha ordem geométrica de tudo” descortina, em verdade, uma autoimagem maquinal do homem. Neste caso, a “coisa oferta” ao poeta pela Máquina é a decifração do mistério do homem como criador do próprio homem, não como criatura de Deus. Noutros termos, o que a Máquina oferece ao caminhante não é o conhecimento segundo a plenitude da sabedoria de Deus, mas a plenitude do conhecimento como poder humano de domínio do mundo. O objeto da reflexão drummondiana é a decifração do mistério da “criação” enquanto obra maquinal do homem, o geômetra de seu próprio mundo, decifrador das leis da *physis*. E esta autoimagem maquinal e prometeica do homem é uma resposta dada não a Auden, mas à visão mística da criação revelada no *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima (1997). O poeta mineiro recusa tanto a cosmovisão mística de Lima quanto a cosmovisão maquinal do homem prometeico. Para o homem absurdo, a visão mística provém de um mecanismo ilógico de autoilusão, ao passo em que a visão prometeica é enganosamente triunfal e otimista, porque compreende o homem como um infalível demiurgo terreno.

Já Auden, ao dar às máquinas o papel de protagonistas do poema, repele o romantismo idealista representado pela fala dos amantes. Assim, passa a pôr em confronto a concepção cristã do amor como caridade entre homens igualmente miseráveis e a filosofia romântica do amor perfeito e heroico. Seguindo Kierkegaard (2017), o poeta inglês assinala que “A vida permanece uma bênção/Embora abençoa-la não possas”, ou seja, ele repele o ideal do homem romântico que se autocompreende como o único ser capaz dar sentido à própria vida. Segundo tal ideal, somente o indivíduo pode atribuir sentido à sua existência, de modo que a bênção é compreendida como uma graça pessoalmente conquistada por merecimento ou esforço individual. Portanto, esta visão romântica, secular e individualista da bênção é negada por Auden por influência de Kierkegaard. Ao fim, Auden nos deixa a mensagem de que, mesmo os homens tortos e inclinados ao mal são capazes de amar. Como não há

redenção para os males do mundo, o que resta aos homens é aprender a lidar com o amor imperfeito e torto de uma humanidade imperfeita e torta.

Se esta visão romântica e individualista da bênção é veementemente negada por Auden, em contraposição, ela constitui o cerne da filosofia do absurdo de Albert Camus esposada por Drummond. Para o pensador argelino, a vida não tem sentido em si mesma; somente o homem absurdo pode encontrar, dentro de si, o sentido que o permitirá continuar vivendo. Assim, a razão de viver pode, eventualmente, estar em Deus, ainda que tal escolha seja compreendida como um sinal de rendição moral e de covardia espiritual. De todo modo, para o homem absurdo e para existencialistas como Drummond e Camus, o sentido da vida é uma conquista pessoal, não uma dádiva divina. Drummond, neste caso, abraça a noção sentimental de Camus porque, para ele, somente o sentimento do absurdo pode corajosamente enfrentar a falta de sentido da vida sem apelar para Deus ou para o suicídio. O poeta mineiro, assim, lê o poema de Auden e o *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima com o espírito de Albert Camus. Talvez por isso ele tenha escolhido narrar sua epifania maquinal com a metáfora do caminho. Afinal, como disse Camus (1989, p.38), “é no final desse caminho difícil que o homem absurdo reconhece suas verdadeiras razões”.

## Referências

- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARENDDT, H. *A Vida do Espírito: pensar, querer e julgar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ARENDDT, H. *A Condição Humana*. 11. ed. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- AUDEN, W. H. W. H. Auden: “As I walked out one evening”/”Ao descer a rua Bristol: tradução de Nelson Ascher. In: CICERO, A. *Acontecimentos: blog de Antonio Cicero: poesia, arte, filosofia, crítica, literatura, política*. [S. l.], 2009. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com/2009/12/wh-auden-as-i-walked-out-one-evening-ao.html>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- AUDEN, W. H. *Collected Poems*. Edição: Edward Mendelson. New York: The Modern Library, 2007.
- AUDEN W. H.; HECHT, Anthony. W. H. Auden’s “In Praise of Limestone”. *New England Review* (1978-1982), v. 2, n. 1, p. 65-84, Aut. 1979.
- AUDEN, W. H. *Another Time*. New York: Random House, 1940.

- AUDEN, W. H. *Outro Tempo*. Tradução: Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- AUDEN, W. H. *A Mão do Artista: Ensaio Sobre Teatro, Literatura, Música*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1997.
- CAMPOS, A. *Via Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMUS, A. *Le Mythe de Sisyphe*. 69<sup>éd</sup>, Paris: Les Éditions Gallimard, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1522/030174432>.
- CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989.
- DANTE, A. *A Divina Comédia*. Tradução: Cristiano Martins. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- FULLER, J. W. H. *Auden: A Commentary*. London: Faber and Faber, 2007.
- KIERKEGAARD, S. *Ou-Ou: Fragmentos de uma Vida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017. Primeira Parte.
- LEE, F. Arendt & Auden. *Amor Mundi*, New York, 12 out. 2012. Disponível em: <https://hac.bard.edu/amor-mundi/arendt-auden-2012-12-10>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- LIMA, J. *Obra Completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MELLO NÓBREGA. *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- O'NEILL, M. Making and faking in some poems by W. H. Auden. *Critical Survey*, New York, v. 6, n. 3, p. 343-350, 1994.
- TIBERGHEN, G. A. Hodológico. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, p. 161-176, jul. 2012.
- VARGIU, L. Walking Throught Landscapes? In: SERRÃO, A. V.; REKER, M. (Ed.). *Philosophy of Landscape: Think, Walk, Act*. Lisbon: Centre For Philosophy at the University of Lisbon, 2019.
- WISNIK, J. M. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 29 de agosto de 2020.

Aprovado em: 15 de abril de 2021.



## A obra de...: cânone, apropriação, diáspora e a questão do nome na *Odisseia vácuo*, de Renato Negrão

### *The Work By...: Canon, Appropriation, Diaspora and the Question of Naming in Renato Negrão's Odisseia Vácuo*

Miguel de Ávila Duarte

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

maviladuarte@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6366-2464>

**Resumo:** Tomando como ponto de partida o poema-livro *Odisseia Vácuo* do performer, artista plástico e poeta contemporâneo Renato Negrão, o presente artigo pretende discutir questões relativas ao cânone artístico-literário, as possíveis relações entre a apropriação como procedimento de escrita e de criação e a apropriação cultural no contexto da diáspora africana e, por fim, como tais questões interferem nos próprios atos de nomeação. Para tanto, são construídos uma série de diálogos: com a epopeia fundadora de Homero; com o modernismo antropofágico; com a literatura de apropriação contemporânea estadunidense; com as propostas de Wölfflin e Valéry de histórias da arte e da literatura “sem nomes”; com o enredamento do primitivismo vanguardista e da invenção da colagem no primeiro cubismo; com a crítica contemporânea da apropriação cultural.

**Palavras-chave:** escrita de apropriação; apropriação cultural; poesia brasileira contemporânea.

**Abstract:** Taking as a starting point the poem-book *Odisseia Vácuo* (Vacuum Odissey), by the performer, visual artist and contemporary poet Renato Negrão, this article intends to discuss questions related to the literary-artistic canon, the possible relations between appropriation as writing and creation process and cultural appropriation in the context of African diaspora, and lastly, the way in which those questions interfere in the very acts of naming. For this purpose, I build dialogues with Homer's founding epic, with Brazilian anthropophagic modernism, with American contemporary appropriative literature, also with Wölfflin's and Valéry's proposals of “nameless” art and literary histories and with the intertwining of avant-gardist primitivism and collage creation in early Cubism, as well as the contemporary criticism of cultural appropriation.

**Keywords:** appropriative writing; cultural appropriation; Brazilian contemporary poetry.

“No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades:  
por que não explorá-los?”

(Hélio Oiticica, *Experimentar o experimental*)

“Oja oja ni awon mejeji.”

A banca do mercado tem dois lados.

(Prof. Dr. Babalorixá Sidnei Barreto Nogueira)

“Quem és? De que cidade vens? Quais teus ancestrais?” (HOMERO, 2014): a fórmula composta de três indagações se repete cinco vezes na *Odisseia* atribuída a Homero, tal como a conhecemos hoje. Para respondê-la, encontramos ali sempre um nome, uma localidade e uma ascendência – ainda que mentirosa, dados os múltiplos ardis de Ulisses-Odisseu, o mil-truques. Aqui, no entanto, a fórmula servirá de guia para uma aproximação com um texto em tudo diverso, o poema-livro *Odisseia Vácuo*, de Renato Negrão (um nome), poeta contemporâneo radicado em Belo Horizonte (uma cidade). Focaremos, assim, sobretudo a relação complexa e – por que não? – astuciosa de tal texto com as próprias noções de identidade e ancestralidade.

## 1 Para levantar o inventário

A assimetria entre o poema milenar metacanônico e o mais recente – quase desconhecido ainda, apesar do reconhecimento crescente do seu autor nos meios literários brasileiros – é expressa também na dimensão quantitativa. Contra os 12.110 versos distribuídos em 24 cantos do texto homérico, a *Odisseia Vácuo* nos oferece 82 versos, distribuídos em 9 páginas, tendo sido editada tanto como um livro-objeto artesanal quanto como um zine. Tais dimensões, assim como a mancha gráfica diáfana (formada por versos de tamanhos significativamente variados que se alinham de maneira assimétrica sobre o branco do papel), colocam, por sua vez, o poema de Negrão em diálogo com outro monstro canônico da poesia, *Un Coup de Dés*, o poema divisor de águas de Stéphane Mallarmé. Mas, para além de tais conexões, a leitura do trabalho de Negrão parece frustrar tentativas de relacioná-lo tanto com a *Odisseia* homérica, quanto com o poema visual do simbolista francês. À primeira vista, os versos do poeta belorizontino se encontram tão distantes da narrativa épica metrificada dos feitos dos heróis

gregos arcaicos quanto das constelações sintáticas ambíguas e musicais de Mallarmé. O poema-livro se inicia com a série de versos a seguir:

o livro inicia uma série de trabalhos sobre  
  
quando escreveu o trabalho referido sob o título de  
  
em suma a parte que foi dedicada à exposição de  
  
recebeu o nome de  
  
em seu trabalho apresenta-nos os  
de escrituração  
  
as principais regras para  
e como presidir os  
  
e apurar os  
  
para levantar o inventário  
(NEGRÃO, 2016, p. 1).

Temos aí todo o texto da primeira página do poema e suas principais características já se fazem presentes. Uma dicção explicitamente não-literária, com uma marcada ausência tanto de um eu-lírico quanto de personagens identificáveis. Mais ainda, não se destacam imagens e metáforas para além das já neutralizadas pela linguagem corrente. Nota-se também a supressão sistemática não apenas de todo nome próprio, mas quase de qualquer termo capaz de trazer algo de específico e/ou referencial ao texto – supressão essa que se dá por meio de cortes que enfatizam exatamente a falta, estruturando o texto através do que poderíamos denominar *rimas-vácuo*.

Se, por um lado, a linguagem utilizada não se assemelha à esperada no âmbito dos gêneros textuais considerados mais “estritamente literários” (lírica, conto, romance etc.), por outro, ela parece remeter aos

gêneros que tão frequentemente os rodeiam: artigos, *releases*, histórias da literatura e textos teóricos. Divergindo da tradição moderna do metapoema – aquele poema que aborda a partir das próprias ferramentas poéticas as questões da poesia – a linguagem da crítica é apropriada na *Odisseia Vácuo* enquanto uma textualidade específica, aparentemente mais pelo seu sabor do que pelo saber que deveria comunicar. Para continuar nossa série de justaposições com obras extremamente canônicas, poderíamos pensar no texto clássico de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote* – um conto disfarçado de artigo de *scholar*. No entanto, se interpretarmos tal conto como propõe Gustavo Naves Borges (2017) – ou seja, como uma sátira ao comportamento de certos ciclos literários – estaríamos mais próximos de um poema anterior de Negrão, publicado no livro *Vicente Viciado* (2012):

JULIETA DE SOUZA faz filosofia pelo suporte música

astolfo andrade mostra escultura análoga ao teatro

epaminondas cerqueira diz cinema com a mão da literatura

mestra elza joga capoeira no suporte do design

tiago josé define a curadoria ao manejar parangolé

[...]

kátia suzy realiza poesia pela auto-ajuda

jean cardoso faz auto-ajuda na plataforma da poesia

jorge ramos pensando fazer poesia faz história

clara arantes faz poesia para afugentar o tédio  
(NEGRÃO, 2012, p. 14-15).

Mais ainda que na *Odisseia Vácuo*, nos encontramos aí no território dos *releases*, das resenhas, dos projetos de lei de incentivo, de todo o trabalho pouco glamoroso envolvido atualmente na atuação artística profissional. Depois de um desfile de projetos intermediáticos que oscilam entre o ambicioso e o surreal,

encontramos nos versos finais uma potente encenação do não-lugar da literatura na cultura contemporânea, tal como descrito por Eneida Maria de Souza (2002): a poesia que não se encontra ali diferenciada, por definição, da autoajuda, da história ou mesmo do *hobby*. Tal desfile de personagens nomeados de maneira apropriadamente picaresca contrasta em seu espírito mais abertamente jocoso com o texto mais sóbrio e desconcertante da *Odisseia Vácuo*.

O texto do poema-livro de Negrão ser constituído inteiramente de frases apropriadas, recortadas de um texto não nomeado, não chega a surpreender. Processo com uma série de antecedentes nos momentos de maior interesse por formas experimentais de escrita – principalmente no âmbito das vanguardas históricas do começo do séc. XX e nas neovanguardas do período 1950-1970 – a composição literária a partir de *ready-mades* textuais e/ou verbais tem sido retomada com entusiasmo nestas primeiras décadas do séc. XXI. No âmbito estadunidense, Kenneth Goldsmith – poeta, pesquisador e fundador do arquivo online de trabalhos experimentais *Ubuweb* – tem sido um dos maiores proponentes dessa forma de escrita, denominada por ele *Poesia Conceitual* ou ainda *Escrita Não-Criativa*. Entre as suas publicações, podemos destacar *Traffic*, de 2007 – texto de (não)criação composto integralmente de transcrições de boletins de trânsito radiofônicos, traduzido, ou melhor “dublado”, para o português por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia<sup>1</sup> –, *Against Expression*, de 2011 – antologia de trabalhos de poesia conceitual de quase seiscentas páginas, organizada por Goldsmith em parceria com Craig Dworkin – e *Uncreative Writing*, de 2011 – coletânea de artigos simultaneamente críticos e propositivos, uma espécie de manifesto da apropriação como forma de escrita. Nesse último título, o poeta estadunidense defende a ideia de que a apropriação – introduzida no âmbito das artes plásticas pelos já centenários *ready-mades* de Marcel Duchamp e transformada em procedimento artístico indispensável no contexto das

---

<sup>1</sup> Ao invés de traduzir o livro “original”, ou seja, o material coletado por Goldsmith em uma rádio de Nova York, Gandolfi e Garcia optaram por reaplicar parcialmente o procedimento a partir dos boletins de trânsito de uma rádio de São Paulo, resultando em uma versão descrita como “compacta e dublada”. Tal opção aparentemente radical, porém perfeitamente adaptada ao trabalho em questão, se baseia na ideia de que uma obra desse tipo consiste mais em um processo do que um objeto. Sobre a relação em processo e objeto, as formulações clássicas de John Cage (2011).

neovanguardas dos anos 1960-1970 – se torna uma forma fundamental de escrita com o advento da web. A internet seria, assim, concebida como um manancial infinito de textualidade a ser manejado com o mais difundido par de teclas de atalho, ctrl+c (copiar) e ctrl+v (colar). Pensada como análoga ao impacto da fotografia no campo das artes plásticas, tal situação implicaria a possibilidade de radicalizar a releitura pós-moderna da relação entre original e cópia e da própria noção de originalidade, ao mesmo tempo que retomaria a trajetória das múltiplas formas de escrita experimental, relegadas a segundo plano após o encerramento do ciclo das neovanguardas. Por fim, tal poesia conceitual estaria vinculada às discussões sobre propriedade intelectual em uma cultura conectada, propostas, por exemplo, pelos defensores do *copyleft* (Cf. BELISÁRIO; TARIN, 2012).

Como discute Leonardo Villa-Forte (2019), parte da produção brasileira contemporânea opera com parâmetros semelhantes, como podemos observar em certos trabalhos de Angélica Freitas (*3 poemas com o auxílio do Google*), Verônica Stigger (*Delírio de damasco*) e do próprio Villa-Forte (projeto *MixLit*). No contexto brasileiro (talvez generalizável para a América Latina e outras regiões periféricas no quadro do capitalismo globalizado) a reflexão sobre originalidade artística e cultural, assim como as relações valorativas entre original e cópia, possui, no entanto, toda uma outra trajetória, cheia de ressonâncias próprias. A ideia de que, de alguma forma, a cultura e as artes tomariam no Brasil sempre a forma de cópia pouco autêntica de um original situado alhures tem assombrado a intelectualidade brasileira desde 1822. A reação proposta pelo nacionalismo modernista, em especial pelo primitivismo antropofágico, ressoa ainda hoje na cultura e na arte brasileiras e já preconizava o recurso à apropriação como fator positivo e subversivo. Como reza o *Manifesto Antropófago*, de 1928: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1972, p. 13). De fato – mesmo considerando, como quer Marjorie Perloff (2013), o *Waste Land*, de T. S. Eliot e os *Cantos*, de Ezra Pound textos fundamentalmente apropriativos – temos em Oswald de Andrade um apropriador muito mais central no cânone literário brasileiro do que qualquer contraparte norte-americana ou europeia. Tal centralidade se amplia com a retomada dessa vertente apropriativa pelos tropicalistas, no final dos anos 1960. Será também defendida teoricamente, a partir dos anos 1970, por Silviano Santiago (2013) como sendo uma das

possibilidades características do entrelugar do discurso latino-americano, em polêmica aberta contra a noção de Roberto Schwarz de “ideias fora do lugar”. Argumentação na qual a postura do Menard borgiano tem papel fundamental<sup>2</sup>. Apropriação textual – exemplificada pelos poemas que Oswald recorta a partir dos cronistas do descobrimento etc. – e apropriação cultural<sup>3</sup> – pensada principalmente como a releitura subversiva dos valores eurocêntricos – estariam aí necessariamente associados.

Embora o trabalho de apropriação textual de Oswald tenha talvez como marco maior a poética documental da sua *História do Brasil*, cabe aqui retomar o poema *Biblioteca nacional*, publicado no mesmo livro, *Pau Brasil*, mas em outra seção, *Postes da Light*:

A Criança Abandonada  
O Doutor Coppelius  
Vamos Com Ele  
Senhorita Primavera

Código Civil Brasileiro  
A arte de ganhar no bicho  
O Orador Popular  
O Pólo em Chamas  
(ANDRADE, 2000, p. 120).

O poema, que aparenta ser uma compilação de *best-sellers* brasileiros *circa* 1920, é quase perfeitamente simétrico à *Odisseia Vácuo*: enquanto um nos fornece apenas uma lista de títulos de livros, o outro fornece o

<sup>2</sup> Como não poderia deixar de ser, a poesia conceitual se filia igualmente às ficções borgeanas. Conexão levada ao paroxismo pelo artista britânico Simon Morris que redatilografou (ou redigitou) o clássico *On the road*, de Jack Kerouac letra por letra, literalizando através de tal performance o gesto ficcional de Menard. Ver Goldsmith (2011, p. 150-157).

<sup>3</sup> Utilizamos tal termo em oposição a outros correlatos em parte pela simetria com a apropriação textual, em parte pela sua emergência nos diálogos contemporâneos sobre cultura, índice de uma topologia política mais complexa e contraditória, vazada por relações de poder, do que termos mais triunfalistas como a transculturação narrativa, proposta por Angel Rama (2008). Tal utilização diverge da conceituação de apropriação cultural desenvolvida por Rodney William (2019), centrada exatamente na violência simbólica racista e (neo)colonial. Seria o caso de falar então em contra-apropriação? Retornaremos a essa ideia mais adiante, mas cabe sublinhar que pretendemos abordar tais questões com a profundidade que merecem em trabalhos futuros.

discurso no qual estariam inseridos tais títulos, substituindo os nomes próprios pelas já referidas *rimas-vácuo*. Ambos podem ser concebidos como glosas conceituais em torno da noção de cânone. A heterogeneidade dos títulos listados por Oswald, que inclui folhetins estrangeiros traduzidos (*A senhorita Primavera*, de Paul Margueritte, *O Pólo em Chamas*, de Heitor Fleischmann), obras de não-ficção de sabor pedestre (*O orador popular*, *A arte de ganhar no bicho*) e até mesmo o *Código Civil Brasileiro*, tem por ausência gritante justamente a chamada “alta literatura”. Reunidos sob o título de uma instituição oficial e respeitável, podemos pensar que tais títulos sublinham de maneira irônica a diferença entre o quadro canônico nacional sendo formado então e os hábitos de leitura muito menos ortodoxos da maior parte dos leitores brasileiros.

## 2 A história da literatura sem nomes e os “primitivos”

Em *Odisseia Vácuo*, temos uma espécie de *reductio ad absurdum* da proposta de uma “história da arte (ou da literatura) sem nomes”, tal como reivindicada originalmente pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin e transposta para a literatura por ninguém menos que Paul Valéry, figura central para o pensamento sobre literatura na primeira metade do século XX transformada em personagem de ficção no conto já citado de Borges. Para Wölfflin e Valéry, a ideia de uma hipotética supressão de nomes nas histórias da arte e/ou da literatura implicava uma reivindicação da autonomia da arte, tal como concebida na passagem entre os séculos XIX e XX. Na visão do poeta francês,

Uma história aprofundada da literatura deveria [...] ser compreendida não tanto como uma história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou de suas obras, mas como uma *história do intelecto enquanto produtor ou consumidor de “literatura”*, e essa história poderia até ser feita sem que nela se dissesse o nome de um único escritor. (VALÉRY, 2018, p. 9, grifos do autor).

Como podemos observar, tal concepção se opunha principalmente à explicação da obra de um artista a partir da sua biografia, a ser substituída pelo estudo minucioso da sua dimensão construtiva, do seu “ato criador”. Ao rejeitarem o que na criação podia existir de anedotal, de transitório e situado, Wölfflin e Valéry pretendiam compreendê-la de maneira mais universal.

O fato anedotal, transitório e situado de que tal suposta universalidade nada mais era do que uma concepção de cultura brutalmente eurocêntrica – capaz, como no caso do grande historiador da arte suíço, de distinguir as sutilezas da pintura holandesa daquelas da pintura flamenga, ao mesmo tempo que reduzia todo o mundo não-europeu à categoria não-diferenciada do “primitivo” – não se apresentava naquele contexto como um empecilho relevante para a validade de suas teses. Não é necessária muita imaginação para descobrirmos a cor da pele, o gênero e o continente de origem do suposto intelecto humano universal invocado pelo poeta francês...

No entanto, como nas cenas emblemáticas dos muitos filmes antigos caricaturalmente eurocêntricos e racistas de Hollywood, os “primitivos”, os “selvagens”, já estavam naquele mesmo contexto à espreita. No conjunto de palestras ministradas no Collège de France por Valéry, publicados sob o título *Lições de poética*, de onde temos recolhido as palavras do escritor, a imagem espectral desse “Outro” aparece repetidas vezes. A dificuldade de remeter um objeto ao ato intelectual que o produziu se vê ilustrada pelo hipotético “selvagem” que encontrasse uma máquina de escrever – objeto duplamente emblemático da “civilização ocidental” naquele momento, sintetizando o ato da escrita e a modernidade tecnológica<sup>4</sup> (VALÉRY, 2018, p. 61). Em outra passagem, ainda mais significativa, a relatividade da valoração artística e a distinção entre o ato criador e o objeto dele decorrente é ilustrada da seguinte forma: “Transportem os senhores a estátua admirada por um povo suficientemente distinto do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante. Um Partenon não passa de uma pedra de mármore” (VALÉRY, 2018, p. 32).

O que esses exemplos hipotéticos têm em comum é o fato de não serem de maneira alguma somente hipotéticos. No começo do séc. XIX, Lord Elgin efetivamente fez do Partenon, o edifício central do conjunto monumental da Acrópole em Atenas, algo como uma pedra: retirou dali os chamados mármores Elgin, contendo parte fundamental do trabalho escultórico de Fídias e de seus assistentes que originalmente ornava o templo. Expostos desde então no Museu Britânico, os fragmentos do Partenon têm sido o centro de uma controvérsia já multissecular. A legalidade dos atos de Elgin foi imediatamente questionada e a autenticidade da suposta documentação

---

<sup>4</sup> Sobre os significados da máquina de escrever na virada dos séculos XIX e XX, ver Frederich Kittler (1999) e, no contexto brasileiro, Flora Sussekind (1987).

do sultão otomano Selim III permitindo a transação, colocada em dúvida. Mesmo o poeta Lord Byron denunciou seu conterrâneo e contemporâneo como um vândalo. Desde a sua independência do Império Otomano em 1832 até os dias de hoje, o estado nacional grego tem demandado a devolução dos mármore. Esses, no entanto, permanecem em terras inglesas, como ícones de uma “civilização ocidental” que aparentemente considera os gregos modernos “orientais” demais para merecerem a guarda dos monumentos produzidos em seu território.

Quanto aos “povos suficientemente distintos” de Valéry, os exemplos desse estranho transporte de estátuas se multiplicam. O palácio dos Obás (reis) na cidade de Benim, capital do reino de mesmo nome situada na atual Nigéria, foi inteiramente destruído pelas forças imperiais britânicas na chamada “excursão punitiva” de 1897, ofensiva militar que consolida o neocolonialismo inglês na África Ocidental. Mas não antes de ter suas milhares de placas em baixo-relevo, algumas datando do séc. XII, conhecidas atualmente como Bronzes do Benim, devidamente saqueadas e posteriormente transportadas para a Europa, onde adornam até hoje as salas de museus em Londres, Berlim, Viena – incluindo, como não poderia deixar de ser, o Museu Britânico<sup>5</sup>. Seriam mesmo as tais pedras, ou no caso, as tais placas fundidas insignificantes para o povo de Paul Valéry e outros não tão distintos desse?

Sem dúvida tiveram ao menos o valor de butim de guerra. Como lembra Carlo Ginzburg (2002), serviam também para uma justaposição com as obras da suposta “civilização”, que supostamente afirmaria uma “superioridade cultural” capaz de justificar para os próprios europeus a sua violência de potências neocoloniais: “um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX” (GINZBURG, 2002, p. 127). Mas para alguém familiar a Valéry, autor de um retrato seu que ornava a edição Gallimard de 1921 do livro *Le Jeune Parque*, poderiam ter um impacto de outra natureza. Pablo Picasso começou a colecionar obras de arte africanas por volta do ano de 1907 e chegou a ser dono de ao menos uma placa dos Bronzes de Benim saqueados pela marinha britânica em 1897 (cf. GINZBURG, 2002; MARSHALL, 2020). Tal

---

<sup>5</sup> Para a história dos Bronzes de Benim e as discussões a respeito da sua restituição ao povo de Edo, ver o artigo de Alex Marshall (2020). Frank Willett (2017) tenta reconstituir, a partir de relatos históricos de períodos diversos, alguns aspectos do palácio dos Obás.

interesse foi despertado por uma visita ao *Musée du Trocadéro*, fundado em 1878 em Paris para abrigar coleções de peças “não-ocidentais” resultantes de viagens de exploradores, assim como butim das guerras neocoloniais. Para bem ou para mal, a modernidade artística europeia se construiu em diálogo com objetos e formas de “povos suficientemente distintos” dos de Valéry e de Picasso, ainda que rasurando suas origens e especificidades, ponto ao qual se voltará em breve<sup>6</sup>.

O termo chave para tal questão é “primitivo”. Como mostra Gill Perry (1998), ele se vincula principalmente ao neocolonialismo europeu do século XIX. Partindo de uma noção evolucionista de história, o termo carrega consigo a justificação “pedagógica” e “civilizadora” do neocolonialismo: os povos não-europeus seriam atrasados em relação a estes e, portanto, necessitavam da tutela das nações europeias. Por outro lado, a noção também se adaptava bem ao pensamento racista. Implicava, em suma, o “Outro” do Ocidente, a natureza à qual se oporiam tanto a civilização, quanto a cultura. Esse “Outro” seria concebido em termos incidentalmente femininos, ainda segundo Perry (1998, p. 8), como “animalesca, infantil, selvagem, primitiva e lasciva”.

As supostas características do “primitivo” eram, no entanto, extremamente atraentes para parte da vanguarda artística e literária europeia que, seguindo os passos das revoluções simbólicas operadas no campo francês por Flaubert, Baudelaire, Manet, os impressionistas, etc. (cf. BOURDIEU, 2005), se definiam como contrários ao *establishment* burguês. Radicalizando o culto romântico à autenticidade, alguns artistas começaram a buscar a “verdade” da experiência para além dos limites da nação. De uma maneira extremamente tensa e ambígua, o “autoexílio” de Gauguin no Taiti e a coleção de esculturas “negras” de Picasso – e, logicamente, a forma como tais referências se fazem presentes nas respectivas obras – implicam uma recusa muito profunda dos valores médios da sociedade europeia de então e, contraditoriamente, uma participação implícita na iniciativa

---

<sup>6</sup> O comportamento de Picasso não era exatamente uma anomalia no quadro das vanguardas parisienses das primeiras décadas do séc. XX. Como descreve Anne Ganteführer-Frier (2009, p. 8-9, grifos do autor): “Também os *fauves* descobriram entre 1905 e 1906 as criações da arte tribal [sic]. [O pintor Maurice] De Vlaminck falou de uma ‘caça da arte negra’ praticada com regularidade pelos pintores vanguardistas. Capital da potência colonial que era a França, Paris constituía naqueles anos um bom terreno de caça.”

imperialista daqueles mesmos países. Como temos visto e como enfatizam Hal Foster (1985, p. 52) e Els Lagrou (2008, p. 218), os objetos de além-mar que a *avant-garde* europeia propunha então como obras de arte eram, antes de tudo, troféus de guerra do imperialismo, ainda que racionalizados enquanto evidência etnográfica do caráter “pouco evoluído” das populações submetidas. Ao associar – na obra que definiu a entrada das artes plásticas no século XX, *Les Femmes d’Alger* – a imagem das máscaras “negras” com uma cena de bordel, Picasso transgredia violentamente o gosto médio do público europeu e ao mesmo tempo reforçava o vínculo já profundamente assentado no imaginário ocidental entre África, selvageria e lascívia (cf. FOSTER, 1985, p. 45; GINZBURG, 2002, p. 122-123, 126).

### 3 Os nomes e os navios

Ao leitor que neste momento se indaga sobre as possíveis relações dos frisos do Partenon e dos bronzes do palácio dos Obás com a obra de Renato Negrão e com a constelação de textos quase caricaturalmente canônicos aqui proposta pedimos calma. Pois um dos exemplos elencados por Valéry no texto já citado para defender sua ideia de uma “história da literatura sem nomes” não poderia ser mais apropriado para a discussão aqui proposta: “Pouco sabemos de Homero (2018, p. 9): a beleza marinha da *Odisseia* não sofre por isso”. De fato, apesar de os personagens homéricos estarem repetidamente perguntando e respondendo “Quem és? De que cidade vens? Quais teus ancestrais?”, não possuímos, depois de discussões multisseculares a respeito, mais do que especulações sobre a identidade e a origem do(s) seu(s) autor(es). Homero é apenas e fundamentalmente um nome repassado pela tradição.

Temos aí novamente uma situação espelhada, agora entre as duas *Odisseias* em questão. A de Homero traz textualmente uma obsessão com identidade e origem, a saga do herói que busca voltar à sua terra natal e aos seus, mas nada sabemos acerca de seu autor. A de Negrão nos apresenta a narrativa grandiosa de uma sucessão de obras e autores cujos nomes e identidades são ostensivamente omitidos. A sua pessoa de escritor se encontra, no entanto, plenamente acessível – por exemplo, em uma série de oficinas ministradas recentemente em aparelhos culturais ligados à rede SESC por todo o país ou ainda retratado em um grafite de Warley Bombi na avenida Pedro I em Belo Horizonte. Nome não omitido no poema-livro,

Renato Negrão é efetivamente a criação de Renato Gomes Soares, a persona artística e literária desse. Segundo nos conta o escritor, o pseudônimo evoluiu a partir do apelido racialmente marcado de juventude, Renato Negão, com o qual ainda assina sua primeira publicação – *No calo*, poema-objeto de 1996. Sob a dupla inspiração do cantor e compositor Itamar Assumpção, que teria dito em uma entrevista que acrescentou um “p” ao seu sobrenome para torná-lo mais aristocrático, e do conselho que lhe deu um Exu incorporado em um terreiro do bairro belorizontino da Serra, o escritor passou a assinar Renato Negrão. Temos aí quase um pastiche da passagem homérica na qual Ulisses-Odisseu se apresenta ao ciclope Polifemo como *oudeis* (ninguém)...

“Quem és? De que cidade vens? Quais teus ancestrais? Chegaste em que nau?” – em duas das suas aparições, a fórmula homérica que nos tem acompanhado vem acrescentada da referência a um translado náutico pressuposto. Apesar dos perigos, a navegação aparece na epopeia como heroica e positiva. Mas no quadro do que Paul Gilroy (2001) denomina o *Atlântico negro*, os navios remetem quase sempre à tragédia da escravidão. Como Negrão, diversos criadores negros têm optado por incluírem em seu nome artístico um termo racialmente marcado. Podemos pensar nos *rappers* Negra Li e Criolo, mas também no cantautor experimental Negro Leo, ou ainda, no poeta, artista plástico e *designer* Preto Matheus (autor do projeto gráfico da versão livro-objeto de *Odisseia Vácuo*). Cabe indagar se tal desejo de se renomear não implica de certa forma tomar para si o direito ao nome historicamente usurpado pela lógica escravista. Pois dentre as inúmeras violências literais e simbólicas da escravidão estava a atribuição de um “nome cristão” à pessoa escravizada. E se antes de 1888 ainda se identificava a nação de origem<sup>7</sup> de tais pessoas, no afã pós-abolição de eliminar o que se considerava a “mácula africana” na formação da nacionalidade, todas as múltiplas ancestralidades envolvidas na diáspora atlântica se viram reduzidas a uma só “raça” indiferenciada – postura da qual nem mesmo o modernismo antropológico escapa<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Embora em certos casos a denominação se referisse ao porto escravista de saída. De toda forma, tais diferenciações se davam, obviamente, na chave desumanizante da rotulagem de mercadorias.

<sup>8</sup> Sobre a relação entre pensamento racial, modernismo brasileiro e antropofagia, ver Duarte (2011).

Falar de ancestralidades negras no Brasil é, portanto, falar literalmente de uma “história sem nomes”, de um apagamento das biografias individuais – e especialmente genealogias – mais brutal e concreto do que Wölfflin e Valéry jamais poderiam conceber. A substituição dos nomes dos “grandes autores” e das “obras grandiosas” pelas *rimas-vácuo* no poema-livro de Negrão talvez possa ser lida como o reverso irônico de tal apagamento das especificidades – a branquitude silenciosamente pressuposta nos quadros canônicos, com a sua “natural” ênfase em listar nomes próprios, se vê substituída, de maneira mallarmaica, pelo indiferenciado branco da página. Subtrai-se ali a especificidade e a individualidade de obras e autores como que em resposta às subtrações literais da situação colonial, da violência escravista e de saques como o dos frisos do Partenon e o dos Bronzes do Benim.

#### 4 Rimas-vácuo e a escrita de cortes

A ideia de um texto construído através de cortes, no caso enfatizados pelas tais *rimas-vácuo*, não é de forma alguma sem precedentes. A compulsão, a qual não escaparemos aqui, de construir para obras uma suposta genealogia, no caso *a posteriori* segundo o modelo proposto por Borges (1999) em *Kafka e seus precursores*, já se encontra parodiada por antecipação no próprio poema-livro:

a obra de

serviu de base a todas as outras que haveriam de surgir num período de mais de

durante mais de um  
(NEGRÃO, 2016, p. 2)

Para o inventário cronológico do uso do corte como procedimento de escrita, cabe partir talvez da obra de Tristan Tzara conhecida como *Para fazer um poema dadaísta*, na verdade uma das seções do *Dada manifesto sobre o amor débil e o amor amargo* de 1920 (TZARA, 1987, p. 37-47). Trata-se ali de um conjunto de instruções<sup>9</sup>, proposição de um processo

<sup>9</sup> Trata-se também de um precursor do tipo de trabalho artístico denominado texto-partitura ou instrução de performance, ver Duarte (2017).

que, mesmo se materializando parcialmente em certas colagens dadaístas e “pinturas de palavras” futuristas dos anos 1910-1920, será utilizado de forma mais sistemática nos *cut-ups* textuais que Brion Gysin e William S. Burroughs produziram a partir da virada dos anos 1960: trechos recortados de algum material escrito (um jornal, no caso de Tzara) são recombinados de maneira aleatória ou nem tanto para formarem um novo texto. Kenneth Goldsmith (2011, p. 6) enfatiza a relação entre tal procedimento e um paradigma tipográfico da escrita, expandido posteriormente pelo advento da xerografia, no qual se manipula o texto impresso por meio de um procedimento literal de recortes e colagens, em contraste com o caráter metafórico que o gesto de “recortar” e “colar” assume no meio digital.

Cabe considerar, no entanto, a impressionante variedade dos textos resultantes. Um primeiro ponto seria a distinção de gênero textual entre os poemas que resultariam do método de Tzara e a prosa narrativa dos *cut-ups* de Burroughs e Gysin, assim como daquela de uma série de autores subsequentes elencados por Edward S. Robinson (2011). Encontramos no trabalho de Negrão uma posição intermediária, um poema de óbvias características narrativas, ainda que, como já observado, de uma narrativa bastante distinta daquela mais típica da prosa ficcional. Cabe ainda distinguir a quantidade de aleatoriedade ou acaso envolvida em cada procedimento. Possivelmente total no caso de Tzara, deliberadamente parcial no caso de Burroughs – que, como mostra Robinson (2011), estava interessado tanto em certo grau de acaso, concebido como abandono da intencionalidade autoral, possibilitado pelos *cut-ups*, quanto na manutenção da legibilidade no texto resultante. Já em *Odisseia Vácuo*, a aparente homogeneidade do(s) texto(s)-base somada à consistência do procedimento de corte – no caso, a remoção cirúrgica de todo e qualquer nome e informação referencial, em muitos pontos deixando como cicatriz indelével preposições que nada conectam – abrem muito pouco espaço para a aleatoriedade.

A forma como o próprio corte se manifesta também distribui a família de trabalhos aqui invocada em diversas categorias. Observando os trabalhos de Burroughs e Gysin compilados por Graig Dworkin e Kenneth Goldsmith (2012, p. 123-124, 295-296), podemos perceber ali o esforço em resolver sintaticamente os fragmentos heterogêneos de escrita, em conectar os materiais colados para que a estranheza da sua justaposição se manifeste substancialmente no nível semântico. Já em alguns trabalhos mais recentes

analisados por Leonardo Villa-Forte (2019), temos uma ênfase maior no ato de separar que os aproxima do poema-livro de Negrão. Um primeiro exemplo seria o trabalho intitulado *Nets*, de 2004, da escritora contemporânea estadunidense Jen Bervin. Villa-Forte descreve a obra da seguinte forma:

um livro que cabe no bolso com 60 dos 154 sonetos de Shakespeare repropostos. Na sua própria imagem, cada texto descreve a sua estratégia, que é a de traçar itinerários. Bervin tece redes entre palavras presentes em sonetos de Shakespeare. O soneto original de Shakespeare aparece em cor cinza, enquanto as palavras que Bervin ressalta são impressas em cor preta. Assim, temos um jogo de figura e fundo. Dois textos em um: o soneto de Shakespeare e, por meio de coloração diferente, as palavras capturadas por Bervin da sua fonte, as quais formam um novo texto que se destaca – o texto trajeto de Bervin através de Shakespeare: Bervin invasora do corpo de Shakespeare. (VILLA-FORTE, 2019, p. 140).

O fato de o corpo (ou o *corpus*) que a escritora estadunidense escolhe invadir – cortar por dentro de – ser o arqui-canônico autor de *Rei Lear* nos interessa sobremaneira. Trata-se exatamente do outro exemplo que Valéry utiliza para defender a sua proposta de uma “história da literatura sem nomes”: “de Shakespeare [não sabemos] nem mesmo se seu nome é exatamente aquele que se deve apor a *Rei Lear*” (VALÉRY, 2018, p. 9-10). Nos defrontamos aqui com uma terceira proposta poética – depois das de Negrão e Oswald de Andrade – às voltas com a noção de cânone. Como tais textos, a invasão do corpo/*corpus* do “bardo” inglês pela escritora estadunidense também possui implicações subversivas: uma mulher do “novo mundo” rasgando com a sua escrita obras-primas atribuídas a um “gênio” paradigmaticamente masculino da “velha Europa”. O *pathos* de tal gesto pode ser percebido, por exemplo, na miniatura metalinguística que Bervin extrai do soneto 63 de Shakespeare (“Against my love shall be, as I am now”): *I am / vanishing or vanish'd / in these black lines* (apud DWORKIN; GOLDSMITH, 2012, p. 113). A manutenção do texto original justaposto ao novo poderia, no entanto, também ser interpretado como uma encenação do que Harold Bloom, incidentalmente um dos críticos recentes mais obtusamente apegado à concepção tradicional de cânone, denominava *angústia da influência* (2002). Pois, como coloca Bervin: “Quando escrevemos poemas, a história da poesia está conosco, pré-inscrita, no branco da página; quando lemos ou escrevemos poemas, o

fazemos com ou contra tal palimpsesto” (apud DWORKIN; GOLDSMITH, 2012, p. 110, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Temos defendido que o branco da página tem na *Odisseia Vácuo* conotações mais carregadas do que a história da poesia invocada pela escritora estadunidense. Conotações essas sublinhadas pela ênfase naquilo que no texto foi removido. Um segundo trabalho analisado por Villa-Forte, *Tree of codes* (2010) de Jonathan Safran Foer, se relaciona especificamente com essa ênfase no que foi removido do texto-base:

Safran Foer pegou o livro *The street of crocodiles*, de Bruno Schulz, seu livro preferido de infância, e apagou algumas passagens, deixando apenas as que ele escolheu. Essas passagens escolhidas por Safran Foer formam ainda uma narrativa, uma outra narrativa que não é aquela de Bruno Schulz, mas a que Safran Foer desencavou a partir das palavras de Schulz. [...] Gráfica e materialmente, o apagamento das palavras se produz por meio de buracos no livro. É um livro esburacado. Onde antes havia algumas palavras, agora há um vazio, um recortado, um espaço – deixando o leitor entrever a página seguinte [...]. (VILLA-FORTE, 2019, p. 126).

Temos aí, ao invés do branco da página mallarmaico que permanece como referência para Negrão e Bervin, uma página literalmente recortada, traço material do trabalho cuja reprodução em tiragem exige obviamente certo grau de virtuosismo de produção editorial. Apesar do grau de agressividade para com o texto-base que o corte-que-deixa-buracos insinua, o contexto do trabalho parece evocar a ideia de uma leitura ativa que, como propôs Antoine Compagnon (1996), dilacera o seu objeto de desejo. O gesto de Safran Foer estaria assim próximo daquele do “homem da tesoura” de que fala Compagnon: um guarda-florestal que teria respondido à pesquisa de uma revista literária “Eu leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e eu corto tudo o que me desagrade” (COMPAGNON, 1996, p. 31), compondo dessa forma a sua antologia pessoal da literatura francesa. Já o gesto de Negrão parece se aproximar mais daquele dos documentos secretos rasurados no ato da sua divulgação ou ainda das cartas feitas de letras recortadas enviadas

---

<sup>10</sup> When we write poems, the history of poetry is with us, pre-inscribed, in the white of the page; when we read or write poems, we do it with or against this palimpsest.

pelos vilões hollywoodianos: uma ação deliberada para impedir o acesso respectivamente às pessoas envolvidas em uma atividade classificada ou à origem da mensagem em questão.

O que todas as obras mencionadas nesta seção têm em comum, no entanto, é a referência às artes plásticas. Justificando a proposição dos *cut-ups*, técnica que pode ser descrita como uma aplicação do método modernista da colagem na literatura, Brion Gysin afirmou em 1959 que a escrita se encontrava naquele momento cinquenta anos atrasada em relação à pintura (apud DWORKIN; GOLDSMITH, 2012, p. 295; GOLDSMITH, 2011, p. 13). Como Gysin, performer e artista plástico, além de poeta, Renato Negrão estabelece da seguinte forma relações entre suas múltiplas atividades:

Algumas vezes, as performances, as experimentações mais plásticas e visuais me levaram a um texto. Outras vezes, o texto me traz outras camadas de sentido que sinto necessárias, e aí vou experimentar aquilo vocalmente, corporalmente, plasticamente. (NEGRÃO apud FERREIRA, 2020)

Se obedecermos à sugestão de Gysin e retrocedermos cinquenta anos da proposição dos *cut-ups* reencontraremos, agora sob a égide da invenção da colagem, Picasso e os primeiros tempos do Cubismo. Como relata Marjorie Perloff (1993), as primeiras colagens do pintor espanhol e do seu parceiro de experimentação artística de então Georges Braque datam de 1912. Encontram-se, no entanto, prefiguradas em pinturas desde 1908, em especial na justaposição de detalhes *trompe-l'oeil* em obras de resto apenas residualmente figurativas. Como lembra igualmente a crítica estadunidense, o ato de realizar obras a partir de fragmentos colados não representava nenhuma novidade naquele contexto. O que a prática inventada pelos pioneiros cubistas – e rapidamente difundida por toda a rede de artistas vanguardistas do período imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial – teria de verdadeiramente novo, ainda segundo Perloff (1993), seria o fato de sempre envolver a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que sem completamente eliminar a referência ao contexto original. Como se vê, não estamos longe dos *ready-mades* de Duchamp. Nem do estranho transporte de estátuas de “povos suficientemente distintos” postulado por Valéry.

## 5 Encruzilhada

Inevitável na discussão das “máscaras” de *Les Femmes d'Alger*, o impacto das esculturas “negras” no processo de invenção da colagem tem sido explorado com menor intensidade pela crítica especializada. David Cottington, no entanto, enfatiza tal relação ao tratar da gênese da pequena maquete ou *assemblage* de um violão, na qual localiza um ponto fundamental no caminho da segunda grande revolução cubista, a invenção da colagem:

Picasso descobriu um caminho além [da] tensão entre signos simbólicos e icônicos [que caracterizava o cubismo analítico], rumo à profundidade espacial mediante um segundo encontro com a cultura africana, que foi tão importante para ele quanto o que contribuiu com *Les Femmes d'Alger*. No verão de 1912, comprou uma máscara grebo da África Ocidental. Como [Daniel-Henry] Kahnweiler [coleccionador de arte e naquele momento *marchand* de Picasso e Braque] se adiantou a observar, essa máscara “testemunhou em favor da concepção [...] de que a arte visa à criação de signos. A ‘aparência’, ou melhor, a ‘leitura’ do rosto humano não coincide de modo algum com os detalhes do signo [...]. A epiderme do rosto visto existe unicamente na consciência do observador, que ‘imagina’, que cria o volume desse rosto *à frente* da superfície do plano da máscara, nas extremidades dos cilindros dos olhos, que, desse modo, se transformam em olhos vistos como cavidades”. Reconhecendo, pois, nessa máscara os rudimentos de um sistema não-icônico de representação do espaço, Picasso o adotou em seu pequeno *Violão* de papelão de outubro de 1912, no qual [...] o orifício da caixa de ressonância se protraí e a superfície externa virtual do instrumento é engendrada de maneira não-mimética por uma série de oposições contextuais – em outras palavras, de signos simbólicos. (COTTINGTON, 1999, p. 58).

Como podemos observar, Cottington – e, antes dele, Kahnweiler – pensam o impacto da máscara no processo criativo do pintor espanhol em termos da relação entre visualidade e linguagem. O historiador da arte inglês enfatiza nesse trecho duas das categorias semióticas de signos propostas por Charles Peirce: Picasso estaria naquele momento abandonando o paradigma mimético dos signos icônicos (que representam algo ausente através da semelhança com o objeto em questão), em direção a uma arte que operava sobre bases simbólicas (que representa por meio de convenções arbitrárias

e contextuais). Cabe aqui retomar uma terceira categoria de signos, também proposta por Peirce, o indicial, a marca que um acontecimento deixa como sua consequência. Pois o fato de uma máscara grebo se encontrar em Marselha já é em si sinal de algo, no caso a integração neocolonial e imperialista de regiões totalmente distintas do mundo. Que suas características formais sejam absolutamente abstraídas do contexto que as produziu também nos traz informações relevantes. Por fim, como argumenta Kwame Appiah (1997), o fato de se falar de cultura africana no singular – e, no caso específico, de não se sentir a necessidade de explicar o que seria grebo – já representa uma redução brutal desses “povos suficientemente distintos” dos de Cottington e Kahnweiler a uma massa indistinta, logo anônima, sem nome. Tal indistinção se baseia obviamente em uma generalização de tipo racial, fato atestado pela reiterada referência das peças do continente africano colecionadas por Picasso como esculturas “negras”. A propósito, os grebos são um povo africano originário do território onde hoje é o sudeste da Libéria. Mais de dois mil quilômetros separam suas terras daquelas da cidade de Benim. Se quisermos produzir um vago equivalente quantitativo da enorme variedade cultural que tal distância implica, basta pensar que a distância em questão é apenas algumas centenas de quilômetros inferior àquela que separa Londres de Atenas.

Cabe aqui focar a forma como a colagem fratura a linearidade do discurso, exigindo sempre uma espécie de dupla leitura. Ou seja, cada fragmento se refere simultaneamente a um contexto original rasurado e a uma nova totalidade não-linear, sendo ao mesmo tempo uma parte real do mundo externo à composição e um elemento, ainda que em certa medida destoante, dessa. Logo, surpreende menos o desenvolvimento vertiginoso da colagem cubista (datada como vimos de 1912) aos *ready-mades* de Duchamp (o primeiro deles, o secador de garrafas, data de 1914) do que a inegável semelhança entre o procedimento duchampiano e o estranho transporte de estátuas de “povos suficientemente distintos” que antecede a ambos em algumas décadas e ao qual retornamos mais uma vez. Pois a máscara construída para ser utilizada de maneira culturalmente específica em determinado ritual é tão alheia ao espaço expositivo museográfico quando os objetos produzidos em série para uma cultura material de tipo industrial. Em suma, é preciso levar a sério a hipótese de um vínculo genealógico entre a apropriação enquanto procedimento artístico e a apropriação

cultural enquanto prática neocolonial. Tratando da relação entre racismo e apropriação cultural, Rodney William afirma:

Mudar sentidos, depurar, esvaziar, é a “lógica” da apropriação cultural. Ocorre que essa lógica só se aplica às culturas negra, indígena e outras que sejam de algum modo inferiorizadas. [...]

Sempre que se confunde apropriação com intercâmbio cultural desconsidera-se que no primeiro caso não existe reciprocidade, ou seja, não há uma troca de experiências, não há compartilhamento entre os grupos. O intercâmbio, por sua vez, não pressupõe a manutenção de um dominante. (WILLIAM, 2019, p. 48)

Temos aí uma concepção de apropriação cultural profundamente diversa do modelo antropofágico resumido no início da presente argumentação. Para William, apropriação cultural implica necessariamente em desigualdade estrutural de poder. Ou seja, salvo engano, o que configuraria apropriação, nesse sentido estrito, no âmbito do modernismo brasileiro de vertente primitivista não seria o gesto de deglutição do estrangeiro, mas a forma como uma intelectualidade brasileira de elite, na ampla maioria dos casos solidamente identificada com a branquitude, toma para si e transforma em “nossos”, de “todos os brasileiros”, múltiplas manifestações culturais construídas por culturas de resistência, em especial afro-brasileiras e indígenas.

A discussão a fundo que tais questões merecem obviamente transcende as possibilidades do presente trabalho. Mas voltando ao nosso objeto específico, o poema-livro de Renato Negrão, é inegável que os processos descritos por William – mudar sentidos, depurar, esvaziar – são exatamente aqueles empregados pelo poeta em relação ao(s) seu(s) texto(s)-base. No entanto, em *Odisseia Vácuo* tal lógica é aplicada onde nunca costuma ser, em relação ao lugar da normatividade, da branquitude. Ruth Frakenberg define esse último termo da seguinte forma:

Branquitude é um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo. (FRAKENBERG apud WILLIAM, 2019, p. 58)

Seria o caso então de falar – não apenas no caso do poema-livro de Renato Negrão, mas também em projetos como a *Bienal do Bairro Veneza* do artista e performer Paulo Nazareth<sup>11</sup> - de contra-apropriação? Cabe no mínimo a cautela, sob o risco de embarcar em uma ilusão idealista, de não igualar gesto simbólicos e criativos a profundos mecanismos de opressão. Por outro lado, certa agressividade simbólica de tais projetos parece contraditória com a linguagem pacificada da troca, do intercâmbio. É preciso reconhecer que, no mínimo, trabalhos como esses aprofundam os procedimentos antropofagistas para além das contradições do modernismo de inícios do século passado.

Em uma das maiores polêmicas nas quais a poesia conceitual estadunidense se envolveu, a associação entre apropriação textual e apropriação cultural se configurou, porém, de maneira muito mais previsível. Em 2015, Kenneth Goldsmith foi duramente criticado e se viu obrigado a se retratar depois da leitura pública de seu poema *The body of Michael Brown*. O poema consistia em uma versão, traduzida do jargão médico para a linguagem corrente, da autópsia de Michel Brown – adolescente negro de 18 anos que foi morto por um policial branco em Ferguson (EUA) desencadeando uma onda de protestos sob o lema *black lives matter*. Apesar de, segundo o autor, o poema ter sido concebido como uma obra de protesto, o fato de que um escritor branco tenha se apropriado da descrição produzida pelo Estado do cadáver de um rapaz negro, vítima desse mesmo Estado, foi amplamente interpretado como um gesto de, no mínimo, extrema insensibilidade. Em um artigo sobre essa e outras controvérsias políticas, culturais e raciais da poesia conceitual norte-americana, Ken Chen (2015) argumenta que as estratégias de apropriação que caracterizam tal vertente literária tem sido sistematicamente utilizadas no quadro de uma apropriação

---

<sup>11</sup> Paulo Nazareth, respondeu a seu segundo convite de participação na extremamente prestigiosa Bienal de Veneza, realizando em 2015 sua própria bienal no bairro Veneza, localizado em uma pobre e violenta cidade dormitório da região metropolitana de Belo Horizonte, Ribeirão das Neves. Refletindo tanto o seu interesse pela ideia de nomeação – seu trabalho recente envolve por vezes colecionar embalagens de produtos onde as referências a indígenas e negros se tornam, de maneira muitas vezes caricaturalmente racistas, imagens e marcas do consumo – quanto sua resolução de não pisar em solo europeu antes de ter visitado todos os países africanos, o projeto-obra de Nazareth questiona a própria ideia de centralidade, traçando o meridiano artístico do mundo a partir da tríplice periferia (urbana, nacional, internacional).

mais ampla da cultura negra pelo *mainstream* branco norte-americano. Consideramos, porém, que – como demonstram os trabalhos de Negrão e Nazareth, entre outros – igualar um procedimento formal a um significado cultural e político único consiste em uma generalização arbitrária e, em última instância, extremamente formalista – por que os traços formais de um trabalho deveriam ser mais relevantes ou mesmo dissociados dos contextos políticos, sociais, culturais e artísticos nos quais estão envolvidos?

Contra o maniqueísmo – como se sabe, de base judaico-cristã – que veria nesse passo apenas a alternativa entre a exaltação acrítica da escrita apropriativa e a condenação inequívoca de uma prática cuja gênese se vê atrelada a uma série de violências, cabe voltar ao texto de Rodney William (2019). Pois o antropólogo e babalorixá paulista coloca a sua discussão da apropriação cultural sob a égide do mais literalmente (e criminosamente) demonizado dos Orixás cultuados pelos iorubás nigerianos e seus descendentes literais e espirituais no Brasil e no Caribe: Exu. No sentido de remover a discussão sobre a apropriação cultural do terreno infantilizante do pode/não pode e em direção do terreno da responsabilidade e da ética, William abre seu texto invocando assim o Orixá dos caminhos e da nomeação:

Exu Olojá é o dono do mercado. É quem preside as trocas, intercâmbios, escambos, transações, negociações, interações e a circulação de bens e produtos. Exu é o princípio dinâmico, a comunicação, o movimento. Senhor da reciprocidade e todas as relações. Mensageiro entre todos os mundos. Exu fala todas as línguas, come tudo que a boca come, bebe tudo que a boca bebe. Ordem e desordem do universo. Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. O mais humano dos Orixás vive nas encruzilhadas e mata um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. Exu é memória, é história, é vida. Mas o que tem a ver Exu com o tema da apropriação cultural?

Enquanto princípio dinâmico que permite o estabelecimento de trocas entre os diversos aspectos do mundo, especialmente entre o coletivo e o individual, Exu institui a reciprocidade como um valor negro-africano. Como bem adverte Sidnei Barreto Nogueira, doutor em semiótica e babalorixá, se a banca do mercado tem dois lados, quem vem para trocar e nada deixa pratica uma extorsão, um roubo. Nas estruturas de opressão que caracterizaram o colonialismo, a apropriação cultural foi uma estratégia eficiente que continua sendo usada como instrumento de dominação. Na tradição Nagô, a lógica da circulação se contrapõe à acumulação. (WILLIAM, 2019, p. 20-21).

## 6 Ainda que tenuamente

Para encerrar, voltemos ao texto de Negrão, às astúcias do jogo irônico da *Odisseia Vácuo* no terreno aristocrático do alto cânone Ocidental. Ainda que o título do poema-livro, o seu contexto tácito de texto de (não) criação e até mesmo os carimbos que adornam os envelopes da versão zine (“Análise crítica” e “Verificado/analísado criticamente”) pareçam indicar um texto-base situado no campo da crítica e/ ou da história literária, certos momentos do texto parecem sugerir que tal desleitura se dê em um território ainda mais prosaico. Os termos mais específicos que encontramos ali – “escrituração”, “inventário”, uma obra que “conta com duas partes / uma prática / e outra / teórica” etc. – poderiam se referir tão bem ou talvez mesmo melhor a outras áreas. Mas quais? A peculiar epígrafe do poema-livro, de autoria do poeta e performer português Alberto Pimenta, parece nos encaminhar para um território bastante distinto do âmbito humanista da literatura, o que demonstraria talvez a natureza formulaica e não específica do cânone enquanto forma narrativa:

lembre-se até que  
pedidos  
quantitativamente exorbitantes  
chegam a poder  
ser satisfeitos  
(PIMENTA apud NEGRÃO, 2016).

Sabemos de que cidade *Odisseia Vácuo* vem, seria possível discutir ainda mais longamente do que temos feito sobre seus ancestrais. Mas o que o poema-livro efetivamente é se encontra deliberadamente fora do alcance, graças, em parte, às intervenções experimentais que Negrão faz incidir sobre seu texto-base. Poderíamos descrever esse efeito parafraseando as palavras com que Kahnweiler descreve a máscara grebo: a epiderme do poema-livro existe unicamente na consciência do observador, que ‘imagina’, que cria os referentes das *rimas-vácuo*. O leitor atento há ter percebido que o presente texto se caracteriza pela sucessão vertiginosa e quase carnavalesca de nomes próprios (Ulisses-Odisseu, Mallarmé, Menard, Oswald, Valéry, Picasso, Shakespeare, Exu, etc.) e lugares (a Biblioteca Nacional, o Partenon, o Palácio dos Obas, o Museu Britânico, a Avenida Pedro I, etc.) – constituindo aquilo que em inglês se denomina por vezes *name dropping*. Trata-se, em certo sentido, de

um *topos* característico da linguagem da crítica literária: sua “natural” ênfase em listar nomes próprios. Em um texto como este, que usa a linguagem da crítica para se aproximar de um texto que parodia tal linguagem, o caráter arbitrário de tais convenções vem à tona. Às investidas ciclópicas da crítica, as *rima-vácuos* irão sempre responder que “ninguém” se encontra ali...

Em matéria da Revista Cupim, Renato Negrão fala sob o impacto da leitura da correspondência de Lygia Clark e Hélio Oiticica: “aquilo deu outra mudada na minha vida. Quis entender como eram esses processos mais plásticos, visuais, e entender como era o comportamento da matéria, o funcionamento dos gestos e dos conceitos” (FERREIRA, 2020). Para encerrarmos o presente diálogo com a *Odisseia Vácuo*, caberia ressaltar que o gosto do poeta belorizontino por – como dizia Oiticica – experimentar o experimental possibilita inclusive uma leitura menos irônica da página final do poema, talvez uma leve evocação ao “nada ou quase uma arte” com qual Mallarmé especula, no prefácio de *Un Coup de Dés*, sobre as consequências de seus experimentos:

faz-se a primeira tentativa

do processo de

ainda que tenuamente

## Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 11-19.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Editora Globo, 2000.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BELISÁRIO, Adriano; TARIN, Bruno. *Copyright*: pirataria e cultura livre. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

BORGES, Gustavo Naves. Guerra e Paz em “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 643-660, set./dez. 2017.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Editora Globo, 1999. v. 2. p. 126-130.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAGE, John. *Silence*. Londres; Nova York: Marion Boyars, 2011.

CHEN, Ken. Authenticity obsession, or conceptualism as minstrel show. *Asian American writers' workshop*, New York, 11 June 2015. Disponível em: <http://aaww.org/authenticity-obsession/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Leite crioulo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Miguel de Ávila. Texto-partitura: a arqueologia musical de certas práticas artísticas contemporâneas. *Revista ArteContexto*, Porto Alegre, v. 5, n. 13, jul. 2017. Disponível em <https://artcontexto.com.br/portfolio/miguel-de-avila-duarte/>. Acesso em: 15 jun. 2021. ISSN 2318-5538.

DWORKIN, Graig; GOLDSMITH, Kenneth. *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

FERREIRA, Douglas. Ligações perigosas, com Renato Negrão. *Revista Cupim*, [S. l.], [2020?]. Disponível em: <https://www.revistacupim.com.br/post/liga%C3%A7%C3%B5es-perigosas-com-renato-negr%C3%A3o>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FOSTER, Hal. The “primitive” unconscious of Modern Art. *October*, Cambridge, v. 34, p. 45-70, Autumn 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/778488>.

GANTEFÜHRER-FRIER, Anne. *Cubismo*. Barcelona: Taschen, 2009.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-136.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

KITTLER, Frederick. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LAGROU, Els. A arte do Outro no surrealismo e hoje. *Horizontes antropológicos*, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 217-230, 01 jul. 2008. ISSN 1806-9983. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100009>.

MARSHALL, Alex. This art was looted 123 years ago. Will it ever be returned?. *The New York Times*, Nova York, 23 Jan. 2020. Arts. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/23/arts/design/benin-bronzes.html>. Acesso em: 15 jun. 2021.

NEGRÃO, Renato. *Odisseia vácuo*. Belo Horizonte: Palavra Imagem: Editora 4:25, 2016.

NEGRÃO, Renato. *Vicente viciado*. Belo Horizonte: Rótula, 2012.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.

PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-85.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

ROBINSON, Edward S. *Shift linguals: cut-up narratives from William S. Burroughs to the Present*. Nova York: Rodopi, 2011.

SANTIAGO, Silviano. Entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. Edição de Renato Cordeiro Gomes. *Ensaaios antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematografo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos dada*. Lisboa: Hiena, 1987.

VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WILLETT, Frank. *Arte africana*. São Paulo: Edições SESC: Imprensa Oficial, 2017.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

Recebido em: 1º de agosto de 2020.

Aprovado em: 29 de abril de 2021.



## Uma análise sobre a subjetividade do “eu” nas metáforas da cor na obra *O menino marrom*, de Ziraldo

### *An Analysis About the Subjectivity of the “I” in the Metaphors of Color in Work The Brown Boy, by Ziraldo*

José Gomes Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

[jgpjosegomespereira@outlook.com](mailto:jgpjosegomespereira@outlook.com)

<http://orcid.org/0000-0002-0632-0334>

Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

[barbarasimoes2005@uol.com.br](mailto:barbarasimoes2005@uol.com.br)

<http://orcid.org/0000-0003-2477-218X>

**Resumo:** Este trabalho desenvolve uma abordagem crítica sobre a obra literária *O menino marrom*, do escritor Ziraldo. Publicado pela primeira vez em 1986, o livro apresentou como protagonista o menino marrom, que acabou conhecendo e fazendo amizade com o chamado menino cor-de-rosa. Tal obra descreveu os detalhes dessa amizade, frente às curiosidades pessoais, diferenças, valores humanos e questões raciais. O contexto da dúvida favoreceu, a cada um dos dois meninos, a construção de suas próprias identidades. Essa construção pode ser descrita sob três níveis: observação, comparação e relacionamento. Os personagens se observaram, compararam suas diferenças e conseguiram estabelecer um relacionamento de amizade, descobrindo traços de humanidade, respeito e convivência harmônica nas diversidades étnico-raciais. Considerando que o autor desenvolveu uma linguagem figurada, o propósito desta pesquisa é analisar as metáforas da cor, que permitem nivelar e tipificar as marcas de subjetividade do “eu”. Um “eu” em constante expansão, em torno de si, e na perspectiva do outro. Para tanto, serão utilizados, dentro de um quadro teórico-metodológico, os conceitos de identidade e alteridade de Zilá Bernd (1987, 1988) e os estudos pós-coloniais de Frantz Fanon (2008). Portanto, *O menino marrom*, de Ziraldo, é uma interessante ferramenta pedagógica da literatura infantil para ser desenvolvida em sala de aula, pois desarma a expectativa pré-estabelecida pela cultura europeia, do branco prevalecendo sobre o negro, e apresenta novas relações de ressignificação do mundo a partir da visão de duas crianças.

**Palavras-chave:** preconceito; identidade; criança; cores; humanização.

**Abstract:** This work develops a critical approach to the literary work *The Brown Boy*, by the writer Ziraldo. First published in 1986, the book featured as protagonist the brown boy, who ended up knowing and befriending the so-called pink boy. This work described the details of this friendship, in the face of personal curiosities, differences, human values and racial issues. The context of doubt favored, to each of the two boys, the construction of their own identities. This construction can be described under three levels: observation, comparison and relationship. The characters observed themselves, compared their differences and were able to establish a relationship of friendship, discovering traces of humanity, respect and harmonious coexistence in ethnic-racial diversities. Considering that the author has developed a figurative language, the purpose of this research is to analyze the metaphors of color, which allow to level and typify the subjectivity marks of the “I”. An ever-expanding “I”, around you, and from the perspective of the other. For this, the concepts of identity and otherness of Zilá Bernd (1987, 1988) and the postcolonial studies of Frantz Fanon (2008) will be used within a theoretical-methodological framework. Therefore, Ziraldo’s *The Brown Boy* is an interesting pedagogical instrument of children’s literature to be developed in the classroom, because it disarms the pre-established expectation by European culture, of white prevailing over black, and presents new relations of resignification of the world from the vision of two children.

**Keywords:** prejudice; identity; children; colors; humanization.

## 1 Introdução

A obra *O menino marrom*, do escritor Ziraldo, publicada em 1986, apresentou um novo modelo de personagem-principal na estrutura narrativa, invertendo a ordem daquele momento ao oferecer protagonismo a um personagem afrodescendente. Esse menino protagonista, chamado pelo mesmo nome que deu título ao livro, recebeu predicativos de beleza, inteligência e generosidade. Igualmente belo e inteligente, assumindo o papel de personagem secundário, o menino cor-de-rosa foi o melhor amigo do menino marrom.

O desenrolar dessa amizade, conduzido por uma linguagem bem-humorada, ora em diálogos com questionamentos complexos, ora com a interferência de um certo tom de poesia pelo narrador, propiciou-lhes se descobrirem tão diferentes e tão cúmplices ao mesmo tempo. Essas diferenças no tom de pele e na harmonia das cores da natureza os fizeram entender duas coisas: em primeiro lugar, que um amigo completava o outro dentro de um elo de alteridade indissociável; em segundo lugar, que a maldade do mundo em separar as pessoas não permitia que elas mesmas se enxergassem irmãs.

Os questionamentos mais enigmáticos feitos pelas duas crianças foram pautados segundo a ordem do contexto da dúvida, isto é, um ambiente favorável para se fazer perguntas mais complexas e bem longe das respostas prontas dos adultos. Esse fator edificou a vivência entre os dois meninos, fortaleceu a criatividade e o senso crítico, além de tornar o respeito ao pensamento alheio um grande aliado nesse processo de busca. A conjuntura disso elevou o nível filosófico da obra, sob a forma de reflexões.

Essas reflexões constituídas como inquietudes da alma podiam, na perspectiva do autor, ser respondidas pelos adultos, porém, tais respostas estariam impregnadas de estereótipos e preconceitos. O viés ideológico da obra, não permitindo isso, propiciou aos dois amigos a construção de saberes sobre si e em relação ao outro. A busca por tais saberes não afastou a relação de empatia desenvolvida por ambos os meninos, pelo contrário, acabou os aproximando. A linguagem figurada em *O menino marrom* seguiu uma estrutura a qual chamaremos de metáforas da cor.

É a análise dessas metáforas que nos permitirá, adiante, interpretar os mecanismos psicológicos da obra, ante ao que denominaremos como estudo das marcas da subjetividade do “eu”. Para isso, iniciaremos com um tópico sobre as qualidades do menino marrom. Em seguida, nos dedicaremos às análises das leituras semióticas, estudando a linguagem visual e a linguagem verbal. Por fim, apresentaremos as conclusões da pesquisa.

## **2 Sobre as qualidades do menino marrom**

O menino marrom é o personagem-principal da história, cujas descrições foram construídas a partir de comparações, em meio a uma conjuntura de beleza estética, harmonia com a natureza e elementos qualificativos, credenciando-lhe a exaltação como a de um herói ou de um verdadeiro príncipe. O escritor Ziraldo, tanto em relação ao protagonista bem como ao personagem secundário, permite ao leitor participar desse processo de construção física e psicológica de seus personagens.

No início da narrativa, encontramos sua primeira qualidade: um menino muito bonito (ZIRALDO, 2013, p. 3). A esse adjetivo foram associados, por um eixo de significados, em escala gradativa, suas respectivas belezas: a) a beleza da pele: “sua pele era cor de chocolate” (ZIRALDO, 2013, p. 3); b) a beleza dos olhos: “os olhos dele eram muito vivos, grandes” (ZIRALDO, 2013, p. 3); c) a beleza dos dentes: “o menino marrom tinha

os dentes claros, certinhos, certinhos” (ZIRALDO, 2013, p. 4); d) a beleza dos cabelos: “os cabelos eram enroladinhos e fofos” (ZIRALDO, 2013, p. 4); e) a beleza do rosto: “falta descrever as bochechas do menino marrom, seu queixinho pontudo, sua testa alta, bem redonda, tudo harmoniosamente organizado no rosto” (ZIRALDO, 2013, p. 4); f) a beleza do nariz: “o menino marrom tinha um nariz muito expressivo” (ZIRALDO, 2013, p. 4); g) a beleza do corpo: “o peito era quadradinho e os ombros, também: um corpo muito bonito de atleta futuro” (ZIRALDO, 2013, p. 4); h) e a beleza dos pés: “os pés eram grandes – grandes mesmo! – para o tamanho dele” (ZIRALDO, 2013, p. 6).

Em seguida, iniciou-se a descrição de suas qualidades psicológicas. A primeira delas era a sua especialidade em fazer perguntas, sobretudo, as mais difíceis. Para isso, ocorre a definição de conceitos, entre o que é ser chato e o que é ser curioso. De acordo com o narrador, o protagonista não era chato e sim perguntador, isto é, curioso. Ele destacou que alguns adultos não têm paciência com crianças que perguntam demais, sendo, na verdade, eles os chatos e não elas. A questão era que o menino marrom, algumas vezes, exagerava nessa sua característica de perguntador, de questionador.

A segunda delas era o seu medo de cachorro. Certa vez, quando ele mal sabia falar direito, andando na companhia da prima, viu um cachorro em sua direção. Imediatamente disse que estava com medo. Mesmo com as palavras de fortalecimento e coragem da prima, ele voltou a ficar temeroso quando, em seguida, viu outro cachorro, afirmando, naquela circunstância, estar com dois medos.

A terceira delas era a inteligência. Associada a ela, é importante destacar a criatividade. O menino marrom era muito criativo, pois inventava seus próprios jogos, porém, organizava e reorganizava as regras de tal forma que nunca saía perdendo, só quem ganhava era ele. Certo dia, quando estava na escola, achou que havia feito uma grande descoberta: ao misturar todas as cores contidas no arco-íris, ficou impressionado com a formação da cor marrom, a sua cor. Assim, presumiu que ela era realmente importante, pois continha todas as outras cores. Não obstante, alguns dias após, no laboratório da escola, aprendeu no famoso “disco de Newton”, em que as cores em movimento reproduziam a cor branca.

Nessa conjuntura de descobertas, o menino marrom veio representar toda a raça e cultura afrodescendente e o menino cor-de-rosa, toda a raça

e cultura branca, europeia. Ao contrário de outras narrativas literárias que privilegiavam uma cultura e rejeitavam outra, esta obra construiu um protagonista afrodescendente no mesmo nível de beleza, de inteligência e de importância discursiva que o personagem com traços europeus. Além disso, a cada um deles foi dada a oportunidade de se autodescobrir pela consciência da diferença, sem a interferência estereotipada dos adultos. Por essa razão, tal viés literário se aproxima dos conceitos propostos por Zilá Bernd:

Busca de identidade pelo negro é a busca de autodefinição. Na realidade, ele se encontra alienado de sua cultura de origem e cercado pelos valores vitoriosos de um mundo branco que o discrimina. O conceito de identidade será aqui tomado como processo, isto é, como dinâmica que se constrói e se desconstrói, e sempre junto com o conceito de alteridade, pois só existe identidade pela consciência da diferença que é posta por uma situação de estranhamento. [...] Identidade, então, não é fim, nem começo; ela situa-se no próprio processo de sua construção. Donde a metáfora do mosaico em que as partes vão se agregando para constituir o todo. (BERND, 1987, p. 38-40).

Nesse sentido, considerando que as construções identitárias dos meninos se desenvolveram pela curiosidade do contexto e não pela imposição de conceitos pré-definidos, a relação entre eles foi harmônica. Por causa disso, a descrição das habilidades e dos atributos do protagonista não tiveram o propósito de diminuir a beleza do personagem secundário. O reverso poderia ter ocorrido como uma tentativa, mesmo que subconsciente, de se vingar ou revidar, o que de certa forma ocorrera em outras épocas na nossa Literatura: o negro quase sem voz no discurso, servindo apenas para legitimar as qualidades do branco, bem como todo o conjunto de elementos desqualificadores.

Dentro desse contexto, poderia ser a vez de se elevar o personagem negro e se obscurecer a figura do personagem branco, diminuindo-lhe o grau de importância. O escritor não procedeu desse modo, pelo contrário, permitiu que um se enxergasse no outro, se completasse no outro, não adotando uma postura da diferença que incomoda e separa, mas apresentando a diferença que atrai e completa, ao mesmo nível de percepção do significado de humanidade, de acordo com Fanon:

Que jamais o instrumento domine o homem. Que cesse para sempre a servidão do homem pelo homem. Ou seja, de mim por um outro. Que me seja permitido descobrir e querer bem ao homem, onde quer que ele se encontre. Há a ser realizada uma tentativa de desalienação em prol da liberdade. Por que simplesmente não tentar sensibilizar o outro, sentir o outro, revelar-me outro? (FANON, 2008, p. 191).

Desse modo, podemos entender que ao se equacionar a beleza dos opostos, o autor de *O menino marrom* passou a propor uma espécie de literatura de inclusão, quando permitiu que seus personagens fossem amigos, e, imersos nesse imaginário infantil de diferenças que se respeitam, apresentassem um novo modelo de humanidade. Ziraldo – cujas habilidades no desenho e nos cartuns são conhecidas pelo público – também é o autor dos desenhos do livro. Levando-se em conta esse fato, convém, por conseguinte, estudar com mais profundidade o escrito e o desenhado, com base nas teorias de análise que serão apresentadas a seguir.

### **3 A arte desenhada e o texto escrito: leituras semióticas**

Esse livro exerce determinado poder de atração e de empatia no público leitor. Não foi por acaso que o menino marrom apareceu desenhado na capa do livro, com seu nome estampado nela, afinal, ele era o protagonista. O protagonismo de um personagem afrodescendente apareceu como uma carta de apresentação visual para o leitor que apenas contemplara o livro, sem, no entanto, tê-lo lido. O escritor, apropriando-se de suas qualidades de desenhista, apresentou, paralelo ao texto verbal, um texto visual.

Ao avançarmos para a leitura do texto escrito, deparamo-nos com determinadas metáforas, que foram minuciosa e propositalmente construídas. Em razão disso, apoiamo-nos nos estudos semióticos para termos algumas noções sobre a simbologia das palavras, todas elas encaixadas dentro de campos semânticos específicos. É a análise desses recortes que poderá nos auxiliar no entendimento da linguagem figurada proposta pelo escritor, por exemplo, na figura do sangue azul.

Considerando a possibilidade dada pelos estudos linguísticos de o texto se organizar tanto em palavras quanto em aspectos visuais, passaremos a denominar a expressão “texto verbal” quando nos reportarmos ao texto escrito, e, “texto visual” ao nos referirmos às imagens. Por critério de organização, dividiremos as análises em dois grupos: a arte desenhada e as palavras escritas.

O primeiro grupo, o da arte desenhada, será dividido em três subgrupos: o plano de fundo, as cores fortes e as cores fracas. Em seguida, teremos o segundo grupo, o das palavras escritas, o qual se dividirá em dois subgrupos: a metáfora do sangue azul e o recurso da intertextualidade.

### 3.1 A arte desenhada

O ideário gráfico de *O menino marrom* propôs, a partir da capa do livro, a provocação sensorial no leitor, iniciando pelo contraste das cores, que foram se desestabilizando pelas técnicas de brilho e matiz, e se reorganizaram harmonicamente graças ao efeito do plano de fundo. Foi a conjuntura desses elementos que deu o acabamento final da obra gráfica, envolvendo detalhes de sonoridade acústica, textura visual e efeitos característicos da emoção humana.

Aliada a isso também convém destacar certa plasticidade visual composta por imagens desenhadas manualmente e colorizadas com auxílio da computação gráfica. Percebe-se a organização de cada um desses elementos gráficos, que quando juntos deram a impressão de completude. Dada a intencionalidade do autor em se mostrar as diferenças que não conseguem viver uma sem a outra, talvez entendamos o caráter proposital percebido na dimensão imagística.

Em virtude disso, o fundamento ideológico da obra não deve ser dissociado de sua composição gráfica, em especial, na seleção das cores. Quando deu início à descrição física do protagonista, o narrador associou os valores positivos do chocolate à pele do menino, e em seguida, complementou que era “chocolate puro, não aqueles misturados com leite” (ZIRALDO, 2013, p. 3). Essa é a ideologia da obra, apresentada no início para reiterar que o menino marrom não teria seus traços epiteliais suavizados ou branqueados, seu tom de pele não seria “lactiforme” (FANON, 2008, p. 57). Por esse motivo, o estudo das cores e seus impactos devem ser considerados juntamente com os chamados estudos pós-coloniais de Frantz Fanon.

Ao leitor tradicional existe o desafio de se ler tal livro além de suas palavras. Isso se dá pelo fato de que nesta obra em questão o escrito está ligado ao desenhado, e vice-versa, dentro de um eixo de unicidade e completude indissociáveis. É nesse contexto de linguagem visual que serão aplicadas técnicas de leitura semiótica imagística, permitindo, assim, uma análise mais aprofundada a partir do universo das imagens, comparando-as com a

descrição verbalizada. O fundamento teórico dessas abordagens está apoiado nos estudos propostos na obra intitulada *Teoria semiótica do texto*, de Diana Luz Pessoa de Barros (1999), além das contribuições sobre os marcadores de modalidade, cor e emoção de Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006).

### 3.1.1 O plano de fundo

Entenda-se como plano de fundo a base na qual o desenho principal é posto, no caso de fotografias, trata-se do cenário que se contrapõe em segundo plano em relação ao foco principal. Suponhamos o desenho de uma pessoa na praia: o foco principal é a pessoa, e o desenhista vai detalhando a expressão facial, o resto do corpo, os óculos, a cor de sua vestimenta, entre outros detalhes. Em contrapartida, o cenário em volta é a composição do plano de fundo, no qual podemos destacar a praia, as ondas do mar, as barracas, a paisagem local e as pessoas desfocadas ou em tamanho diminuto.

No caso desse livro, os desenhos foram feitos predominantemente com o mesmo modelo de plano de fundo: o branco. Até na frente da capa ele aparece, excetuando-se a parte posterior dela, que, propositalmente, é marrom. Esse duplo efeito de capa, o branco e o marrom, dão ao leitor que apenas o manuseia, a síntese do ideário do livro: onde termina o marrom, começa o branco e onde termina o branco, começa o marrom. Nesse paradoxo filosófico-visual, pode-se afirmar ser possível acessar os propósitos do autor Ziraldo apenas ao se observar a disposição do plano de fundo da obra.

Na capa frontal, o desenho do protagonista ganhou destaque exatamente pelo contraste branco do plano de fundo. O título do livro no mesmo tom de branco prenuncia algo que será a tônica da narrativa: a cumplicidade de dois meninos em um relacionamento de amizade. Como o menino marrom representou os afrodescendentes, e o menino cor de rosa, os brancos, o escritor propôs, a partir da capa, uma preparação semiótica para o assunto que será tratado. Isso facilmente se comprova pela sinopse do livro na capa de trás, em letras brancas, no fundo marrom.

Em termos imagísticos, a página 21 pode ser estudada sob duas óticas: o estudo do plano de fundo e o estudo das cores. Nesse caso, interessamos o estudo da composição do plano de fundo, que sob um olhar geral se configura como o primeiro momento visual mais importante do livro, no episódio em que os meninos, absortos pelas suas diferenças, entreolharam-

se. Interessante é que mesmo as camisas dos meninos sendo igualmente brancas, não se alterou a cor do plano de fundo, contudo, utilizou-se o recurso gráfico do contorno.

Observando a cena com mais profundidade, percebe-se que foi acertada a escolha do branco, pois se outra cor fosse adotada, um bege por exemplo, o efeito do confronto não seria o mesmo. Ambos, sendo meninos, enxergando-se bonitos, inteligentes e extrovertidos, estavam no mesmo pé de igualdade. Diferente de outras obras da nossa literatura, *O menino marrom* não apresentou a construção de um protagonista negro sob a ordem do preconceito, conforme a definição de estereótipo de Zilá Bernd:

O que é o estereótipo? O estereótipo parte de uma generalização apressada: toma-se como verdade universal algo que foi observado em um só indivíduo. Conheci um gordo que era preguiçoso, um judeu desonesto e um negro ignorante, por exemplo, e generalizo, afirmando que todo gordo é preguiçoso, todo judeu é desonesto e todos os negros são inferiores aos brancos. (BERND, 1988, p. 11).

Entendemos que o menino marrom não foi descrito segundo a ótica da estereotipia, ao invés disso, essa obra se apropriou da tese da completude das raças, do encanto que a diferença de um proporciona ao outro. O que comprova isso, dentro da análise das imagens, é que embora ambos utilizassem camisas com as mesmas cores, havia algo que os diferenciava e eles não conseguiam obter explicação. O mecanismo que regulava esse confronto não os afastou, pelo contrário, aproximou-os mais ainda, pois o branco de suas camisas simbolizava essa sincronia, essa paz, essa proximidade. Por isso, a manutenção da mesma cor de plano de fundo adotada nas demais páginas do livro foi fundamental para a figurativização desse encontro.

No contexto de um público leitor infantil, uma criança em estágios iniciais de alfabetização, poderá, desde que didaticamente estimulada pelo(a) docente, enxergar que tanto o branco como o marrom (fazendo alusão às cores presentes na capa) ocupam o mesmo espaço, respeitam-se e estabelecem uma relação harmônica. Nesse caso, a história seria lida para ela, e os desenhos do livro entrariam como aliados na formação de seu imaginário. Tal hábito lúdico poderia aproximar o livro da criança, tornando ambos grandes amigos, conforme elucidou Isabel Solé (1998, p. 96-97) ao propor ações pedagógicas que promovam a autonomia leitora

dos estudantes, na perspectiva da leitura com significado, prazer e agente de transformação social.

### **3.1.2 As cores fortes**

Na página 3, o protagonista apareceu sentado em cima de uma grande letra E, colorida de marrom forte. Essa chamada imagística propõe à criança leitora uma espécie de recepção, como se o menino marrom conversasse pessoalmente com a criança leitora e lhe apresentasse a seguinte mensagem: nesse livro é possível brincar com as palavras, venha e divirta-se. O amarelo brilhante de sua camisa possui a função de prender a atenção do pequeno leitor. Nessa idade, quanto mais imagístico e colorido, melhor, conforme apontou Coelho (1997, p. 29-30), que na literatura infantil as cores precisam ser bem vivas e contrastantes, para representar a alegria e os estágios de humor sugeridos pelo desenho.

O melhor amigo do menino marrom era o menino cor-de-rosa, que na página 9 foi desenhado em tamanho grande, nas mesmas dimensões em que, na página 5, fora pintado o amigo protagonista. Além disso, ele recebeu o mesmo tratamento imagístico na colorização, ao observarmos as cores fortes que representam sua personalidade, tais como a alegria alinhada ao azul forte dos tênis e a lealdade combinada com o tom forte dos cabelos. Nessa mesma página 9, estão as cores da bandeira do Brasil, no verde dos olhos, no amarelo dos cabelos, no azul das calças e no branco da camisa, mostrando um senso de brasilidade a dialogar com as culturas diversas. Pelo estilo em que cada amigo foi pintado e o fato de se dar cor aos seus atos, prova-se que as imagens também estão a falar com o leitor, além das palavras.

Analisando com mais profundidade a forma como se deu a colorização do menino cor-de-rosa, entendemos que a cor de seus olhos é um verde bem forte que chama a atenção, os cabelos também ganham destaque, sendo pintados em vários tons de amarelo queimado, para fugir um pouco do amarelo tradicional colorido artificialmente, aproximando-se de um tom loiro realístico. O azul dos tênis é mais forte que o azul das calças, essa desestabilidade cromática provocou o choque com o branco de um só tom. Esse contraste chama a atenção ao revelar a paz entre as cores, assim como a mensagem central do livro.

O conflito entre os dois meninos ocorreu durante a narrativa, e isso se deu por causa das descobertas que o vínculo da amizade lhes proporcionara,

além da personalidade e do temperamento de cada um deles. Guiado por uma linguagem figurada, o texto vai conduzindo o leitor ao entendimento de que as cores não brigam entre si, contudo, elas vão se completando dentro de um eixo de interdependência. Propositamente, nas páginas 16 e 17, o escritor tratou acerca do disco de Newton, o qual apareceu com suas cores distribuídas numa página e a reprodução do branco na página seguinte, quando os meninos descobriram que o branco não era uma cor, e sim a mistura de todas as cores em movimento.

A tese do protagonista era contrária pois ele acreditava que o marrom seria a cor mais importante, pelo fato de ele ter misturado, em um episódio anterior, todas as cores de uma caixinha de aquarela, resultando, assim, no marrom. Isso lhe tornava convicto de que sua cor era a soma de todas as demais. Na prática, essa descoberta e a de Isaac Newton não se conflitavam, posto que ambos estavam certos. O elemento conciliador de conflitos se estabeleceu na mistura das duas teses: o branco contendo todas as cores não anulava a importância do marrom, e o marrom como produto final da mistura de cores também não diminuía a relevância do branco.

Em relação às discussões sobre a teoria da cor, a formação do branco e o já referido disco de Newton, é recomendável a leitura de *Opticks or a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light* (Óptica ou um tratado das reflexões, refrações, inflexões e cores da luz), livro que foi publicado em três volumes pelo matemático e físico Isaac Newton, em 1704. Entre os físicos ou estudiosos da Física no Brasil, tal obra, principalmente sua parte mais famosa, ou seja, o primeiro volume, é chamada de Óptica, de Newton, conforme apontou a dissertação de mestrado de Cibelle Celestino Silva:

Justamente por ser uma obra de fácil acesso e de leitura mais agradável, o *Opticks* se mantém como uma obra que desperta grande interesse até nossos dias. A obra pode ser apreciada tanto por seus aspectos físicos quanto filosóficos. Contém uma ampla discussão de tópicos da óptica – associação entre cor e refrangibilidade, teoria das cores, interferência e difração e, até mesmo, discussões sobre mecânica – existência de um éter universal, ação de forças à distância – além de ser considerada um modelo de rigor experimental. (SILVA, 1996, p. 3).

A propósito, tanto o livro de Newton, que é mais técnico acerca do tema, quanto a dissertação de mestrado da pesquisadora mencionada, que explica mais detalhadamente sobre cada uma das teorias newtonianas, são

de relevante leitura. Além dessas relações com a Física, faz-se necessário considerar que dentro de um estágio mais metafórico, ao qual se enquadrou a linguagem adotada pelo escritor em sua obra, podemos sintetizar que seria impossível uma cor viver sem a outra, pois não havia como se considerar apenas a inércia da formação do marrom sem a dinâmica da composição do branco. Eram teorias complementares produzidas a partir da observação de cores complementares, exatamente como era a amizade entre os dois meninos da história. Foi nessa junção de conceitos científicos que a condução dos fatos narrados exibiu, na página 19, um sugestivo desenho de pessoas dos mais variados traços físicos, de diversas etnias, cores e sorrisos.

Ao analisarmos o papel das cores dentro da linguagem visual, temos que levar em conta como elas são processadas no cérebro, isto é, como a mente as recebe e em seguida as devolve em forma de estímulos sensoriais. É dessa maneira que chegaremos aos estágios de alegria, tristeza, afeto, desafeto, aceitação, rejeição, entre outros elementos psicológicos. A essência de ser dessas cores fortes deu sentido aos desenhos contidos no livro, valendo lembrar que a escolha da colorização não fora realizada por acaso, pelo contrário, houve um motivo estrutural para cada tom, especialmente pelo fato de que cor e emoção são elementos indissociáveis, segundo concluíram Kress e van Leeuwen:

Em outros contextos, o *hiper-real* não tem a modalidade reduzida que ocorre no naturalismo *fotográfico*. Fotos de comida de revistas são um exemplo. Um princípio diferente para o que conta como real opera aqui: quanto mais uma imagem pode criar uma ilusão de toque, paladar e olfato, maior sua modalidade. Em tais imagens tudo é feito para apelar para qualidades *sensoriais*: a realidade aqui é constituída precisamente por essas sensações: textura, cor, *sensação*. É aqui que os valores afetivos das cores surgem, por exemplo. O valor emotivo da cor, às vezes, é visto como uma característica geral da cor. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 164, grifos dos autores).

Já que, conforme acabamos de observar, a cor é vista como uma fonte de prazer e de sentidos afetivos, logo, não se pode ignorar o paralelo que se faz entre as cores e as pessoas. Da mesma maneira que o marrom, enquanto cor, é importante, o branco também o é. Esse processo se repete nas relações humanas, não existindo uma raça melhor do que a outra, pois todas acabam se completando. A transposição de um discurso oriundo da

Física, enriquecido com as bases teóricas que lhe deram sustentabilidade, ao universo das Ciências Humanas, com equiparável cientificidade, fizeram com que o nível desta obra do escritor Ziraldo se elevasse, por causa da abordagem em torno do conceito de humanidade.

### 3.1.3 As cores fracas

Não menos importante é a observação do conteúdo imagístico segundo a ordem das cores fracas, considerando o produto final como a percepção da cor e seus múltiplos significados no imaginário infantil do leitor. É a tonalidade mais fraca na pintura de um objeto que proporciona o destaque do foco central, estabelecendo, assim, um equilíbrio cromático, trazendo o mundo da fantasia mais próximo do mundo real. Ziraldo se apropriou dessas técnicas para promover níveis escalonados de ilusões sensoriais, ao brincar com as palavras, com as cores e com os órgãos dos sentidos. Em toda a sequência do conjunto dessas análises prevaleceu um ideário comum: o universo das cores confirmou os laços de amizade entre os meninos, como se fossem dois irmãos.

Dando continuidade ao assunto sobre a teoria da imagem, destacamos o trabalho realizado pelos professores Francisco Roberto da Silva Santos e Maria Medianeira de Souza, que publicaram um artigo integrante do livro *Novas perspectivas em análise textual: do texto ao contexto* (2017). Esses autores recuperaram os pressupostos teóricos de Kress e van Leeuwen, apontando que há determinados aspectos da imagem cuja diversificação interfere no seu grau, recebendo o nome de marcadores de modalidade, sendo os mais frequentes a contextualização, o grau de detalhe e o tipo de reprodução das cores (SANTOS; SOUZA, 2017, p. 43).

Graças a esses estudos, atualmente conseguimos afirmar que imagens em preto e branco possuem pouca modalidade, em contrapartida, imagens coloridas apresentam alta modalidade, por estarem próximas do que enxergamos na vida real. São esses detalhes que nos fazem entender o fascínio que as cores exercem sobre as crianças, na literatura infantil. Nesse sentido, o livro como um todo é aproveitado no quesito colorização com alta modalidade, apresentando, contudo, o equilíbrio das escalas de colorização.

Na página 5, o menino marrom apareceu com uma bermuda cor-de-rosa, e embora o amigo não aparecesse com nada em seu corpo na cor marrom, ele surgiu, na página 20, com a camisa branca, do mesmo modo

que o personagem-principal. Tais cores não foram escolhidas aleatoriamente, houve uma lógica: o uso compartilhado de cores fracas não serviu apenas para dar destaque às mais fortes. Entretanto, o personagem secundário estava bem presente no cotidiano do protagonista de tal ponto que a bermuda de um deles indicava essa proximidade. Um era essencial para o outro e isso se reproduzia nas cores que ambos utilizavam.

A primeira letra da página 21 foi um sugestivo U, em tamanho grande, em imagem tridimensional, que proporcionou a ideia de profundidade ou de volume de um biscoito de polvilho, tratando-se de uma fonte tipográfica grande, cuja cor é um ocre, bem próximo ao marrom, com sombreamento. Para a criança que estiver lendo tal página em horário próximo ao de uma refeição, o paladar dela poderá ser estimulado, sugerindo-lhe o desejo de comer, considerando os efeitos sensoriais relacionados à imagem. Convém destacar que tais manifestações sensoriais se constituem como uma possibilidade e não uma regra geral, podendo ocorrer ou não. Isso pode ser comprovado pelos estudos das chamadas configurações discursivas visuais, conforme conceituou Diana de Barros:

Os textos figurativos desenvolvem um ou mais percursos figurativos, a partir de configurações discursivas visuais. As configurações englobam vários percursos e realizam-se por meio deles. Os motivos da etnoliteratura são exemplos de configuração discursiva. Veja-se a configuração do beijo, de que ocorrem percursos no conto da Branca de Neve, no da Bela Adormecida e no do Príncipe que vira sapo, entre outros. Os três percursos citados têm traços figurativos comuns ou invariantes, tais como as características táteis do beijo, mas também apresentam variação figurativa, sobretudo auditiva e visual e até mesmo tátil. Na Branca de Neve, o príncipe é atraído pelo som do choro dos anões ou do canto dos pássaros, enquanto na Bela Adormecida tudo é silêncio. Há cores e transparências, nas flores e caixão de vidro do texto da Branca de Neve, de forte figurativização cromática [Branca de Neve, maçãs vermelhas etc.] a ausência de cores na escuridão do castelo da Bela Adormecida. No conto do Príncipe que vira sapo, acentuam-se os traços visuais e táteis que diferenciam a bela princesa do sapo *nojento*, frio e viscoso. (BARROS, 1999, p. 73, grifo da autora).

Levando-se em conta esses detalhes, entendemos que o leitor olha, tem a sensação de fome e manifesta o desejo de pegar o biscoito. Isso pode ser

estudado sob a ordem de três variações figurativas, identificadas na seguinte configuração: variação visual, responsável por 75% de toda a percepção, estando ligada à ilustração que prende a atenção dos olhos; variação gustativa, a qual estimula no leitor o apetite fomentado pelo biscoito que parece estar pronto para ser saboreado; e a variação tátil, responsável por dar a sensação de que a imagem em observação é tão boa que precisa ser tocada e levada à boca, essa sugestão do toque seria como uma espécie de ilusão sensorial.

A análise desses fatores, leva-nos ao entendimento de que o fundamento imagístico adotado por Ziraldo na apresentação desse U em forma de biscoito é o princípio da provocação. A imagem tridimensional eleva ainda mais a sensação de realismo: um biscoito propositalmente pintado em cor fraca para que o sombreamento acrescentasse o tom realístico e que o fizesse parecer tão saboroso a ponto de que um pequeno pedaço dele já tivera sido comido. Essa provocação sensorial está ligada a um eixo ideológico mais profundo: da mesma forma que o biscoito é algo bom para se comer, sendo de fato saboroso, o livro também deve ser comido, servido tal qual um banquete, cujas palavras devem ser degustadas pela criança leitora.

Assim, não são imagens desprovidas de significado, sobretudo se trata de um conjunto imagístico planejado e projetado para ser interpretado na relação entre palavras e desenhos. Embora as cores fracas não chamem tanta atenção em relação às mais fortes, os efeitos visuais de sombreamento, distribuição de camadas cromáticas e contraste, por exemplo, apenas são possíveis nelas e através delas. O conhecimento disso torna-se necessário para se buscar o equilíbrio visual, dando condições para que em *O menino marrom* seja possível brincar com desejos imaginados em forma de desenhos.

## **3.2 Palavras escritas**

Apresentamos a seguir as análises textuais do segmento escrito da obra, onde trataremos sobre as figuras de linguagem e recursos textuais, distribuídos em dois grupos: o estudo da metáfora do sangue azul, elemento esse contido no eixo da narrativa e que será tratado com mais profundidade; e as abordagens a respeito do recurso da intertextualidade, item importante dentro das análises textuais por tratar sobre questões da teoria da literatura, antropologia e filosofia.

### **3.2.1 A metáfora do sangue azul**

Houve um momento dentro da narrativa em que o menino cor-de-rosa anunciou que logo estaria de partida. Após uma festa, os dois amigos resolveram fazer um pacto de sangue, que segundo eles, estabeleceria para sempre a recíproca amizade. Um deles encontrou uma faca para com a ponta dela espetar os punhos, porém o medo os atrapalhou. Decidiram que com um alfinete seria menos doloroso, sendo novamente vencidos pelo medo. Concluíram que uma tinta vermelha qualquer resolveria o caso, todavia, o menino marrom encontrou apenas um tinteiro azul, no qual eles passaram os dedos e assinaram o tal pacto.

Ao observarmos a cena, encontramos dois amigos que sob o efeito de um sincero relacionamento de respeito e apreço mútuo estavam buscando zelar pela continuidade de uma amizade, mesmo que a distância e o tempo viessem a separá-los. O narrador fez questão de frisar que aquele não era um pacto qualquer, contudo, tratava-se do pacto do sangue azul, digno da realeza, feito apenas pelos reis. Acerca dessa temática envolvida, Michel Foucault assinalou:

É, sem dúvida, preciso admitir que uma das formas primordiais da consciência de classe, é a afirmação do corpo; pelo menos, foi esse o caso da burguesia no decorrer do século XVIII; ela converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia; compreende-se por que levou tanto tempo e opôs tantas reticências a reconhecer um corpo e um sexo nas outras classes – precisamente naquelas que explorava. As condições de vida impostas ao proletariado, sobretudo na primeira metade do século XIX, mostram que se estava longe de tomar em consideração o seu corpo e o seu sexo: pouco importava que essa gente vivesse ou morresse, de qualquer maneira se reproduziria sozinha. (FOUCAULT, 1999, p. 118).

Aproveitando essa informação, conseguimos estabelecer um paralelo entre o fato histórico e o elemento literário, entendendo que a ótica do discurso eurocêntrico patrocina a tese da superioridade de uma raça em detrimento da outra, tanto que tal forma de expressão ainda se faz corrente nos dias atuais. Fazem-se presentes, no delatar dos fatos, em registros da oralidade, repassados pela tradição popular de pai para filho, pelas antigas gerações, chegando-se às mais recentes, as inúmeras referências sobre o sangue azul dos nobres, atributo peculiar da realeza.

Lembrando que em *O menino marrom* ocorrera uma busca das personagens por algo que simbolizasse essa amizade, incrustando em suas memórias marcas indelévels desse ato, observamos que o achado se mostrou mais surpreendente do que ambos imaginavam. O momento em que o narrador passou a qualificar o episódio como digno da realeza, pode ser assimilado como uma intervenção histórica, interrompendo a lógica de uma estrutura discursiva sustentadora de uma espécie de mito: o mito do sangue azul, que privilegiava a cultura europeia, branca, nobre e intelectualizada.

Poeticamente, Ziraldo converteu esse mito em metáfora e fez uso de uma linguagem desenhada em palavras, abordando uma espécie de ressignificação de um símbolo, transformando o valor negativo em positivo. A partir desse momento, foram abertas as portas da oportunidade literária de se explorar o tema dentro de uma nova abordagem: uma marca de se elevar o outro na mesma categoria de si. Era o selo da amizade de sangue azul, estabelecida de forma nobre por duas crianças, anulando estereótipos, preconceitos e privilégios.

Assim, essa temática não foi utilizada para se reforçar uma posição de autoridade, pelo contrário, a metáfora do sangue azul foi um recurso empregado pelo escritor como uma possibilidade real e não apenas hipotética de equivalência dos diferentes, sem, entretanto, anular o conteúdo da essência de ser e de existir de cada um deles, no caso, os dois meninos. Era uma amizade que somava forças, não diminuía a característica pessoal, nem invadia a individualidade do outro, logo, o poder dessa metáfora está na beleza do ser humano que um permitia ao outro se tornar.

### 3.2.2 O recurso da intertextualidade

Houve, na página 14, uma menção ao livro *Robinson Crusoe*, do escritor inglês Daniel Defoe, clássico da literatura universal publicado em 1719, apresentando a história do protagonista homônimo que havia sido o único sobrevivente do naufrágio de um navio. Ele passara a viver, durante certo tempo, isolado numa ilha deserta, até que salvou a vida de um nativo que seria sacrificado e comido por canibais. Robinson Crusoe fez amizade com esse nativo, deu-lhe o nome de Sexta-Feira e também lhe ensinou a cultura, a religião e os conceitos morais da civilização inglesa.

Antes de analisarmos esse fato devemos considerar que o escritor adotou um estilo de narrativa no qual, em certas ocasiões, o narrador

estabelece uma espécie de conversa com o leitor, incorporando nesse diálogo assuntos diversificados tanto para confirmar teses como para contestá-las. Em um desses momentos, quando o narrador se referia aos costumes de leitura das duas crianças, foi que se chegou ao *Robinson Crusóé*, livro que prendeu a atenção delas, em silêncio de disciplinada leitura. A entrada desse romance no desenrolar da narrativa confirmou as palavras de Tzvetan Todorov:

A segunda grande diferença na direção da evocação, que permite distinguir entre os fatos simbólicos, advém do fato de que a evocação visa ou não a outro texto, que ela “aterrissa”, por assim dizer, no significante ou no significado. De fato, a associação pode conduzir a outras palavras, tomadas em sua particularidade fonética, morfológica, estilística; na literatura recente, esses fatos mereceram o nome de intertextualidade e são extremamente variados em si mesmos. (TODOROV, 2014, p. 73).

O uso da técnica da intertextualidade nos permite, por analogia, estabelecer um paralelo com a história de Daniel Defoe, comparando a amizade dos dois meninos com o relacionamento de Robinson Crusóé e Sexta-Feira: “E a história ficava mais comprida ainda, pois o Sexta-Feira custava a aparecer, e eles não podiam imaginar como é que o Robinson Crusóé aguentava ficar tanto tempo sem um amigo” (ZIRALDO, 2013, p. 14). Tal trecho sustenta a ideia de que a amizade entre as duas crianças era bem mais aproveitada e prazerosa do que a dos amigos da ilha, cabendo um questionamento sobre a solidão de Robinson Crusóé. Dentro do contexto, tamanha indagação se justifica, já que os dois meninos eram praticamente inseparáveis e a relação por eles firmada possuía raízes fortes.

Quando finalmente os dois meninos se tornaram adultos, houve uma espécie de olhar retrospectivo situando os bons momentos vividos pelos personagens no desenrolar dos fatos, e novamente ocorreu a menção ao Robinson Crusóé: “Não por causa do contador desta história, mas por causa deles mesmos, eles iam fazer mais uma bela descoberta. E cada um ia poder dizer pra gente: Eu não sabia que a minha história era mais bonita que a do Robinson Crusóé”<sup>1</sup> (ZIRALDO, 2013, p. 31). A retomada desse assunto propositalmente posicionada no epílogo foi com o propósito de demonstrar que em valores humanísticos uma obra superara a outra.

---

<sup>1</sup> Há, nesse caso, uma referência direta ao poema “Infância”, do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Não se trata de uma superação numérica pelo quantitativo de páginas, nem da valorização pelo nacional, exaltando-se a produção de uma obra infantil em Língua Portuguesa. Muito menos se discutem os méritos daquele clássico da Literatura Inglesa que tem ocupado há um bom tempo o cânone literário mundial. O que está em pauta não são números, nem prestígio internacional, porém, valores humanos. São esses valores que nos fazem lembrar que “nosso objetivo é tornar possível um encontro saudável entre o negro e o branco” (FANON, 2008, p. 81). Assim, afirmamos que se atingiu tal objetivo nessa obra do escritor Ziraldo, pois as marcas culturais não foram utilizadas como fronteiras no sentido de muralhas intransponíveis, mas como territórios de trânsito livre e constante.

Ao compararmos o modo como a figura do afrodescendente fora descrita nas duas obras, encontramos diferenças. Enquanto o personagem Sexta-Feira não teve a liberdade de ensinar a sua língua, sua cultura, nem de expressar sua religiosidade, recebendo uma posição de inferioridade dentro do eixo da narrativa, o menino marrom tanto aprendia quanto ensinava, gozava de liberdade de expressão, possuía os predicativos de beleza física, moral e intelectual, e além de tudo, era protagonista na história em que aparecia. Aliada a isso, a amizade entre os dois meninos era pura e sem preconceitos, oferecendo elementos de riqueza social, moral e antropológica para a humanidade em que eles viviam.

#### **4 Considerações finais**

O eixo filosófico da obra ofereceu aos leitores mirins jogos de palavras, frases enigmáticas e importantes reflexões. A análise mais aprofundada dos diálogos entre os dois meninos testemunhou que o contexto da dúvida favoreceu a busca espontânea por respostas sobre a vida, o mundo e o ser humano. Esse questionamento partiu da ingenuidade complexa de duas crianças igualmente belas, inteligentes e autônomas na construção de uma relação de cumplicidade.

Quando os questionamentos desses dois amigos foram expostos, as metáforas da cor emanaram da própria obra, apontando para uma espécie de subjetividade do “eu” de cada um deles. Portanto, a primeira conclusão a que chegamos foi que, na pureza da busca e sem a interferência de adultos, eles mesmos foram capazes de descobrir que a grande riqueza do ser humano está em enxergar o outro e enxergar-se no outro. Essa partilha da alteridade teve sua gênese nas suas construções de identidade.

A percepção dessas construções identitárias se deu pela observação, comparação e relacionamento. A cumplicidade entre os dois meninos permitiu-lhes perceberem que quanto mais um ser humano contribui para a felicidade do outro, mais ele cresce porque a subjetividade desse “eu” em constante expansão fortalecerá ainda mais esse relacionamento, recebendo reciprocamente os reflexos de seus atos. Conforme anteriormente apontado em uma das análises, o epílogo comprovou tal fato ao mostrar que a amizade entre ambos foi sólida a ponto de superar, em matéria de beleza, a história de Robinson Crusóe e de Sexta-Feira.

A comparação entre essas duas amizades os ajudou a compreender que amigos separados são mais fracos, contudo, estando ambos unidos, tornam-se mais fortes, exatamente por estarem juntos. Assim, entendemos que o menino marrom não atingiria todo o seu apogeu de ações na narrativa se não houvesse a participação complementar do menino cor-de-rosa. Logo, no âmbito da intencionalidade do autor, não se mostra razoável a tese de que ele tivera interesse em apequendar o branco para engrandecer o negro.

Ambos os meninos foram descritos como donos de belezas e inteligências multiformes, brincavam juntos, muitas de suas ideias eram compartilhadas, suas aventuras eram divertidas, entretanto, algumas de suas brigas também se tornaram memoráveis, pois personalidade, autonomia e iniciativa eram características inerentes a cada um deles, o que os levava, algumas vezes, a declarar guerra um ao outro.

A partir disso, a conjuntura da sequência da narrativa conduziu o leitor a uma esfera de dualidades. Eles mesmos se depararam com o elemento que os diferenciava, sem antes terem, ao menos, notado: a cor. Surgiu o duplo questionamento, e as respostas passaram a ser buscadas sob a ótica da comparação. Foi nesse ponto que se encaixou a estratégia do que chamamos de filosofia da cor.

Conforme já foi elucidado, graças a uma releitura semiótica, podemos afirmar que há um significado especial por trás da ideia do branco e do marrom. No episódio citado dentro de uma análise anterior, sobre a descoberta de que o marrom continha todas as cores, e que o branco surgia quando todas elas estivessem em movimento, houve uma mistura proposital de símbolos, proposta pelo escritor, que também se utilizou de seus conhecimentos de desenho e pintura.

Apropriando-se desses conhecimentos, o autor explorou a ideia dos contrários, colocando em xeque a cor enquanto cor, com todas as suas

propriedades fundamentais advindas da Física em contraste com a cor enquanto pele humana, com seus conceitos baseados na convenção social. Pela lógica, o azul, considerado uma cor fria deveria ser o contrário do vermelho, uma cor quente, contudo, o protagonista percebeu que, na prática, isso não acontecia. Por que então o preto seria o contrário do branco? Ao constatar esse fato, ele começou a entender que a maldade do ser humano foi o que promoveu a separação, para que um ficasse contra o outro.

Percebendo essa espécie de sabotagem ideológica patrocinada pelos adultos, os meninos permaneceram amigos. Embora a parceria desse relacionamento fosse firme, o modo de ser e de pensar de cada criança se manteve preservado. A individualidade respeitada dos personagens favoreceu a que cada um deles fosse revestido de belezas e de inquietudes próprias do ser humano, como se estivessem dentro de um estágio de preparação para o ser adulto que viriam a se constituir.

A partir do momento em que se estabeleceu a aproximação teórica entre os conceitos de identidade e alteridade de Zilá Bernd e da filosofia sobre humanidade de Frantz Fanon, reconhecemos que a história desses dois meninos deixa muitos adultos constrangidos em suas supostas amizades, quando, em tempos modernos nem todos possuem sequer a capacidade de ouvir uma opinião contrária, antes, a intolerância parece prevalecer sobre o respeito.

Apesar disso, esta obra pode ensinar tanto a crianças quanto a adultos, inclusive as palavras finais sugerem isso. *O menino marrom*, portanto, parece apontar que a humanidade não está de todo perdida, porque se duas crianças puderam chegar a uma dimensão especial do significado de valores humanos, isso poderá ocorrer com outros novos humanos, isto é, outros leitores infantis. Nessa perspectiva, entendemos quão bom será se mais crianças lerem esse livro do escritor Ziraldo.

## Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Ática, 1997.
- DEFOE, Defoe. *Robinson Crusoe*. Tradução de Domingos Demasi. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of the visual design*. Oxon: Routledge, 2006.
- NEWTON, Isaac. *Opticks or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*. New York: Dover, 1952.
- SANTOS, Francisco Roberto da Silva; SOUZA, Maria Medianeira de. A construção da realidade em imagens de editoriais: um olhar sobre o sistema da modalidade. In: ALMEIDA, Danielle Barbosa Lins de (Org.). *Novas perspectivas em análise visual: do texto ao contexto*. Campinas: Mercado de Letras, 2016. p. 39-54.
- SILVA, Cibelle Celestino. *A teoria das cores de Newton: um estudo crítico do Livro I do Opticks*. 1996. 132 f. Dissertação (Mestrado em Física) – Instituto de Física “Gleb Wataghin”, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/277093/1/Silva\\_CibelleCelestino\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/277093/1/Silva_CibelleCelestino_M.pdf). Acesso em: 30 mar. 2021.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Tradução de Cláudia Schilling. 6. ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ZIRALDO. *O menino marrom*. 2. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

Recebido em: 16 de julho de 2020.

Aprovado em: 26 de fevereiro de 2021.



## Imaginação poética e técnica neobarroca no romance *A serviço del-Rei*, de Autran Dourado

### *Poetic Imagination and Neo-Barroque Procedures in the Novel A serviço del-Rei, Written by Autran Dourado*

Thaís Seabra Leite

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

thaiseabra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6634-0065>

**Resumo:** O presente estudo consiste em uma leitura crítica de *A serviço del-Rei*, de Autran Dourado, contemplando o caráter metaficcional da mediação narrativa e a formulação de um alter ego do autor. Além desses pontos, recebe destaque o diálogo que o volume estabelece com outras obras do escritor mineiro e da literatura ocidental a partir da composição de metáforas. A fim de cumprir a finalidade a que se propõe, a pesquisa tem como fundamento teórico os estudos sobre metáfora e imaginação poética de Philip Wheelwright (1968) e Gaston Bachelard (1990, 2001, 2002), e as reflexões sobre a ficção do século XX que Haroldo de Campos (1972) e Severo Sarduy (1972) denominam neobarroca.

**Palavras-chave:** Autran Dourado; ficção brasileira; metáfora; imaginação; neobarroco.

**Abstract:** The ongoing work aims at presenting a critical reading of *A serviço del-Rei*, written by Autran Dourado. Throughout the analysis, we focus on the metafictional characteristics of the narrative status as well as on some formulation of the author's alter ego and on the dialogue established by the volume with other works also written by Dourado. Regarding the metaphorical construction, another relevant connection is with Western literature. In order to follow the purpose of this research on the topic, we rely on Philip Wheelwright's studies and Gaston Bachelard's thoughts about metaphor and poetic imagination. In addition, we consider Haroldo de Campos and Severo Sarduy's reflections on Neo-Baroque tendencies of the twentieth century.

**Keywords:** Autran Dourado; Brazilian fiction; metaphor; imagination; neo-baroque.

Publicado pela primeira vez em 1984, *A serviço del-Rei* (2004), de Autran Dourado, é um romance pouco explorado pela crítica literária. A obra tenciona ficção e realidade, fato e mito, ambição e poder, ao apresentar os percalços e dramas do escritor João da Fonseca Nogueira como assessor

de um presidente da República. João é o alter ego do autor e o personagem-núcleo das tramas que ocorrem na cidade inserida no mapa das gerais por Dourado, a mítica Duas Pontes. Última peça do bloco de obras que compõem o trajeto de formação de João, *A serviço del-Rei* consiste na transfiguração imaginativa, para a ficção romanesca, do período em que Autran Dourado trabalhou como assessor de Juscelino Kubitschek. A trama é narrada a partir de uma perspectiva irônica, que, à moda machadiana, expõe as fraturas dos episódios políticos e amorosos vividos pelo protagonista.

Pelo trabalho apurado com a linguagem e com a imaginação formadora, Autran Dourado filia-se a uma tendência de criação simbólico-poética surgida entre os ficcionistas da América Latina do século XX. Haroldo de Campos (1972) teoriza sobre a crise da normatividade dos gêneros na literatura latino-americana produzida entre os anos 1950 e 1970, destacando a rarefação da fronteira entre poesia e prosa a partir da utilização, no romance, de técnicas de composição da poesia, herança do estilo de Marcel Proust e James Joyce. Campos (1972, p. 295) identifica uma tendência ao “voltar-se incessante do escritor para a materialidade mesma da linguagem” em uma transposição do domínio poético, nos termos de Roman Jakobson, para a prosa. Tal legado é verificado, na literatura brasileira, em Clarice Lispector, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943, e em Guimarães Rosa, com *Grande sertão: veredas*, em 1956. O crítico enfatiza, ainda, que, no caso de *Grande sertão e Paradiso* [1966], de Lezama Lima, as produções ficcionais são neobarrocas, porque apresentam técnicas como o fusionismo e a mistura de culturas.

A obra autraniana radicaliza a tendência do século XX de resgatar a plasticidade barroca e o diálogo com os mitos ao se utilizar de metáforas para formular os personagens. Desde Aristóteles, a essência da metáfora reside na tensão semântica entre elementos heterogêneos que são reunidos em uma imagem ou expressão poética. Para Gaston Bachelard (2002, 1990, 2001) e Philip Wheelwright (1968), filósofos da linguagem simbólica, a metáfora manifesta na palavra a imaginação ativa e criadora do homem. Projetando esse conceito de metáfora para a invenção de Autran Dourado, cada livro escrito é uma metáfora-fio que tece o universo autraniano e todos eles dialogam implícita ou explicitamente entre si: os romances e contos são metáforas uns dos outros. No engenhoso edifício de Dourado, João da Fonseca Nogueira é o alter ego do escritor. À moda das elaborações ficcionais como o conselheiro Aires, de Machado de Assis, João é o autor da narrativa

de que é, ao mesmo tempo, personagem. Ele parte de Duas Pontes para Belo Horizonte, onde estuda, forma-se em Direito e acaba ocupando um cargo de assessoria política – percurso análogo à trajetória de Dourado, que também se formou em Direito e foi assessor de Juscelino Kubistchek entre os anos de 1958 e 1961. Até quando dialoga com o contexto histórico, o escritor transmuta imaginativamente os fatos.

Severo Sarduy (1972), em concordância com a perspectiva que considera o aparecimento de uma tendência neobarroca entre os escritores latino-americanos do século XX, resgata os princípios fundamentais do movimento artístico relacionado à Contrarreforma e afirma que “desde o seu nascimento, o barroco estava destinado à ambiguidade, à difusão semântica” (SARDUY, 1972, p. 161). Nos termos do crítico cubano, teria ocorrido, portanto, na técnica ficcional de alguns escritores do século XX, uma explosão do signo linguístico nos termos da estética barroca, o que significa afirmar que o signo teria dado lugar ao símbolo. O sentido das obras é produzido por um plexo de significantes que, uma vez associados, produzem novas configurações literárias, voltadas não para o nível denotativo e linear da língua, mas para a pulsão viva da linguagem, capaz de encenar o princípio dinâmico do homem por meio de palavras. A inclinação à narrativa poeticamente imaginada, ou neobarrocamemente espiralada, não impôs uma regra a ser seguida ou um modelo de escola literária à moda das molduras estilísticas do cânone literário-periodológico; foi, antes, o manejo da linguagem no eixo que se inicia no extremo da referencialidade do signo e se estende ao polo mitopoético da palavra literária.

Reunindo as perspectivas de Gaston Bachelard (2002, 1990, 2001) e Philip Wheelwright (1968) sobre a imaginação poética, e as reflexões de Severo Sarduy (1972) e Haroldo de Campos (1972) sobre a artificialização barroca e neobarroca, é possível afirmar que o símbolo literário é uma articulação de elementos verbais que extrapola o limite do discurso e oferece à obra um complexo de sentimentos e pensamentos. Na obra literária simbólica, tal qual ocorre em *A serviço del-Rei*, a imagem é o principal veículo de sentido e não corresponde, pois, apenas à paisagem da obra, mas principalmente a uma potência verbal de significado. O movimento de escrever, para João da Fonseca Nogueira, não é apenas uma cena do livro; é a imagem poética da criação do mundo. Quando escreve, à maneira do Criador, João inaugura um universo de sentido. Desse modo, quando o texto ficcional evoca mais do que a linearidade de sentido e reivindica espaço na

imaginação e no inconsciente humanos, a obra torna-se simbólica. As obras simbólicas, ou mitopoéticas, dialogam com os mitos e com a percepção arcaica de que cada atuação no mundo não é necessariamente datada, mas pertence ao tempo mítico. Assim, a metáfora, que consiste na analogia em que os termos comparados são similares e dissemelhantes ao mesmo tempo, comparece ao texto quando justapõe imagens ou elementos distintos criando um novo significado. João é, portanto, metáfora do Minotauro, porque, ao escrever, funda um cosmos de sentido do mesmo modo delirante como o filho de Minos e Pasífae devorava os seres que recebia em sacrifício.

A arquitetura do universo autraniano é, portanto, erguida por metáforas. Nesse sentido, os personagens resgatam mitos e ativam a camada arquetípica de sentido. Desconstruindo o signo, a obra autraniana associa significantes e erige significações a partir de um plexo de personagens-metáfora, técnica que dialoga com a plasticidade neobarroca do século XX. A título de exemplo, observa-se a articulação das metáforas de touro e labirinto na apresentação da sexualidade de João da Fonseca Nogueira. Nesse contexto simbólico-mítico evocado no romance, as ações nunca são atuações, mas ritualizações e evocações: escrever um romance é um ato correlato à criação do mundo pelos deuses; ocupar um alto cargo político é comparar-se a Céu, grande Criador da mitologia grega. Assim, quando estabelece relações associativas entre fato e mito, o escritor firma-se no presente e transforma os usos comuns da palavra. Por outro lado, uma vez lançado à realidade mítica, ingressa no domínio regido por metáforas-símbolo e não por paradigmas históricos. A presença de um trabalho metafórico com a linguagem é a opção técnica de Autran Dourado para dar corpo linguístico ao complexo existencial de João. Há um substrato político na obra, mas a ênfase da perspectiva narrativa recai sobre a ilusão humana de onipotência.

Partindo dos eixos elencados, o presente estudo propõe uma leitura crítica de *A serviço del-Rei* contemplando tanto o caráter metaficcional do romance – na atuação do narrador e na formulação de um alter ego do autor –, quanto a investigação do diálogo que o volume estabelece com outras obras do escritor mineiro e da literatura ocidental a partir da composição neobarroca de metáforas. No que tange à plasticidade das metáforas, duas, em especial, recebem destaque por serem imagens seminais da poética autraniana: Saturno ou Crono, ativando o espectro simbólico da traição e da ambição, e Minotauro, que remonta às duas faces da figura mitológica, a violenta, do furor sexual desmedido, e a fecundante, ligada à potência criativa.

## 1 Metáfora e mito: a técnica autraniana de artificialização

Desde o estudo de Maria Lúcia Lepecki (1976), a produção do escritor mineiro é reconhecida por apresentar a morte como motivo, tema e tom ficcionais. Segundo a autora, a morte é o “núcleo ideológico mínimo e totalizante” (LEPECKI, 1976, p. 5) do universo narrativo. A morte deixa de ser o ato físico de morrer e alcança o estatuto de fundamento na obra autraniana, torna-se “tudo na obra” (LEPECKI, 1976, p. 9). A autora observa que a morte não é passagem, porque os mortos permanecem vivos e todos os personagens guardam a influência fantasmagórica dos que se foram. A investigação de Lepecki (1976) resgata o nível mítico de significação, que abarca a morte e os processos simbólicos a ela relacionados – como a iniciação, a passagem, a deambulação e a viagem – como motivo, e relaciona-o à decadência da aristocracia rural mineira. A leitura mítica é conciliada, desse modo, ao substrato sociológico de que decorreria a morte como figuração da ruína da aristocracia de Minas Gerais.

Aprofundando a compreensão da poética autraniana no que concerne à morte, Ronaldo de Melo e Souza (2010) investiga o complexo ontológico que rege os personagens e esclarece que a morbidez da arquitetura imaginante se relaciona ao que denomina “princípio teleotânico”. Para o autor, o homem autraniano realiza “uma catábase às avessas, uma descida extemporânea ao reino da morte” (SOUZA, 2010, p. 163) como vingança contra o movimento vital incessante. Na mundividência autraniana, a vida é coágulo, tempo detido no pretérito. No perpétuo estado de catalepsia, o ser que se encontra no limiar agônico entre a vida e a morte opera “uma ruptura retroativa no fluxo no tempo” (SOUZA, 2010, p. 164), isto é, não progride e permanece atado ao passado. Todos os personagens são, portanto, existências capturadas pela presentificação do que se foi e seres para quem o futuro inexistente.

No sentido ontológico, a violação da dinâmica de transformação não se origina no contexto social decadente, ainda que dele participe, mas na força tanática que emerge da “mais recôndita intimidade das almas cativas que se exasperam contra o incessante trânsito temporal” (SOUZA, 2010, p. 166). Vingando-se da morte, os seres elegem-na como fundamento e sentido da existência. Souza (2010) argumenta, a partir dessa perspectiva, que a relação entre o drama agônico do universo autraniano encontra sentido em “Da redenção”, discurso presente em *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich

Nietzsche (2011). O diálogo estabelecido pelo crítico com a obra do filósofo alemão traz à luz a necessidade de superação “do espírito de vingança que se apossa do homem alienado na impotência de uma alma que inutilmente se exaspera contra o passar do tempo” (SOUZA, 2010, p. 166). O ensaio de Souza (2010) evidencia que a obra de Autran Dourado encena o drama atemporal do ser enclausurado em si.

A fim de encarnar em palavras o complexo tanático, não só *A serviço del-Rei*, mas também todas as criações autranianas encontram materialidade linguística na metáfora e no símbolo poético. Na teoria da imaginação formulada por Gaston Bachelard (2001), o ato poético inaugura sentidos a partir de imagens. As imagens, por sua vez, consistem em materializações do psiquismo humano. É a faculdade imaginativa a responsável pela operação poético-simbólica em que “o ser torna-se palavra” (BACHELARD, 2001, p. 3). Quando um poema é configurado por uma sintaxe de metáforas, a imaginação desdobra-se em dois eixos complementares: o horizontal, que se relaciona à imaginação formal e remete aos aspectos do ver e do representar; e o vertical, que compreende o fundo do ser em transformação e ativa a *imaginação material e dinâmica* (BACHELARD, 2002, p. 1). Quanto à qualidade dos modos de imaginar, o primeiro é contemplativo e o segundo é operante, participativo. A *imaginação material e dinâmica* é a realização manipuladora de um artesão que empreende trabalho ativo com a matéria que molda. É por essa força imaginante que o artista: “vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que vem a dar no mesmo – materializar o imaginário” (BACHELARD, 2001, p. 7-8).

Bachelard (2001, p. 1) compreende por imaginação “a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção”. Nesse sentido, a imagem presente remete à imagem ausente no contínuo processo de velamento e desvelamento que erige os sentidos formulados a partir de metáforas. A imaginação é a reversão da cisão metafísica entre sensível e inteligível: “no reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência” (BACHELARD, 2001, p. 6). A metáfora é, pois, fenomenológica, porque faz aparecer o fenômeno em sua concretude, de modo que a operação de sentido realizada pela metáfora consiste na passagem do abstrato para o concreto. A ideia imaginada adquire forma corpórea e abandona o espectro etéreo de que parte, invertendo o movimento platônico e transcendental de fitar o infinito celeste.

Philip Wheelwright (1968) afirma que o estudo dos significados e de como podem ser expressados pelo homem está intimamente ligado à ontologia. O autor defende que a imaginação opera de maneira criativa e interpretativa. A faculdade imaginante funde ou recontextualiza ideias antigas, além de relacionar ideias particulares e transitórias a algo mais universal e duradouro. O primeiro modo de imaginar definido por Wheelwright (1968) se materializa pelas metáforas, que trazem potência significativa viva e nova, e o segundo, pelo arquétipo, que resgata sentidos profundos. A imaginação poética, em um aspecto, é metafórica e consiste na fusão e associação de elementos diversos de maneira particular, o que leva à perda de sentido no caso de alteração do contexto. Por outro, a imaginação é arquetípica e consiste no limiar e no acesso para sentidos maiores que os comuns e ordinários: há ativação do que é universal no homem a partir de imagens particulares forjadas pela imaginação criativa.

A definição aristotélica de metáfora é baseada em considerações sintáticas e não semânticas. Em *Poética*, o filósofo grego compreende a metáfora como um símile abreviado, isto é, como transporte de sentido de um domínio de significação a outro: “a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra” (ARISTÓTELES, 1986, p. 134). Ainda que a teoria aristotélica defenda a metáfora como artifício retórico, a essência da concepção de metáfora aqui defendida reside, em consonância com os estudos de Bachelard (2002, 1990, 2001) e Wheelwright (1968), na tensão semântica entre elementos heterogêneos que são reunidos em uma imagem ou expressão. A linguagem poética é tensa porque convida a imaginação a contemplar o equilíbrio entre duas ou mais linhas de associação. Para Wheelwright (1968), a metáfora apresenta uma “tensão energética” que promove agitação emocional e súbita revelação de um mistério meio velado e meio desvelado. O autor resgata a narração de Homero sobre a aparição de Apolo: “His coming was like the night” (“A chegada dele foi como a noite”).<sup>1</sup> Do ponto de vista da retórica, ocorreria um símile, todavia, considerando a tensão semântica estabelecida entre dois elementos heterogêneos, há uma metáfora. A “energia”, nesse contexto, equivale ao preenchimento de uma potência animada – a chegada da divindade é a própria encarnação da Noite.

---

<sup>1</sup> A tradução da passagem foi literal e acarreta certa perda de potência poética, porque a passagem consiste em um trecho literário.

A metáfora atinge a plenitude da tensão significativa pela fusão dois tropos se fundam na unidade-diversa da metáfora.

O conceito de metáfora aqui empregado afina-se com a artificialização neobarroca conceituada por Severo Sarduy (1972) e passa a ser não apenas figura de estilo, mas fundamentalmente técnica de plasticidade imagética. Os procedimentos neobarrocos utilizados na ficção a fim de operar a transfiguração do signo linguístico em um plexo de significantes são reunidos, por Sarduy (1972), em “artifício” e “paródia”. A artificialização consiste em um processo de mascaramento que concilia escrituras a partir de substituição, proliferação e fusão de elementos e personagens (SARDUY, 1972, p. 162). Já a paródia corresponde à estratégia de desfiguração de uma obra por outra e se relaciona à intertextualidade e à polifonia. Para Severo Sarduy (1972, p. 169), quando “esconde, subjacente ao texto – à obra arquitetônica, plástica, etc. – outro texto – outra obra – que este revela, descobre, permite decifrar, o barroco latino-americano participa do conceito de paródia, tal como o definia em 1929 o formalista russo Bakhtin”. Nesse espaço de dialogismo, polifonia e paródia, o texto barroco se mescla a outros textos e discursos.

O resgate do Barroco em *A serviço del-Rei* sustenta-se, pois, em três pilares fundamentais na criação dos personagens. O primeiro deles é a técnica de criação imagética afim à substituição (SARDUY, 1972, P. 163), à proliferação (SARDUY, 1972, p. 164) e à condensação ou fusão (SARDUY, 1972, p. 167) neobarrocas, já que a obra é constituída de imagens poéticas e metáforas que tencionam essas imagens na produção de um sentido que recusa o enunciado linear e convoca os símbolos do imaginário humano. O signo “João” é substituído por “Minotauro” ou pela profusão de significantes como “touro”, “pã” e “centauro”. Quando ocorre a condensação, a consciência de João funde-se à de Saturniano de Brito e o leitor já não sabe quem pensa e quem sente, porque um personagem espelha e duplica o outro. O segundo pilar edifica a criação de um personagem que é alter ego de Autran Dourado. João da Fonseca Nogueira “encarna” diversos personagens do livro de que é personagem e de outras obras, mas a maior revolução do romance está no fato de João ser metáfora paródica do próprio Autran Dourado: *A serviço del-Rei* é uma paródia de *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt* (DOURADO, 2000b), que, por sua vez, é uma paródia da biografia de Autran Dourado. Há um mascaramento da

trajetória profissional do escritor mineiro, que reimagina os fatos de modo que os discursos histórico e biográfico invadam o discurso literário. Por fim, o terceiro e último pilar compreende a metáfora como a encarnação ou a corporificação de um sentido pela linguagem: o romance de Autran Dourado materializa em palavras o Mal arquetípico que move o homem que entra em contato com o poder político.

A técnica de elaboração metafórica utilizada por Autran Dourado é, portanto, neobarroca, porque está destinada ao que Sarduy (1972, p. 161) denomina “ambiguidade” e “difusão semântica”. Em *A serviço del-Rei*, o texto é intertexto, metáforas de muitos outros textos referenciados pelas páginas do romance. Assim, é evocando personagens e mitos, por meio de metáforas e imagens que reverenciam a literatura ocidental, que Autran Dourado revela figurações arquetípicas. Os significantes, retirados da referencialidade do signo, são justapostos e poeticamente transmutados, tornando-se imagem, metáfora e símbolo. O vigor simbólico do princípio teleotânico é ativado por metáforas correlatas aos dramas íntimos: João da Fonseca Nogueira não é apenas um homem perdido em si que é seduzido pelo poder; João é metáfora do Minotauro, cuja força destrutiva leva à prisão no labirinto; o labirinto, por sua vez, dialoga com o desnorreamento do homem perdido nas veredas de si e do mundo. O neobarroco autraniano é, pois, um estilo de composição que opera imaginativamente com a linguagem, associando inúmeros significantes, criando metáforas, atualizando mitos e reimaginando transgressoramente o real.

## **2 A ambição de Crono**

Os vinte e cinco volumes publicados por Autran Dourado compõem um universo ficcional que funciona como um organismo vivo: as obras se relacionam entre si, os personagens experimentam travessias existenciais que se estendem por mais de uma obra do autor e dialogam com experiências de outros personagens da literatura ocidental. O ponto de contato fundamental entre tantas dimensões de significação é o drama tânático, poética estruturante da imaginação autraniana. Nesse contexto de criação, a metáfora não é um recurso estilístico, mas o núcleo fundante que irradia significação por entre personagens e obras; e é a Cidade de Duas Pontes é localização geográfico-ontológica que possibilita o encontro de tantos personagens, dramas de cultura e tradições literárias.

*A serviço del-Rei*, desde o título, alude à metáfora do rei, figura de poder máximo que encarna no imaginário humano o mais alto posto de comando. A expressão de posse “del-Rei” remete ao período colonial brasileiro, que deixou como herança o nome da cidade mineira de São João del-Rei. Ainda que o Brasil colônia tenha ficado para trás, a obra em questão demonstra o quanto o poder público do século XX ainda é encarado com o autoritarismo e os excessos do tempo da colônia. O poder político encarna o Mal e sintoniza com a sombra que habita todo o ser humano: a vontade de mandar e desmandar. Na obra, João da Fonseca Nogueira é assessor de Saturniano de Brito, homem que inicia a carreira como prefeito e chega à presidência da República. João acompanha todas as manobras escusas do político, que vão desde a vida no gabinete com as negociações de verbas até a vida pessoal conturbada. A convivência com o presidente leva João a delírios de domínio e aclamação. O protagonista sonha com o reconhecimento pelos romances que escreveria, todavia se dedica em tempo integral à assessoria presidencial.

O romance pode ser lido isoladamente, mas, no diagrama imaginante de Autran Dourado, integra uma sequência: as obras *O risco do bordado* (1975), “Inventário do primeiro dia”, conto de *Solidão Solitude* (2004), *Um artista aprendiz* (2000c) e *A serviço del-Rei* (2000a) trazem à luz João da Fonseca Nogueira. Edifício de sentidos, os textos complementam-se na apresentação do personagem que é metáfora de Autran Dourado. Os dramas pessoais de João, materializados pelo Minotauro e pela escrita como única possibilidade ordenadora da vida, apresentam-se em todos os outros volumes ficcionais, ainda que a partir de personagens distintos. Nesse sentido, *O risco do bordado* desvela a origem de João: a família de que descende, a relação com o feminino e o litígio entre Eros e Thanatos. De modo complementar, “Inventário do primeiro dia” traz o ingresso de João no internato, domínio da masculinidade minotáurica. *Um artista aprendiz*, por sua vez, dá continuidade às outras narrativas e revela o percurso de João na travessia da escrita. Completando a saga, *A serviço del-Rei* apresenta a desconstrução irônica do caráter do personagem.

De todas as obras mencionadas, *A serviço del-Rei* é a que apresenta mais vigorosamente a contraposição do drama trágico de João a um caráter

irônico<sup>2</sup> do narrador. O romance desdobra-se em duas vertentes: a narrativa política e a narrativa mítica, representada por uma voz coral, que, grifada por trechos em itálico, tem desempenho metaficcional. Enquanto a trama política se desenha cronologicamente, partindo da perspectiva de João, as passagens em itálico comparecem no formato de um coro parabático<sup>3</sup> que evidencia a ambição no íntimo de todos os seres (deuses e humanos) e realiza uma paródia dos mitos cosmogônicos: “no início das eras, dizem as cosmogonias e gêneses de todas as tribos, quando a Terra foi se desvendando dentre estrondos vulcânicos e luzes de terríveis raios” (DOURADO, 2000a, p. 22). Resgatando figuras míticas como Eros e Narciso, o coro irônico levanta as principais questões da obra: o tempo, a ambição e o desconcerto interior. A crítica que une a tríade é a ideia de que o poder lança ao homem à ilusão vaidosa de ser um deus e, tal qual as deidades do panteão olímpico, por muitas vezes, se perde nos atos que comete.

“*Tu quoque, Brute, fili mi?*”, célebre interrogativa do imperador Júlio César ao reconhecer entre seus algozes o filho Brutus, é o questionamento crítico que perpassa a trama. Da perspectiva de João, o poder é o Mal arquetípico que leva à traição. Todos seriam corruptíveis e corruptores. O título do romance destaca a perspectiva de João, identificado como aquele que serve ao rei, alcunha do político sem escrúpulos para quem trabalha. Sobrepondo o trabalho ao sonho de ser escritor, o personagem aceita o jogo do poder e, ao lado de Saturniano, descobre um mundo de cinismo e perfídia. O nome do personagem desvela a relação mítica que o romance estabelece com a traição. Saturniano é derivado de Saturno, equivalente da mitologia

---

<sup>2</sup> A ironia aqui é compreendida como questionamento e investe numa dialética em que a contradição é consentida (SOUZA, 2000, p. 40). Nesse sentido, seguindo a filosofia de Schlegel, Souza argumenta que “a ironia é uma parábase permanente” (SCHLEGEL, 1963, p. 85 *apud* SOUZA, 2000, p. 36). O conceito de ironia forjado pelo filósofo é poético e não se limita ao princípio retórico, mas reside em cada uma das camadas da obra irônica. A parábase, quando transposta do drama para a ficção narrativa, comparece, muitas vezes, na atuação metaficcional do narrador.

<sup>3</sup> Segundo Maria de Fátima Sousa e Silva (1987, p. 21), no movimento parabático, “o coro, por momentos desligado do contexto dramático e sozinho em cena, transmitia ao público a palavra do poeta”. O narrador autraniano atua tal qual o coro em parábase e se desloca do contexto dos personagens voltando-se para o leitor. Para Cornford, filólogo clássico, no momento em que o coro se volta para a plateia, “a máscara cai e, com ela, toda a pretensão da ilusão dramática” (CORNFORD, 1917, p. 1, tradução nossa).

romana a Crono, titã que castra o pai. O político trai o chefe do partido ao qual está filiado e cujo nome é Uranosino Vasconcelos, referência a Urano ou Céu, o pai castrado pelos filhos. Na correlação ficção-mito, do sangue de Urano brotam deidades; das traições que Saturniano opera, desdobram-se conquistas políticas.

Envolvido em manobras burocráticas de caráter duvidoso, João acompanha de perto a generosidade corrupta do líder da nação, que cede fundos para bispos e latifundiários: “amigo de bispos e arcebispos, promotores e fazendeiros, não esquecia o nome de ninguém. Bispo e padre pediram, ele dava. Como a Constituição proibisse dar dinheiro a cultos religiosos, ele arranjava um modo seu de atender os eclesiásticos” (DOURADO, 2000a, p. 19). O protagonista, cujo histórico político apresentado em *Um artista aprendiz* era de correção e honestidade, habitua-se às práticas inescrupulosas de Saturniano. A desconstrução da postura politicamente rígida e democrática do escritor torna-se evidente quando ele trai dois grandes amigos, Maldonado e Quintiliano, para manter o cargo de assessoria. Os dois episódios são idênticos, metáforas um do outro. O dito popular “seu mestre mandou? Faremos todos” repete-se na mente de João, funcionário a serviço del-Rei Saturniano de Brito. Diante do escritor e mensageiro do político saturnino, Maldonado e Quintiliano ajoelham-se humilhados.

O poder político, em *A serviço del-Rei*, estabelece simetria irônica com o impulso erótico. Para além dos inúmeros casos adúlteros narrados, é na ambição que os personagens encontram a força motriz para existência – e também para a ruína. A proximidade do cargo que governa o país, e a conseqüente possibilidade de tomar decisões importantes, leva João a fantasiar com o reinado. Em uma das vezes em que Saturniano se afasta em segredo por conta de uma crise psicótica, João e outros assessores cuidam do governo. Apoiado por outros generais e políticos, o escritor chega a propor a Saturniano que renuncie. Na conversa, semelhante a um jogo de cartas em que a jogada passa de um a outro, João e Saturniano alternam-se na liderança da disputa – os dois encarnando na linguagem a Ambição. Medindo forças, no momento em que se sobrepõe ao presidente, o escritor “continuou calmo, os olhos afundados no azul. Se sentia dono do poder e da glória” (DOURADO, 2000a, p. 109). Saturniano vence a disputa e deixa claro que “o poder era para ele gustativo e excitante como um corpo de mulher, um desenho erótico, uma fantasia sexual” (DOURADO, 2000a, p. 156).

### 3 O Minotauro e o frenesi Dionísíaco

A perspectiva irônica do narrador sobre o caráter de João não se limita a questões políticas, mas contempla também a vida pessoal do escritor. Se na relação de ambição e traição com Saturniano a metáfora base é Crono, no que tange aos conflitos íntimos de João, surge a sombra do Minotauro. O simbolismo da figura mitológica não é o da potência da fertilidade, mas a versão do touro que tudo traga e destrói. Assim, à ambição política emparelha-se o furor sexual de Saturniano e de João, homens desonestos até na escolha das amantes. Além da traição aos amigos, João trai o padrão relacionando-se com Juanita, que era tanto amante do presidente quanto esposa de um colega dos dois. A maior das infidelidades de João, entretanto, não é contra um amigo, mas contra si mesmo. O personagem trai a vocação de escritor e os princípios que nortearam a sua formação humanista. Comparando-se a Brutus, João reflete: “trairei muitas vezes Saturniano de Brito, como venho traindo a minha vocação de escritor” (DOURADO, 2000a, p. 15).

Ainda que a carreira o faça transitar por um meio social de poder político, o personagem vive uma fratura interior e, por mais de uma vez, pensa em pôr fim à vida. Traição e ambição, euforia e apatia: o protagonista experimenta a alternância entre os polos em que se distinguem Eros e Thanatos. Jaa Torrano (2007, p. 41), no estudo que antecede a tradução da *Teogonia*, afirma que Eros “é a Potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre Deuses e sobre homens. Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (*lysimelés*)”. No contexto do mito cosmogônico, Eros – tal qual *Kháos* (Caos), Terra e Tártaro – remete à origem de todas as coisas e, portanto, faz-se presença entre homens e divindades. A potência de Eros é fecundante, reunidora e multiplicadora de vida, traços que a relacionam a Céu e Terra. Em oposição complementar, o *Kháos*, potência de separação – cuja procriação se dá por cissiparidade – intimiza-se ao Tártaro, que corresponde às profundezas da terra, “lugar da queda sem fim nem rumo e do império da Noite” (TORRANO, 2007, p. 41). Apesar da força organizadora de Eros, João é estrangulado pela incompletude tartárica.

O domínio de Eros exige o equilíbrio imposto por *Kháos*. Sobre o mito de Eros apresentado no diálogo platônico *O banquete*, Manuel Antônio de Castro (2015) afirma que Eros é o princípio originário, o “agente

fecundador”, uma vez que justifica que os seres se reúnam e perpetuem o mistério da vida. Nessa configuração, Thanatos ou Morte é o contraponto complementar de Eros. Na obra autraniana, João não consegue a estabilidade de convivência das duas forças, mas se lança ora ao furor e ao desvario, ora ao estado de paralisia e apatia. O drama tanático de João encontra na figura do touro – desdobrado em Minotauro – a metáfora que ativa o dilaceramento do masculino entre a força erótica e a força tanática. A potência genesiaca de Eros é pervertida em duas vias: a primeira não encontra equilíbrio no repouso de Thanatos, mas é por ela tragada; a segunda se transfigura em uma face minotáurica e encarna a experiência de choque entre dois seres ou no desejo de posse de outro ser (ou cargo político). O animal perde a figuração de fertilidade e adquire a face noturna da destruição, próxima, portanto, da transgressão dionisíaca. Em *A serviço del-Rei*, ambição e sexualidade perdem a potencialidade de criação e voltam-se para a força devastadora que podem produzir.

Na poética agônica de Autran Dourado, não há integração existencial e psíquica. A potência erótica se liga à sombra dionisíaca. O touro é o animal que se relaciona à fecundidade delirante de Dioniso. O culto da divindade traz a lume a ambivalência de um domínio de atuação que compreende, por um lado, a festa da alegria e, por outro, o terror da morte. Nesse sentido, Karl Kerényi (2002, p. 47), ao pesquisar sobre o mito e o culto de Dioniso, afirma que, para os gregos, o deus de duplo nascimento “era principalmente um deus do vinho, um deus touro e um deus de mulheres”. Kerényi (2002) relaciona, ainda, Dioniso a Eros na qualidade de conceder aos homens outra dádiva além do vinho: “a abundância de *zoé* (vida), sempre a crescer e decrescer, comparável ao filho de Poros e Pênia no *Banquete* de Platão. A dádiva consistia na sua virilidade, distribuída entre os homens” (KERÉNYI, 2002, p. 249). Regidos pela morte como princípio vital, os seres imaginados por Dourado não recebem as dádivas dionisíacas, porque não se relacionam ao lado luminoso do deus. Atados às sombras, encarnam a face obscura de Dioniso.

Constantemente envolvido em relacionamentos extraconjugais, a rotina de furor sexual não vitaliza o homem, mas resgata o labirinto antigo que guarda a dor de João. O desejo pela mãe, cerne de *O risco do bordado*, vem à tona por meio de sonhos, e o romance estabelece um diálogo interdiscursivo com a Psicanálise e a interpretação do universo onírico. O drama arquetípico do incesto, de fundo trágico, é revisitado de forma irônica pelos sonhos de João, que dialogam com a perspectiva freudiana de Édipo.

No primeiro sonho, João tenta enterrar a mãe no jazigo da família, mas não consegue realizar tal feito por não se lembrar do lugar onde enterrou o pai. Quando o psicanalista Veiga Muniz destaca o complexo edipiano que assola João, o personagem lembra-se da mãe saindo do banho, imagem tão cara aos devaneios proibidos do João menino,<sup>4</sup> e se põe a chorar. A sessão analítica tem continuidade com o relato de outro sonho de João, agora sobre o pai: “eu o tinha castrado no sonho, e como do sangue de Uranus, de seu sangue nasciam ninfas, disse João” (DOURADO, 2000a, p. 81). A traição de Saturniano na Política remete João à traição eurípidiana por ele praticada, o desejo pela mãe.

Com auxílio do psicanalista, João tenta se desvencilhar do desejo sombrio. O assessor do presidente lembra-se da tentativa de suicídio, episódio narrado em *Um artista aprendiz*, do qual João escapa por ouvir a voz da mãe chamando-o à vida. Em *A serviço del-Rei*, a voz da mãe retorna quando o personagem fica dividido entre a amante Dina e a esposa. Nos instantes de tormento, João ouve a voz da mãe e é por ela castrado. A força erótica que o resgata em *Um artista aprendiz* converte-se na força tânática que o retira do excessivo frenesi sexual. A esposa do escritor, de comportamento inverso ao da mãe de João, nada exige do marido. Maria da Glória abriga no nome a personalidade imaculada da progenitora de João. Em similitude com a relação que estabeleceria com a figura maternal, o protagonista não estabelece com a mulher relação erótica, mas reserva para os casos extraconjugais o frenesi sexual. Invertem-se, na obra, as figurações de mãe e amante.

Pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Thanatos alternam-se como euforia e depressão. Se por um lado o personagem vibra com as mulheres que conquista e com o poder de que desfruta sendo braço direito do presidente, por outro, a chama da vida não se sustenta e o abismo anímico parece tragá-lo. No momento de vazio enquanto fita a rua do alto de um prédio, João cita o poema “junto à janela”, de Carlos Drummond de Andrade: “Um salto e seria a morte”. Nos versos do poeta de Itabira, aparecem tanto a pulsão

---

<sup>4</sup> A imagem da mãe saindo do banho repete-se também nas obras *O risco do bordado* (1975), “Inventário do primeiro dia”, de *Solidão solitude* (2004) e *Um artista aprendiz* (2000c). Cabe ressaltar que é possível encontrar correlação entre essa imagem poética e a saída de Afrodite do mar na *Teogonia*. Afrodite é cantada como “Deusa nascida de espuma” (HESÍODO, 2007, p. 113, v. 196), acompanhada por Eros e Desejo.

mortal que arrebatava João, a força do abismo que convoca ao salto, quanto o símbolo minotáurico que manifesta, no universo autraniano, a pulsão erótica do filho que deseja a mãe. De modo análogo, em *O risco do bordado*, o bloco narrativo em que o devaneio incestuoso é revelado denomina-se “O salto do touro” e resgata a imagem do afresco de Cnossos, na Grécia. No imaginário de João da Fonseca Nogueira, o “salto” compreende, portanto, tanto a dor profunda que emerge nas margens do ser, movimento ascensional de construção destrutiva (ambição por reconhecimento), quanto a ação descensional do lançar-se da altura. A ambivalência de sentidos aponta para a origem dupla do Minotauro e do escritor cuja cidade natal é Duas Pontes. Para onde quer que vá, João retorna à origem dolorosa da família.

## 5 Minotauro e a fundação de um cosmos

A força obscura do Minotauro perpassa *A serviço del-Rei* e a escrita é força erótica, reunidora, que ordena o ímpeto caótico em João. Diante de situações limite em que há disputa pelo poder, o personagem regozija ao liquidar o inimigo, chegando à “fúria destruidora”. Só na escrita é que se manifesta o vigor noturno de João a partir de uma destruição construtora, conciliação entre Eros e Thanatos: “quando se sentava à máquina, se transtornava, era outro homem. Ele próprio se desconhecía, temia o monstro de dentes agudos e sanguinolentos que morava dentro dele” (DOURADO, 2000a, p. 39). A tranquilidade de “águas mortas”, força tanática que rege o universo de João, reverte-se em frenesi selvagem pela escrita, impulso desvairado que confere sentido à trajetória ontológica do personagem. Escrevendo, o protagonista inventa e reinventa sentidos, despersonaliza-se das dores: “era como se algum outro é que escrevesse” (DOURADO, 2000a, p. 39). Para Gaston Bachelard (1990, p. 165), na *imaginação material e dinâmica* das configurações labirínticas do homem, “o fio de Ariadne é o fio do discurso. [...] É um fio de volta”. As forças de extroversão e introversão pendulam em João, que vive períodos depressivos e fases de euforia, euforia esta sempre relacionada ao poder ou ao desejo por uma mulher: “e de repente, feito um pêndulo vai e vem, vinha a depressão. Depressão e agitação, agitação e depressão, como uma gangorra, um pêndulo” (DOURADO, 2000a, p. 110). Escrever é o fio que devolve João à vida – ainda que uma vida sombreada pela morte.

Para Severo Sarduy (1972, p. 178), a estrutura de uma obra barroca ou neobarroca nunca é arbitrária, mas consiste “em um reflexo redutor daquilo que envolve e transcende”. Assim, criando um espelho velazquiano, Autran Dourado insere, em *A serviço del-Rei*, um livro escrito por João a partir de uma poética mítica e metafórica. O protagonista inicia a escrita de um romance e reflete sobre “o mito e o rito” em termos que aludem aos pensamentos de Mircea Eliade e Ernest Cassirer. O escritor de Duas Pontes relembra os momentos com os amigos literatos em Belo Horizonte – episódios narrados em *Um artista aprendiz* – e o desejo de escrever um romance de fôlego cujo espaço seria um sanatório. Sem nunca ter frequentado um lugar como aquele no qual almeja situar a narrativa, João constata que “não importava, não estava fazendo uma obra realista, o seu real era simbólico e mítico” (DOURADO, 2000a, p. 19). A perspectiva artística do protagonista reflete a concepção técnica que sustenta *A serviço del-Rei* como uma obra arquitetada a partir de metáforas imaginantes e intertextuais.

Em movimento que mimetiza o constante ir e vir de referências a outras obras, a cada nova dor, o João adulto, assessor do presidente, reúne-se com o João menino da infância em Duas Pontes. Quando pensa na família, João anuncia um projeto de escrita que corresponde, no mundo não ficcional, a *Um risco do bordado*: “ainda escreveria um romance deformando, fantasiando, recriando as figuras todas da sua infância” (DOURADO, 2000a, p. 83). O resgate de dores antigas inclui o impacto da descoberta da tentativa de suicídio do tio Zózimo. Em *O risco do bordado*, João descobre que a orelha do tio guarda um defeito por conta do tiro suicida. O menino, metáfora dos parentes, recebe a carga soturna de Zózimo e perde-se no labirinto da dor. Culpado pelo desejo incestuoso que alimenta pela mãe, acompanhando o sofrimento da família que não sabe como lidar com Zózimo, observando no tio as forças de extroversão e introversão digladiarem-se, João sente o tiro no próprio ouvido. Anos mais tarde, em um surto psicótico de Saturniano, o presidente aponta para o assessor uma arma. João, diante da ameaça, resgata o medo antigo: “o revólver apontado para ele, João. De novo o zumbido no ouvido, um enxame de abelhas” (DOURADO, 2000a, p. 167). O impacto emocional do escritor resgata pela audição o menino diante da potência mortal que cercava o tio.

Sobre a experiência com a política, João também projeta a ficcionalização dos fatos: “já que tinha que servir mais uma vez a

Saturniano de Brito, aproveitaria até o último fel a sua experiência política” (DOURADO, 2000a, p. 20). A narrativa chega à beira da construção em abismo quando o escritor conversa com o presidente sobre um romance baseado nos anos em que trabalharam juntos. Enquanto João planeja o estilo narrativo do romance que escreverá, *A serviço del-Rei* é interpretado:

Saturniano de Brito daria um bom personagem, se perguntava João. Capaz, tudo dependia da composição do ritmo. Difícil achar um ritmo para Saturniano, uma composição que o coubesse. Uma história, um mito para contê-lo. O tema mítico do Pigmaleão. Saturniano seria a massa informe, o barro de onde tiraria a sua estátua a que os deuses dariam vida. Pigmaleão e Vênus, a estátua da deusa, pela qual o artista se apaixonou e a que ela deu vida. Quem seria hoje Saturniano? A estátua viva de um deus castrador do pai, devorador dos filhos (DOURADO, 2000a, p. 127).

Saturniano, inicialmente inexperiente na política, homem de poucos estudos, ganha maturidade nas questões presidenciais e torna-se “senhor da situação”, hábil político. O ritmo que antes embalava a vida do prefeito de Duas Pontes passa a ser por ele ditado quando se torna presidente. O mito referenciado é o de Saturno/Crono, o filho de Urano/Céu que castra o pai, devorador dos descendentes: capaz de todas as manobras pelo poder, o presidente trairia a quem fosse preciso, engoliria todos. Ao substrato mítico do mito de Crono, soma-se Pigmaleão. O escultor que se apaixona pela mulher esculpida seria João, em cujo devaneio teria controle sobre o barro informe que seria Saturniano, mas acaba submetido pelo político, tal qual Pigmaleão pela estátua.

A construção em abismo se apura quando comparados *A serviço del-Rei* e o livro de (supostas) memórias de Autran Dourado, *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt* (2000b).<sup>5</sup> A dobra ficcional que o romance

---

<sup>5</sup> *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt* é considerado, por grande parte da crítica, um livro de memórias. A ficha catalográfica do volume marca uma ausência e não define qual a natureza do escrito ali apresentado. Entretanto, até quando a obra de Autran Dourado se propõe a ser histórica e memorialística, a ironia/metalinguagem é o eixo estruturante, o que põe em xeque a validade dos fatos narrados.

O relato, aparentemente histórico-memorialístico, tem início com a motivação que levou Autran Dourado a produzi-lo. Incentivado por familiares e amigos, o escritor teria resistido aos pedidos, uma vez que não teria exercido cargos de grande valor ao lado de Juscelino

engendra promove uma vertigem ontológica quanto aos fatos da vida de Autran Dourado e Juscelino Kubitschek. André Gide (1948), em um dos registros de 1893 do *Journal*, reflete sobre transpor, na obra de arte, a questão fundamental que apresenta para o âmbito dos caracteres. Para o escritor francês, nada lança luz mais clara sobre o sentido construído do que encontrar, em uma parte, o espelhamento do todo. O autor cita como exemplos pinturas de Hans Memling, Quentin Metzys e Velázquez em que um pequeno espelho reflete o interior da sala em que a cena da pintura se passa. No que tange à literatura, Gide (1948) destaca a peça em *Hamlet* (2010), de Shakespeare, as cenas dos fantoches ou a celebração no castelo em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2009), de Goethe. Esses exemplos, bem como o que Gide realizou em sua obra, aludem à comparação com a arte da heráldica, “que consiste em inserir, no ponto central do primeiro, um pequeno escudo em abismo” (GIDE, 1948, p. 41, tradução nossa), e com a técnica neobarroca de composição (SARDUY, 1972, P. 174).

Outro desdobramento ficcional promovido pelo romance é o fato de a matéria ficcional de *A serviço del-Rei* fazer alusões à revelação de escândalos de *Gaiola aberta*. A personagem de Juanita Flores, que corresponderia à Maria Lúcia Pedroso, sabida amante do presidente Kubitschek, relaciona-se com João, compondo a teia de traição. O que poderia soar como o desvelamento da intimidade de Autran Dourado apresenta ao leitor, entretanto, um caráter ficcional: João, em conversa com Saturniano sobre o possível romance político que escreveria com base na experiência de assessor do presidente – e que, considerando o universo ficcional imaginado

---

Kubitschek. Uma ação dentre todas se destacaria: a que exerceu por “baixo dos panos”. O fato, entretanto, não é revelado, mas gera expectativa no leitor, estratégia muito utilizada por Autran Dourado em seus romances. Além disso, o relato é dividido em blocos narrativos, técnica utilizada pelo escritor mineiro na ficção.

Ainda na apresentação, o texto memorialístico se apresenta como narrativa deformada pelo inconsciente. Em acordo com a suspeita levantada por Ana Cecília Água de Melo (2015, p. 76), a tese aqui apresentada é de que não há suspeita, mas confirmação, pelos elementos constituintes da obra e pelo estudo de todos os volumes que compõem o universo autraniano, de que a estrutura aparentemente voltada para a história oculta o fato de que o tempo de *Gaiola aberta* é o tempo de *O senhor das horas*: o instável tempo interior, individual, impossível de ser recuperável. Ler a obra buscando dados concretos sobre a convivência entre Autran Dourado e Juscelino Kubitschek, como o fez Antônio José Chediak, em *Gaiola fechada* (2002), pode ser um caminho tortuoso.

por Autran Dourado, consistiria no próprio *A serviço del-Rei* – afirma que incluirá Juanita na obra como sua amante. A conversa entre os personagens leva o líder da nação à pergunta: “de onde é que você tira seus personagens?” (DOURADO, 2000a, p. 129), pergunta a qual João responde elucidando o princípio de construção do romance: “da vida, onde vou buscá-los, para que a minha imaginação os transforme, os reinvente” (DOURADO, 2000a, p. 129). A técnica neobarroca da fusão entre memória e imaginação que rege a escrita de Autran Dourado é formulada por João, que revela a Saturniano que a obra não seria um romance *à clef*, “quem é quem”. O espelhamento do personagem que reflete sobre o romance em que está inserido é encerrado pela cena em que João observa o presidente projetando a invenção ficcional:

Saturniano voltou a andar de um lado para outro, angustiado, aflito. João olhava encantado o personagem, fascinado com o próprio poder. Pensando bem, até que Saturniano daria um bom personagem, um personagem com ideias onipotentes, amoral, corrupto. Nele poderia desenvolver as suas ideias sobre o perigo que constituía o monopólio do poder, os absurdos deuses totalitários. Um homem hábil, inteligente mas inculto, jeitoso, político matreiro, audacioso ou humilde quando preciso. Vazio e despreparado para o exercício do poder. Teria de trabalhar muito, mais tarde. Saturniano é um barro danado de ruim, foi o que falou Maldonado do Amaral faz uma infinidade de anos, quando o homem começara a sua veloz e fulgurante ascensão política (DOURADO, 2000a, p.130).

O *mise en abyme* (“a construção em abismo”)<sup>6</sup> está completo: enquanto fita Saturniano, João imagina o personagem que criaria. A descrição das características do possível ser ficcional corresponde aos traços do presidente, personagem de Autran Dourado. O romance de João contemplaria a face obscura do poder e a característica pigmaleônica da assessoria prestada pelo escritor – como o rei cantado por Ovídio (1983), o escritor molda Saturniano à maneira do que acredita. Ao fim da narrativa de *A serviço del-Rei*, o romance de João está sendo escrito e o escritor depara-se simultaneamente com os desvarios tanto de Saturniano quanto do personagem que criou: “O homem [Saturniano] está maluco, não era o seu personagem que tinha enlouquecido” (DOURADO, 2000a, p. 134).

<sup>6</sup> André Gide é reverenciado em *Um artista aprendiz* como influência fundamental na formação do personagem João da Fonseca Nogueira como escritor.

## 6 Conclusão

A leitura crítica aqui proposta leva à conclusão de que a notoriedade de *A serviço del-Rei* deve-se à dupla postura reflexiva e metaficcional da obra, que se volta para análise crítica tanto a partir da mediação narrativa quanto na elaboração de um alter ego de Autran Dourado. A trama ficcional traz a lume a experiência de João da Fonseca Nogueira como assessor do presidente Saturniano de Brito e a reflexão promovida por um narrador coral que, em movimento parabático, resgata mitos cosmogônicos e expõe o desvario do ser humano ao desejar a onipotência, ilusão que se torna evidente no que concerne à política. O poder, nesse contexto, é a metáfora que remete ao Mal Crônico e arquetípico, sombra que habita o homem.

Para além do espelhamento neobarroco que promove o esfumaçamento entre ficção e realidade, destaca-se a formulação de metáforas-núcleo – Crono e Minotauro – que lançam o drama de João da Fonseca Nogueira ao estatuto arquetípico de significação. A ambição desmedida e as traições inescrupulosas figuram como faces do mesmo jogo de interesses que leva o homem a extrapolar os próprios limites a fim de chegar ao poder, seja o poder a conquista de um posto político ou a posse de uma figura feminina. João é a metáfora do homem que cede à compulsão por poder e, diante de um alto posto, fita o abismo anímico de uma existência que permanece encerrada em si e presa ao passado.

O trabalho com a metáfora como materialização da imaginação artística na linguagem, técnica que remete à plasticidade barroca, comparece em *A serviço del-Rei*, em diversas figurações: na intertextual, quando dialoga com inúmeras obras de Autran Dourado e de outros autores, operando uma releitura ficcional e paródica de personagens; na textual ou intratextual, porque João e Saturniano alternam-se na ilusão do poder e na sedução pela ambição – João é a sombra de Saturniano; e, por último, em uma concepção de metáfora como carnadura concreta da palavra, uma vez que, da associação de inúmeras imagens poéticas, deriva o sentido final do romance. Pelo engenho artístico, Autran Dourado filia-se à tradição latino-americana do século XX que Haroldo de Campos (1972) e Severo Sarduy (1972) denominaram neobarroca.

Torna-se evidente, portanto, que a metáfora, nos termos de Gaston Bachelard (2002, 1990, 2001) e Philip Wheelwright (1968), confere corpo linguístico ao drama agônico de João, que alterna entre os extremos da

euforia e da paralisia. O escritor é uma existência cujo percurso vital é tragado pela força tanática do desejo incestuoso e da ambição desmesurada. Só no esforço ordenador da escrita é que o protagonista transforma a força destrutiva e caótica em potência cosmogônica. À imagem e semelhança do Criador nos mitos cosmogônicos, João – ou seria Autran Dourado? – reinventa a própria história quando transmuta experiência em ficção e funda um cosmos de sentido.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPOS, H. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 281-305.

CASTRO, M. A. Eros, humano e os humanismos. In: MONTEIRO, Maria Conceição; GIUCCI, Guillermo; PINHO, Davi. (org.). *Eros, Tecnologia, Transumanismo*. Rio de Janeiro: Caetés, 2015. p. 30-50.

CHEDIAK, A. J. *Gaiola fechada: breves comentários ao livro Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt, da autoria de Autran Dourado*. Rio de Janeiro: Ágora da ilha, 2002.

CORNFORD, F. M. *The Origin of Attic Comedy*. Cambridge, 1917.

DOURADO, A. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

DOURADO, A. *Gaiola aberta: tempos de JK e Schimidt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

- DOURADO, A. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.
- DOURADO, A. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- DOURADO, A. *Solidão solitude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DOURADO, A. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.
- GIDE, A. *Journal (1889-1939)*. Paris: Gallimard, 1948.
- GOETHE, J. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- KERÉNYI, K. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.
- LEPECKI, M. L. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- MELO, A. C. A. *Memórias de um escritor bem-comportado: Autran Dourado*. 2005. 303f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270138>. Acesso em: 02/02/2020.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- SARDUY, S. O Barroco e o Neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 167-181.
- SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.
- SILVA, M. F. S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: ECC, 1987.
- SOUZA, R. M. Agonia e morte em Autran Dourado. In: SOUZA, R. M. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.
- SOUZA, R. M. Introdução à poética da ironia. *Linha de pesquisa*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

TORRANO, J. O mundo como função de musas. *In*: HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 11-97.

WHEELWRIGHT, P. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Recebido em: 30 de julho de 2020.

Aprovado em: 31 de março de 2021.



## A influência de Shakespeare em *Grande sertão: veredas* – as Três Mulheres e os Três Metais

### *Shakespeare's Influence in Grande sertão: veredas* – *The Three Women and the Three Metals*

Daniel Cavalcanti Atroch

Centro Universitário do Norte (UniNorte), Manaus, Amazonas / Brasil

CNPq

danielcatroch@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2078-1719>

**Resumo:** Este artigo aborda como é atualizado, no *Grande sertão: veredas*, um motivo fundamental para a tragédia *Rei Lear*: a escolha amorosa envolvendo três mulheres relacionadas ao ouro, à prata e ao chumbo. A simbologia subjacente aos metais é determinante para a caracterização das personagens femininas tanto do romance quanto da tragédia, analisadas, aqui, em perspectiva comparativa. Em *Rei Lear*, os metais preciosos, o ouro e a prata, estão associados a Goneril e Reagan, as filhas más que herdaram o reino, enquanto Cordélia, a filha bondosa e preferida do rei, é representada pelo chumbo e acaba deserdada. Em *Grande sertão: veredas*, o ouro e a prata figuram na caracterização de Nhorinhá, a prostituta por quem Riobaldo se apaixona, e Otacília, sua esposa, enquanto Diadorim, o verdadeiro amor, está relacionado ao chumbo e permanece sublimado. Assim, os metais preciosos simbolizam, em ambas as obras, o equívoco amoroso, enquanto o chumbo guarda a mulher certa – Cordélia na tragédia, e Diadorim no romance. Diadorim e Cordélia possuem, ainda, outras analogias: ambas são filhas de grandes líderes, dedicam fidelidade irrestrita ao pai, possuem ligação com o arquétipo da donzela-guerreira e suas mortes representam momentos de *anagnórisis* para Riobaldo e Lear.

**Palavras-chave:** literatura comparada; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa; *Rei Lear*; William Shakespeare.

**Abstract:** This article discusses how it is updated, in *Grande sertão: veredas*, a fundamental theme for the tragedy *King Lear*: the love choice involving three women related to gold, silver and lead. The symbology related to the metals is decisive for the characterization of the female characters of both the novel and the tragedy, analyzed here, in a comparative perspective. In *King Lear*, the precious metals, gold and silver, are associated with Goneril and Reagan, the evil daughters who inherit the kingdom, while Cordelia, Lear's kind and preferred daughter, is represented by lead and ends up disinherited. In *Grande sertão:*

*veredas*, gold and silver emerge in the characterization of Nhorinhá, the prostitute with whom Riobaldo falls in love, and Otacília, his wife, while Diadorim, the true love, is related to lead, and remains sublimated. Thus, the precious metals, in both works, symbolize the loving mistake, while the lead keeps the right woman – Cordelia, in the tragedy, and Diadorim in the novel. Diadorim and Cordélia also have other analogies: both are daughters of great leaders, dedicate unrestricted fidelity to their father, have a connection with the warrior-maiden archetype, and their deaths represent moments of *anagnorisis* for Riobaldo and Lear.

**Keywords:** comparative literature; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa; *King Lear*; William Shakespeare.

Pórcia: Afastem as cortinas pra mostrar  
As várias arcas a este nobre príncipe:  
Podeis fazer agora a vossa escolha.  
Marrocos: A primeira é de ouro, com a inscrição:  
“Eu tenho o que desejam muitos homens.”  
A segunda, de prata, aqui promete:  
“Quem me escolher terá o que merece.”  
A terceira, de chumbo, afirma, rude:  
“Escolhe a mim quem dá e arrisca tudo.”  
Como saber qual é a escolha certa?

(William Shakespeare, *O mercador de Veneza*)

## 1 Os três escrínios do Rei Lear

A forma como Maria Mutema, personagem de um dos numerosos “causos” que perpassam o *Grande sertão: veredas*, executa o marido nos remete à cena do assassinato do rei Hamlet, quando alguém muito próximo à vítima entorna um líquido mortal em seu ouvido durante o sono. O próprio caráter do narrador do romance rosiano evoca o príncipe Hamlet em sua “interioridade”, encetando profundas reflexões acerca do Homem e do Cosmo. No presente estudo, analisamos a influência de outra tragédia de William Shakespeare no romance de Guimarães Rosa, *Rei Lear*.<sup>1</sup> O *Grande sertão: veredas* atualiza um dos principais motivos encontrados na peça do autor inglês: a escolha amorosa envolvendo três mulheres associadas ao ouro, à prata e ao chumbo. No ensaio “*Grande sertão: veredas* e a ‘psicanálise’

<sup>1</sup> Ao longo do capítulo, utilizamos duas traduções da obra de Shakespeare – de Millôr Fernandes, de 2015, e de Bárbara Heliodora, de 2010 –, acompanhadas de uma versão, de 2013, do texto original, quando necessário, em notas de rodapé.

de Riobaldo”, Adélia Bezerra de Meneses (2010) aborda o tema da escolha amorosa no romance a partir das peças *O mercador de Veneza* e *Rei Lear*, ambas de William Shakespeare, pavimentando o caminho seguido aqui.

Na esteira da Hermenêutica Intercultural de matriz bakhtiniana, endossamos a “[...] possibilidade de se analisar obras literárias como fenômenos antropológicos-culturais, onde as literaturas nacionais, mantendo suas especificidades e autonomias, são apresentadas não como realidades isoladas na categoria fechada do ‘eu’, mas sim como um todo universal” (DURÃES, 1999, p. 37). Assim, cientes de que uma obra é produto de um contexto histórico-cultural específico, acreditamos que produções de épocas e países distintos podem coadunar-se filosoficamente, extrapolando o regional e chegando a conclusões humanas universais.

O motivo da escolha das três mulheres, recorrente na tradição ocidental, é de grande relevo na trama do *Grande sertão: veredas*, espelhando as predileções amorosas de Riobaldo. Numa variante particular do *mitologema*, segundo Meletínski (2002, p. 21), o elemento mínimo discernível de um complexo mítico, registrada na *Gesta Romanorum*,<sup>2</sup> o motivo envolve a escolha da esposa certa, que deve ser eleita mediante o reconhecimento de suas qualidades pelo pretendente. O caráter de cada uma das mulheres corresponde a um metal, dentre o ouro, a prata e o chumbo. Assim, o homem que aspira ao casamento deve ressaltar as qualidades do metal que lhe apraz. Como era de se esperar, o pretendente escolhe as mulheres relacionadas aos metais preciosos, só para descobrir que a esposa certa estava oculta no metal menos nobre, o chumbo.

O tema da escolha amorosa associado aos metais foi reelaborado em uma das principais tragédias de William Shakespeare, *Rei Lear*. Na peça, o rei envelhecido decide repartir o reino entre as filhas Goneril, Regan e Cordélia segundo o amor que cada uma devota a ele. Após ouvir as três, Lear é convencido pela adulação de Goneril e Regan, e deprecia o comedimento de Cordélia, a mais jovem e querida. O rei então divide o reino entre as mais velhas, deserdando a caçula. Ciosas de poder ilimitado, Goneril e Regan anulam o poder do pai e o expulsam de casa. Assim, a tragédia shakespeariana agrega ao tema das esposas outro motivo importante para a tradição ocidental: o embate entre gerações; por conta disso, as

---

<sup>2</sup> Coletânea de histórias medievais anônimas apontada por Freud (2010) em seu estudo “O tema da escolha do cofrinho”.

pretendentes constantes do *mitologema* original desdobram-se em filhas. No entanto, o “verniz” filial descasca a ponto de o rei, que não tem esposa, proclamar a respeito de Cordélia: “Eu a amava demais, e pensava confiar o meu descanso aos seus ternos cuidados” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11). A esse amor “excessivo”, a caçula responde prudentemente: “Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10). Segundo Freud (2010, p. 305), no caso de Lear, a escolha das mulheres recai sobre as filhas pois o rei é um homem idoso: “Não se poderia, normalmente, fazer um velho escolher entre três mulheres; por isso elas são suas filhas”. No entanto, ainda que dissimulada, a motivação da escolha continua sendo de ordem sponsal.

No episódio da proclamação do amor filial, a tragédia shakespeariana insinua a ligação entre as filhas ordinárias, Goneril e Regan, e os metais preciosos vigentes na trinca ouro, prata e chumbo. Ao ser exortada a falar, Goneril, a primogênita, discursa com muita eloquência:

Senhor, pro meu amor faltam palavras; / É mais que vista, espaço ou liberdade, / Tem mais valor do que o que é rico ou raro, / Não menos do que vida, graça ou honra, / Ou saúde e beleza. Tanto quanto / Amou filho ou foi amado um pai: / Um amor que corta o fôlego e a palavra, / Pois bem mais que a tudo eu amo a vós. (SHAKESPEARE, 2010, p. 251).<sup>3</sup>

Entretanto, fôlego e palavras não lhe faltam, tanto que a segunda filha, Regan, procura apropriar-se da “brilhante” eloquência da irmã: “Sou do mesmo metal que minha irmã, / E de igual mérito. No coração / Sinto que ela expressou o meu amor [...]” (SHAKESPEARE, 2010, p. 252).<sup>4</sup> Trata-se do metal precioso, cujo valor é notório: tanto o ouro quanto a prata são imediatamente reconhecidos por sua irradiação superficial. Com certa ironia, Cordélia profere ao abandonar o palácio: “Joias de nosso pai, co’olhos em pranto, / Cordélia as deixa. Eu as conheço bem / E, como irmã, hesito em

<sup>3</sup> “Sir, i love you more than words can wield the matter: Dearer than eye-sight, space and Liberty; Beyond what can be valued, rich or rare; No less than life, with grace, health, beauty, honour; As much as child e’er lov’d, or father found; A love that makes breath poor, and speech unable; Beyond all manner of so much i love you” (SHAKESPEARE, 2013, p. 832).

<sup>4</sup> “I am made of that self metal as my sister, and prize me at her worth. In my true heart i find, she names my very deed of love” (SHAKESPEARE, 2013, p. 832-833).

nomear / Os seus defeitos. Amem nosso pai!” (SHAKESPEARE, 2010, p. 262).<sup>5</sup> A alusão às joias sucedida pela referência ao caráter dissimulado de Goneril e Regan confirma o valor ilusório que o metal precioso possui enquanto símbolo das duas.

A proclamação do amor de Cordélia, por sua vez, é desprovida de floreios: “Infeliz de mim que não consigo trazer meu coração até minha boca. Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10). Sendo mal interpretada pelo pai ávido de seu amor: “Tão jovem e tão dura?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11); “Que esse orgulho, que ela chama franqueza, case com ela” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11). A elocução de Cordélia é “opaca”, pois, como a jovem detém o amor verdadeiro, não há necessidade de ornamento. Dentro da trinca de metais a que temos nos referido, o chumbo é o que não possui brilho, e Cordélia se faz apagada como ele, ela “ama e silencia” (FREUD, 2010, p. 306). Enquanto ouro e prata são “sonoros”, a exemplo da eloquência de Goneril e Regan, o chumbo é “mudo”, não se expressando levemente (FREUD, 2010, p. 306).

Acreditando que o seu amor prevaleceria, apesar da adulação das irmãs, Cordélia exclama: “Pobre Cordélia! / Mas não, pois com certeza, o meu amor / Há de pesar bem mais que a minha língua” (SHAKESPEARE, 2010, p. 252).<sup>6</sup> Mas a caçula acaba esmagada pelo “peso de ouro” da língua das irmãs, que facilmente seduzem o rei, cujo caráter impetuoso toma por indiferença a sobriedade peculiar ao chumbo/Cordélia. Isso porque, dentro do nosso contexto, o dom do metal mais “humilde” é imaterial, passando completamente despercebido ao rei insensível cujo “[...] principal defeito em relação a Cordélia é um amor excessivo, que exige excesso em troca” (BLOOM, 2010, p. 90). Segundo Harold Bloom (2012, p. 82), apesar de *Rei Lear* não ser uma peça cristã, Cordélia é “[...] uma personagem eminentemente cristã que afirma cuidar dos negócios de seu pai, numa evidente alusão aos Evangelhos”. Seu amor abnegado é da mesma natureza daquele do Cristo, tanto que Cordélia, a única filha virtuosa de Lear,

<sup>5</sup> “The jewels of our father, with wash’d eyes Cordelia leaves you: i know you what you are; and, like a sister, am most loath to call your faults as they are nam’d. Love well our father” (SHAKESPEARE, 2013, p. 835).

<sup>6</sup> “Then, poor Cordelia! And yet not so; since, I am sure, my love’s more ponderous than my tongue” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833).

entregará a vida em favor da ordem estabelecida pelo rei-demiurgo, mais ou menos como o “cordeiro de Deus” é sacrificado em nome do Pai. Nesse sentido, um Fidalgo adverte o rei: “Mas vossa filha / Redime a natureza dessa praga, / Imposta pelas outras duas” (SHAKESPEARE, 2010, p. 392). Redimir os pecados de outrem é justamente o que faz o salvador da humanidade na tradição cristã.

A identificação dos preceitos cristãos na matéria remonta à Idade Média, período em que foram concebidas as estórias constantes na *Gesta Romanorum* que inspiraram a tragédia de Shakespeare. A tradição alquímica, difundida entre homens de letras, discernia os princípios religiosos em todos os aspectos do mundo objetivo, inclusive na matéria inorgânica. Jung (2009, p. 239-244) definiu a “ciência oculta” menos como uma precursora da química experimental do que como um ramo da filosofia hermética que especulava sobre Deus, a natureza e o homem a partir de experiências laboratoriais. O alquimista procurava “o segredo de Deus” na matéria desconhecida. A transfiguração do espírito que se dava ao longo dessa busca ocorria através da projeção de conteúdos do inconsciente nos metais em fases sucessivas. O ponto de partida (*nigredo*) era o chumbo ou outra matéria sem valor, que era esquentada até ser consumida a sua “negatividade”. Na fase seguinte (*albedo*), a matéria “cozida” era lavada tornando-se branca como a prata. Então, na penúltima etapa (*rubedo*), o material era novamente levado ao fogo, para, após esta “morte”, despontar em sua versão mais depurada, quando “ressuscitava” na forma do ouro dos filósofos, ou “*Lapis Philosophorum*”, produto da “fustigação” nas retortas alquímicas, espécie de via-crúcis *in vitro*. Não se deve confundir o “ouro verdadeiro”, segundo os alquimistas, obtido do “sacrifício” do chumbo, com o ouro ordinário dos comerciantes. A transfiguração dos metais diz respeito a um percurso espiritual, não à obtenção de riqueza (JUNG, 2009, p. 239-244).

Em Shakespeare, bem ao gosto de Guimarães Rosa, a sabedoria dos mais velhos oculta em seu fundo uma boa dose de tolice. Como observa o Bobo da corte, dirigindo-se ao rei Lear: “Tu não devias ter ficado velho antes de ter ficado sábio” (SHAKESPEARE, 2015, p. 40). Assim, o rei não consegue distinguir qual de suas filhas detém o “ouro dos filósofos”, vindo a fazer a escolha errada. Ainda que Lear reconheça o engano ao ser resgatado por Cordélia, ocasião em que as lágrimas do rei, significativamente, escaldavam “[...] como se fossem chumbo derretido” (SHAKESPEARE,

2015, p. 120),<sup>7</sup> as consequências de sua insensatez não podem ser reparadas. Cordélia morrerá em honra do pai, luzindo em sua “superfície opaca” o amor abnegado que é a marca do cordeiro de Deus.

## 2 Os três escrínios de Riobaldo

No *Grande sertão: veredas*, Riobaldo também possui três amores, e deve se decidir por um deles: em primeiro lugar, Nhorinhá, a prostituta: “– flôrzinha amarela do chão, que diz: *Eu sou bonita!*...” (ROSA, 2001, p. 393, grifo do autor), que Diadorim supõe morar na “Rama-de-ouro”, vindo a representar o ouro do conto original. No Morro dos Ofícios, o bando de Riobaldo encontra um velhinho “quase-dôido”, que diz para o chefe jagunço que “[...] num certo resto de tapera, de fazenda, sabia seguro de um dinheirão enterrado fundo, quantia desproposital” (ROSA, 2001, p. 536). Riobaldo não dá ouvidos ao velho, e conclui: “o tesouro do velho era minha razão. Tivesse querido ir lá ver [...] e o caminho passava pelo São Josezinho da Serra, onde assistia Nhorinhá, lugarejo ditoso” (ROSA, 2001, p. 537). Aqui, novamente, o “ouro” e Nhorinhá aparecem relacionados. A ligação entre o metal e a cor vermelha, indissociável do sangue, também figura na caracterização da moça “prostitutriz”:

[...] na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, *vestida de vermelho*, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. [...] Tão bonita, só. [...] De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que *tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear* em beira d’água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num *grosso rojo avermelhado*. (ROSA, 2001, p. 49, grifos nossos).

O vermelho, que transborda da roupa de Nhorinhá e “tinge de sangue” toda a cena, simboliza o calor, a vitalidade e as paixões, valores relacionados ao Sol, e emblematizados pelo ouro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 944-946).

Em segundo lugar, Otacília, a esposa: “Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (ROSA, 2001, p. 207); “Só olhava para a

<sup>7</sup> “[...] my on tears do scald like molten lead” (SHAKESPEARE, 2013, p. 856).

frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no covo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim” (ROSA, 2001, p. 212); “[...] Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo” (ROSA, 2001, p. 326). A brancura e a pureza/santidade de Otacília remetem à prata, metal relacionado aos valores da feminilidade e da purificação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 739-740).

Em terceiro lugar, Diadorim, o amor impossível que obseda Riobaldo: “Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos. Eu olhava para ela. [...] balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente” (ROSA, 2001, p. 77). A associação entre Diadorim e o ferro/chumbo (oculto na cabaça, como um segredo) se confirma em muitas passagens:

– “Nós dois, Riobaldo, a gente, você e eu... Por que é que separação é dever tão forte?...” *Aquilo de chumbo* era. [...] Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. *Aquilo era de chumbo e ferro*. (ROSA, 2001, p. 444, grifos nossos).

Mesmo o documento com o nome de batismo de Diadorim reside num lugar relacionado ao metal, a Capelinha-do-Chumbo: “Rumamos daí então para bem longe reato: Juramento, o Peixe-Cru, Terra-Branca e Capela, a Capelinha-do-Chumbo. [...] Lá ela foi levada à pia” (ROSA, 2001, p. 620-621). Inequivocamente, Diadorim representa o metal menos nobre da trinca, que, como sabemos, guarda um segredo. Para acessá-lo, é preciso ir além das aparências. O ouro e a prata, ao contrário, são “extrovertidos”, seu valor aflora à superfície, mas, a exemplo de Goneril e Regan, eles são deslumbrantes por fora e ordinários por dentro. No *Grande sertão: veredas*, Nhorinhá e Otacília não são vilãs ardilosas como as filhas do rei Lear, mas nem por isso deixam de constituir escolhas erradas. Nhorinhá, a prostituta, não é a eleita de fato, porém, se o fosse, traria estagnação a Riobaldo, já que em Guimarães Rosa, o gozo que se esgota em si, a pura carnalidade, é estéril, como Lélío, precursor do herói do *Grande sertão: veredas*, o demonstra em sua relação angustiante com a Jiní. Segundo Benedito Nunes:

Paradoxalmente, o amor carnal é e não é tudo. É tudo, se for o começo de uma transformação, o início de uma aprendizagem, o termo inicial de um processo que, de intersubjetivo, entre seres que se amam solitariamente, confinados à dialogação do corpo e da alma, em sua primeira fase, acaba se tornando cósmico, interessando ao universo inteiro. [...] Quando porém a metamorfose não ocorre, o ato sexual repetido, acrescentando prazer a prazer e insatisfação a insatisfação, detém o movimento ascensional do amor. É o caso de Jiní, a ardente mulatinha, que consegue aprisionar os ardores juvenis de Lélío na estreiteza de uma volúpia opaca, sem horizontes, sem possibilidade de ultrapassar os limites de monotonia imposta pelo prazer recorrente. (NUNES, 2013, p. 45-46).

Otacília, por sua vez, a mulher mais sem graça do livro, foi escolhida por seu considerável dote enquanto filha única de um abastado fazendeiro, como Riobaldo nos dá a entender em certas passagens: “[...] Otacília, minha noiva, que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e a dadas pastagens, com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais” (ROSA, 2001, p. 370); “Conheci que Otacília era moça direta e opiniosa, sensata mas de muita ação. Ela não tinha irmão nem irmã” (ROSA, 2001, p. 209). Apesar de se justificar em contrário, o narrador-protagonista não subestima as “vantagens” de esposar Otacília:

Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de têres e havêres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado [...] de sossegadas boas regras, eu pensava: nas rezas, nas roupagens, na festa, [...]; e, no meio do solene, o sôr Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos. (ROSA, 2001, p. 213).

Dessa forma, Otacília não pode ocupar no coração do jagunço a lacuna deixada pela morte de Diadorim, esse sim o amor verdadeiro, “[...] que era um destino e uma surda esperança [...]” (ROSA, 2001, p. 207) na vida de Riobaldo.

É importante observar que Nhorinhá e Otacília constituem um antagonismo: a primeira é prostituta, tendo como valor absoluto a sensualidade: “[...] mulher moça, vestida de vermelho, se ria. [...] Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita,

só” (ROSA, 2001, p. 49). O narrador-protagonista descreve a jovem “namorã” apelando aos sentidos: visão (“bonita”); paladar (“pimenta branca”); olfato (“boca cheirosa”); tato (“Recebeu meu carinho no cetim do pelo”) (ROSA, 2001, p. 49). Otacília, ao contrário, é uma espécie de santa, cuja “graça” é a estabilidade. Riobaldo, inclusive, a encontra num “paraíso fixo”, alheio ao tempo: “A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. [...] Ali, a gente não vê o virar das horas” (ROSA, 2001, p. 204-205). Esse flagrante antagonismo entre Nhorinhá e Otacília faz delas pretendentes unilaterais, “incompletas”. Em uma cena que enfeixa as três mulheres (ainda que Nhorinhá seja apenas evocada), ocasião de flerte entre Riobaldo e Otacília, na presença de Diadorim, o herói pergunta o nome das flores na entrada da casa e ouve a resposta: “– ‘*Casa-comigo...*’ – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos” (ROSA, 2001, p. 206, grifo do autor). O contraponto vem logo em seguida: “– ‘*Dorme-comigo...*’. Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá [...]” (ROSA, 2001, p. 206, grifo do autor). Diadorim, inadvertidamente, fará a mesma pergunta a Otacília, recebendo como resposta: “– ‘Ela se chama é *liroliro...*’ [...]”. O que informou, altaneira disse, vi que ela não gostava de Diadorim” (ROSA, 2001, p. 206-207, grifo do autor). “Liroliro”, ou seja, um nada qualquer. A resposta não poderia ser outra, afinal, as flores estão ali para intermediar os pedidos de casamento, e Otacília está apaixonada por Riobaldo, entretanto, a provocação da “moça branca” também acena para a ambiguidade inarredável de Diadorim: ela deve achá-lo antipático porque feminino. Quem sabe a donzela-guerreira é indefinida – *liroliro* –, também, por conter virtualmente os dois aspectos do binômio constituído por Nhorinhá e Otacília, mas tudo escondido sob couros e armas. Observem a tensão sexual (característica relacionada a Nhorinhá) que a presença, meiguice e o pouco que resta visível do corpo de Diadorim desencadeiam em Riobaldo:

Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. (ROSA, 2001, p. 163).

Ou ainda: “Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços!” (ROSA, 2001, p. 592-593). Ao mesmo tempo, o herói compara o seu amigo/amor a Nossa Senhora da Abadia, como na ocasião em que Diadorim o impede de matar um leproso: “[...] nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa...” (ROSA, 2001, p. 511). Não bastasse esse aspecto transcendental, “religioso”, que aproxima Diadorim de Otacília, a donzela-guerreira, com seus hábitos “civilizados”, proporciona algum conforto ao herói durante a travessia pelo sertão, o que a aproxima novamente da “gentil moça paçã” que torna mais apazível a velhice do ex-jagunço.

Em passagem avançada do livro, Diadorim insinua ao narrador-protagonista o que reserva para o seu futuro: “...Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...’ Ele disse, com o amor no fato das palavras” (ROSA, 2001, p. 526). O segredo não é difícil de intuir, basta lembrar a ocasião em que a donzela-guerreira fantasia sobre os preparativos do casamento entre Riobaldo e Otacília:

“[...] Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embestia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. [...] Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez – alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia entender. Uma tristeza meiga, muito definitiva. (ROSA, 2001, p. 393-394).

Afora esses devaneios e a promessa de revelação, que traem o desejo postergado de esposar Riobaldo, Diadorim chega a pedir explicitamente que o herói não se relacione com mulheres até o fim da vingança: “Vai, e vem, me intimou a um trato: que, enquanto a gente estivesse em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher” (ROSA, 2001, p. 207). Portanto, os valores encontrados em oposição em Otacília e Nhorinhá, a “santa” (estabilidade) e a “prostituta” (sensualidade), encontram-se unidos, ainda que dissimulados, na donzela-guerreira.

A analogia entre os metais e as mulheres também perfaz as relações econômicas e sexuais (termos atrelados) que Riobaldo mantém com Nhorinhá, Otacília e Diadorim: a primeira é prostituta, seu amor pode ser comprado. Não à toa, Nhorinhá, que “[...] rebrilhava, para mim, feito itamotinga” (ROSA, 2001, p. 327), vige sob o signo do ouro, metal que simbolicamente está relacionado ao Sol e aos seus dons – calor, luz, conhecimento e amor –, mas também possui um lado negativo, quando o seu valor é reduzido estritamente ao econômico, simbolizando, por exemplo, a degradação moral dos aventureiros, ocasião em que é chamado de “vil metal”. Nesse contexto, tudo o que se lhe relaciona é desfavoravelmente taxado de “mundano”.

Otacília, por sua vez, é herdeira, seu amor traz poder aquisitivo e legitimidade, dada sua ascendência familiar prestigiosa, capaz de “limpar” qualquer estigma relacionado à bastardia de Riobaldo. Tal “prodígio” pode ser atribuído à prata, que, na tradição alquímica, constante na obra rosiana, é oriunda justamente da lavagem da matéria iníqua que passou pela prova do fogo, como o próprio herói do *Grande sertão: veredas*.

Diadorim, ao contrário, é sexualmente inacessível a Riobaldo (negando as “facilidades” de Nhorinhá), além de ser uma filha deserddada pelo pai (negando também a ascendência de Otacília), já que não pode contar com as regalias de ter Joca Ramiro, o “– grande homem príncipe! –” (ROSA, 2001, p. 33) como genitor. Tal “esterilidade” não poderia ser melhor representada que pelo metal menos nobre da trinca, o ferro/chumbo.

À primeira vista, Diadorim não pode proporcionar a Riobaldo o que ele obtém das outras mulheres, porém, fosse ele capaz de decifrar a “muda linguagem” do chumbo, teria, como o próprio rei Lear desejava, repousado no “ninho” do seu verdadeiro amor, onde poderia gozar em uma única mulher o que Nhorinhá e Otacília só podem ofertar-lhe em separado, afinal, “O amor dele [Diadorim] por mim era de todo quilate” (ROSA, 2001, p. 499). Ignorando o valor oculto sob couros e armas na donzela-guerreira, resta ao herói “[...] compensar, numa mão e noutra, amor com amor” (ROSA, 2001, p. 156).

Por pertencer a uma família abastada e guardar a castidade, Otacília, à primeira vista, aproxima-se mais da caracterização de Diadorim, não obstante a predominância das tendências “passivas”, atreladas ao feminino, encontradas na “gentil moça paçã” (PASSOS, 2000, p. 162). Porém, segundo Kathrin Rosenfield (2006, p. 273-274), no nível onomástico, Nhorinhá parece insinuar a androginia flagrante na donzela-guerreira:

Nhorinhá, composto de “Nhor” e “Nhá”, agrega em um nome próprio os polos masculino e feminino, evocando a androginia totalizante que caracteriza as virgens pagãs. Dessa forma, ela se aproxima de Diadorim, pertencendo ambos os personagens, à primeira vista tão opostos, a uma mesma essência fantasmática, representando as duas faces, noturna e diurna, do mesmo símbolo da plenitude. Entretanto, a androginia de Nhorinhá não é estigmatizada pela pureza e pela esterilidade, caso de Diadorim, mas, ao contrário, ela é marcada pela exuberância do prazer e pela alegria (ROSENFELD, 2006, p. 274).

Nhorinhá e Diadorim também se aproximam na forma retroativa como Riobaldo processa o amor sentido por elas (cf. PASSOS, 2000, p. 71). Oito anos após o seu primeiro encontro com a “militriz”, o herói descobre uma carta subscrita por ela que desperta o seu sentimento:

Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. [...] A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. (ROSA, 2001, p. 116).

Da mesma forma, o seu amor por Diadorim é elaborado após o vivido. Enquanto lidava com a donzela-guerreira, Riobaldo experimentava os seus sentimentos sob a perspectiva da negação e do conflito. Ao contar sua vida, o herói declara que o tipo de amor que sente por Diadorim, “destino dado”, acima do querer, “[...] cresce primeiro; brota é depois” (ROSA, 2001, p. 155). Segundo Cleusa Rios Passos (2000, p. 71, grifo do autor), Nhorinhá e Diadorim também se aproximam por constituírem “[...] amores socialmente conflituosos – a prostituta e o *homossexual*, jamais verbalizado”.

Observem a passagem: “Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava” (ROSA, 2001, p. 304). A referência aos metais substitui a expressão banalizada pelo uso corriqueiro – “*Aposto que Diadorim...*” –, entretanto, diante da coerência simbólica que perfila os metais no romance, a referência ao ouro e à prata indicam que Diadorim detém os valores relacionados às duas outras mulheres, como Riobaldo confirma: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro” (ROSA, 2001, p. 67-68). Na perspectiva simbólica, o ouro, decididamente masculino, representando os deuses solares, autoriza

a leitura encetada por Kathrin Rosenfield (2006) do influxo masculino em Nhorinhá; já os valores femininos atribuídos à prata, metal de ascendência lunar, se coadunam à natureza de Otacília. Nesse sentido, enquanto representação do andrógino, Diadorim efetivamente encerra os valores do ouro (masculino/Nhorinhá) e da prata (feminino/Otacília).

### 3 Cordélia x Diadorim: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro”

Analisaremos mais de perto as analogias manifestas entre Cordélia e Diadorim, que, no contexto do tema da escolha amorosa nas obras de Shakespeare e Guimarães Rosa, representam o ponto em que a comparação vai mais longe.

Cordélia parece ter sido o protótipo de Diadorim em sua forma de amar e na fidelidade ao pai. Em primeira instância, temos que ambas são filhas de reis: Joca Ramiro, “rei da natureza” (ROSA, 2001, p. 54), e o rei Lear, que também representa a Natureza na tragédia shakespeariana. Após o discurso eloquente de Goneril ao pai, Cordélia observa à parte: “E o que irá dizer Cordélia, agora? Ama; e cala” (SHAKESPEARE, 2015, p. 9). O mesmo ocorre com Diadorim, que deve manter segredo acerca de sua filiação a Joca Ramiro, e não pode proclamar o seu amor a Riobaldo, ainda que o insinue em diversas passagens do *Grande sertão: veredas*. O que impede Diadorim de revelar o seu amor é justamente o profundo sentimento de dever em relação ao pai. Para melhor servi-lo em combate, a filha do “grande homem príncipe” (ROSA, 2001, p. 33) guarda rigorosamente o seu segredo (mesmo em situações-limite, como quando se fere), e para vingar sua morte, é obrigada a adiar a revelação de sua verdadeira identidade a Riobaldo, processo iniciado quando a donzela-guerreira deseja ser chamada de Diadorim, ao invés de Reinaldo (como os demais jagunços a conhecem), nome mais próximo do seu nome de batismo: Maria Deodorina. Em diálogo com Riobaldo, a donzela-guerreira assevera a sua fidelidade a Joca Ramiro: “– ‘Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros [Hermógenes e Ricardão] não forem bem acabados...’ E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor” (ROSA, 2001, p. 45-46).

Na tragédia de Shakespeare, a relação entre amor e dever paterno orienta todo o discurso de Cordélia ao rei Lear:

Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas. Mas para que minhas irmãs têm os maridos se afirmam que amam unicamente a ti? Creio que, ao me casar, o homem cuja mão receber minha honra deverá levar também metade do meu amor, dos meus deveres e cuidados. Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente. (SHAKESPEARE, 2015, p. 10-11).

Da mesma forma, o amor de Diadorim será exclusivamente dedicado ao pai, pois o dever de vingá-lo tolhe a expressão do seu sentimento por Riobaldo, restando à filha do grande chefe morto a traição sacrificar a própria vida em luta contra Hermógenes. Não será outro o destino de Cordélia, que morrerá estrangulada na prisão, defendendo a honra do rei Lear.

Há ainda outra característica relacionada à ligação com o pai que aproxima as duas personagens: Cordélia é repudiada pelo rei Lear, que a entrega em casamento, sem dote, ao rei da França. Diadorim, por sua vez, é exilada de si mesma por Joca Ramiro, que traveste a filha para que ela melhor passe em meio aos jagunços. Assim, nenhuma das duas pode em verdade contar com o pai. Apesar de Joca Ramiro não romper com Diadorim, ao contrário do que faz o rei Lear, a revelação da paternidade faria com que os jagunços se voltassem para ela, o que ameaçaria o seu disfarce e a sua segurança, visto que estes homens rústicos, nos longos períodos de ociosidade entre as batalhas, “almiscravam” e tomavam mulheres à força: “Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. – ‘Saindo por aí,’ – dizia um – ‘qualquer uma que seja, não me escapole!’” (ROSA, 2001, p. 188). Apesar da relação afetiva entre Joca Ramiro e Diadorim ser preservada, o “exílio existencial” imposto pelo chefe jagunço à sua filha única é mais brutal do que a proscricção decretada pelo rei Lear a Cordélia. Joca Ramiro levou Maria Deodorina a negar o cerne de sua identidade, o próprio gênero, obrigando-a a tolher os seus impulsos e sentimentos.<sup>8</sup> Segundo Kathrin Rosenfield,

Uma obscura falha faz com que a mulher Maria Deodorina seja subtraída à sua condição feminina e ao mundo civilizado das tarefas domésticas e dos trabalhos agrícolas. O mandado de “ódio” do pai

---

<sup>8</sup> Em contrapartida, Riobaldo, filiado somente à mãe, possui um “legado” diferente: “A Bigrí, mulher minha mãe, não tinha me rogado praga” (ROSA, 2001, p. 370).

a desvia para a “lavoura” sangrenta da jagunçagem. José Otávio Ramiro Bettancourt Marins é o “nome rodeante” [...] amputando-a simbolicamente da sua feminilidade e confinando-a a um celibato monstruoso. O horizonte desse ser estranho é o da fé no destino determinado pelo pai: Maria Deodorina da Fé. O pai, no qual ela coloca toda a sua confiança e fé, aparecerá como “nome rodeante”, estigmatizado pela marca marítima (Marins), símbolo de uma violência selvagem, infinita e fatal. (ROSENFELD, 2006, p. 261-262).

Na tragédia shakespeariana, a própria Cordélia, de certa forma, obstará a expressão de sua feminilidade, ao *preferir* não se casar em nome da fidelidade ao pai, como atesta o seu discurso ao rei Lear (no entanto, ela será entregue sem dote ao rei da França). A heroína repudia o que identifica como o “caráter feminino”, discernível nas irmãs: “– um olhar de permanente adulação e uma língua que me orgulho de não ter, embora não tê-la me haja feito perder o seu afeto [do pai]” (SHAKESPEARE, 2015, p. 15).

Muito da caracterização de Diadorim e de sua relação com o pai é explicada pelo fato da personagem filiar-se ao arquétipo da donzela-guerreira. Segundo Walnice Galvão (1998, p. 11-12), filha de pai sem concurso de mãe, a donzela-guerreira é assexuada, rechaçando os homens. Sem poder gerar filhos, ela interrompe a cadeia das gerações, voltando a sua potência vital para trás, para a figura paterna. Enquanto ela estiver atrelada ao pai, não tomará outro homem. Se, por um lado, a donzela-guerreira é uma mulher excepcional que supera a determinação anatômica, por outro, presa do laço paterno, o seu acesso à maturidade está bloqueado, além de ela não poder desempenhar os múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem. Como primogênita ou unigênita (às vezes, a caçula), sua posição na série filial é numinosa. O pai não tem filhos homens adultos ou, o que é mais comum, de fato não os tem. A donzela-guerreira corta os cabelos, veste-se de homem, dissimula os gestos femininos, trata os ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Ela costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado. Mesmo uma leitura superficial da obra de Guimarães Rosa pode atestar que Diadorim corresponde rigorosamente aos atributos da donzela-guerreira levantados por Walnice Galvão (1998). Surpreendente é observar que Cordélia, ainda que apresente qualidades femininas convencionais, também possui analogia com o arquétipo da “mulher vestida de homem”. Ela é “filha de pai sem concurso de mãe”, *esquivando-se* do

casamento em lealdade ao rei: “Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10-11), além de ser a caçula de caráter numinoso a quem o pai delega o futuro do reino, afinal, ela “Redime a natureza dessa praga, / Imposta pelas outras duas” (SHAKESPEARE, 2010, p. 392).

Mesmo na morte Cordélia e Diadorim parecem coincidir, surtindo um efeito similar em Lear e Riobaldo, “pretendentes” cujo amor é obliterado por um tabu: o incesto, no caso do rei, e a homossexualidade, no caso do jagunço. Ao encontrar Cordélia enforcada, o rei clama:

A minha pobre bobinha foi enforcada: Não, não, não tem mais vida.  
Por que um cão, um cavalo, um rato têm vida e tu já não respiras?  
Nunca mais voltarás, – nunca, nunca, nunca, nunca, nunca! Por favor, desabotoem aqui. Muito obrigado, senhor. Está vendo isto?...  
Olhem-na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali... (*Morre.*)  
(SHAKESPEARE, 2015, p. 139, grifo do autor).<sup>9</sup>

Ao constatar que Diadorim havia morrido, Riobaldo afirma: “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram” (ROSA, 2001, p. 612). Completando:

[...] E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (ROSA, 2001, p. 614).

E, após desvelar o corpo nu de seu amor: “[...] aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. [...] E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” (ROSA, 2001, p. 615). O espanto e a não aceitação diante da irrefutabilidade da morte é expressa nos dois casos pela forte ênfase com que a negam: o “nunca” repetido cinco vezes pelo rei Lear e o “mil-vezes-mente” de Riobaldo,

---

<sup>9</sup> “And my poor fool is hang’d! No, no, no life! Why should a dog, a horse, a rat, have life, and thou no breath at all? Thou’lt come no more, never, never, never, never, never! – Pray you, undo this button: thank you, sir. – Do you see this? Look on her, – look, – her lips, – look there, look there! – [Dies.]” (SHAKESPEARE, 2013, p. 862).

seguido por “não foi, não é, não fica sendo!”, indiciam a dor lancinante e a contrariedade que sentiram ao encontrar mortas as pessoas a quem amaram dolorosamente. Após a constatação da morte, segue-se, nos dois casos, a apreciação sensual do cadáver das mulheres amadas: Lear – “Olhem-na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali...” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139); Riobaldo – “aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos” (ROSA, 2001, p. 615).

Entretanto, o mais significativo talvez seja o fato de que as mortes das personagens femininas representam momentos de *anagnórisis*, de revelação: Riobaldo constata estarecido que o seu amigo de armas era, na verdade “[...] o corpo de uma mulher, moça perfeita...” (ROSA, 2001, p. 615), o que, a princípio, explicaria a sua atração por ele (questão bem mais complexa do que a revelação da feminilidade sugere), e confirma a reciprocidade desse amor: “Ela tinha amor em mim” (ROSA, 2001, p. 616). Com a morte, o rei Lear também tem a confirmação de que Cordélia o amava acima de tudo, dúvida que obsedava o rei, contribuindo para a sua loucura.<sup>10</sup> E a sua “apreciação” do corpo de Cordélia: “Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali...” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139), indica que o rei, nesse momento, reconhece a filha, a quem ele atribuía uma indiferença desumana – “Tão jovem e tão dura?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11) –, como mulher, tanto que chama a atenção a um atributo arquetipicamente relacionado à feminilidade, os “lábios”. Observem que os lábios silenciados da morta se afiguram mais sedutores que as línguas desatadas de Goneril e Regan, espécie de reconhecimento tardio do valor do “silêncio” de Cordélia no episódio da declaração ao pai.

---

<sup>10</sup> Evidentemente, a loucura do rei Lear não deriva apenas de seus anseios em relação a Cordélia. Na peça, o que acontece no macrocosmo é espelhado na interioridade dos personagens; assim, abdicar do reino em favor das filhas equivale a abandonar o trono da própria sanidade. A traição de Goneril e Regan também contribui significativamente para a deterioração do estado mental do rei. Além de sofrer com a decepção, Lear, que personifica o orgulho, passa de rei a homem comum e dependente das filhas. Acerca da loucura, outros fatores também devem ser considerados, como a velhice, problematizada ao longo da peça cujo fulcro é o embate de gerações, como observamos na elocução de Goneril: “devemos esperar de sua velhice não apenas os defeitos há muito tempo adquiridos e entranhados mas também a impertinência e os caprichos que chegam com os anos de senilidade e doença” (SHAKESPEARE, 2015, p. 18).

Notem que, no momento em que Lear encontra Cordélia enforcada, ele se refere a ela, no texto original, transcrito na nota 9, como *fool* (bobo), criando uma analogia entre sua filha caçula e o Bobo que o acompanhou durante o exílio. Isso porque ambos desempenham a função de consciência do rei, tanto que, após ele retomar o juízo, o Bobo, espécie de *daimon* do monarca, desaparece sem explicações, e Cordélia morre. Diadorim, enquanto projeção de Nossa Senhora da Abadia, também funciona como consciência de Riobaldo, impedindo que ele cometa desatinos. A cena em que o narrador-protagonista é impedido pela donzela-guerreira de executar um leproso é exemplar a esse respeito.

Após o desenlace trágico dos seus amores, ambos os “pretendentes” morrem, um de forma literal e o outro existencialmente: o rei Lear expira com Cordélia nos braços, e Riobaldo, após sepultar Diadorim, narra: “Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, repartí o dinheiro, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 2001, p. 616).

Como vimos, a confirmação da feminilidade e do amor se dá, em ambos os casos, na morte. Lembrem que o chumbo está relacionado à mudez, simbolizando mulheres que preferem silenciar a proclamar o seu valor ou trair a sua real natureza, e, segundo Freud (2010, p. 309), a mudez representa a morte. Assim, a terceira das mulheres dentre as quais se escolhe relaciona-se à morte ou poderia ser, de acordo com o psicanalista, “[...] a morte mesma, a deusa da morte. [...] Se a terceira das irmãs é a deusa da morte, então conhecemos as irmãs. São aquelas que personificam o Destino, as Moiras, Parcas ou Normas, das quais a terceira se chama Átropo, isto é, a Inexorável” (FREUD, 2010, p. 310). Compreendemos, então, o motivo pelo qual o rei Lear e Riobaldo, ainda que escolham “errado” (preferindo os pares Goneril/Regan a Cordélia e Nhorinhá/Otacília a Diadorim),<sup>11</sup> acabam experimentando a revelação da “esposa verdadeira”, ocasião em que reconsideram a escolha proclamando amor irrestrito às mulheres já sem vida. Ambos os heróis confrontam a deusa da morte, com quem o homem deve “inexoravelmente” se reconciliar após uma vida de erros. Tanto que Lear e Riobaldo morrem de uma forma ou de outra após tal reconhecimento.

---

<sup>11</sup> A escolhida de fato é Otacília, no entanto, Riobaldo também se entrega livremente aos ardores de Nhorinhá. O único amor que o herói não consuma de alguma forma é o que sente por Diadorim.

A escolha livre entre as mulheres que inicia o *mitologema* é, na verdade, ilusória, a “esposa certa”, ou seja, a que nos acompanha até o momento derradeiro, personificando-o, está dada desde o início. Segundo Freud (2010, p. 314), ainda que o desejo humano intervenha imaginativamente para tornar menos dura esta realidade, apondo um julgamento onde tudo já está, de antemão, decidido, todos nós acabamos esposando a morte.

## Referências

- BLOOM, H. *Abaixo as verdades sagradas*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24. ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
- FREUD, S. O tema da escolha do cofrinho. In: \_\_\_\_\_. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”)*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 301-316. (Obras completas v. 10).
- GALVÃO, W. N. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- JUNG, C. G. *Psicologia e Alquimia*. 4. ed. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. (Obras Completas de C. G. Jung, v. 12).
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MENESES, A. B. de. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- NUNES, B. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSOS, C. R. P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2000.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, K. H. *Desenveredando Rosa: a obra de Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SHAKESPEARE, W. King Lear. In: \_\_\_\_\_. *The complete illustrated works of William Shakespeare*. London: Bounty Books, 2013. p. 832-862.

SHAKESPEARE, W. *O rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SHAKESPEARE, W. Rei Lear. In: \_\_\_\_\_. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. p. 241-429. (Coleção Clássicos Abril, v. 10).

Recebido em: 16 de julho de 2020.

Aprovado em: 26 de fevereiro de 2021.



## De quem é a culpa? Os narradores suspeitos de *Divórcio e Dom Casmurro*

### *Who is the guilty? Suspicious narrators in Divórcio and Dom Casmurro*

Haroldo Ceravolo Sereza

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

hsereza@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5738-8398>

**Resumo:** Em *Divórcio*, romance do escritor Ricardo Lísias, após uma separação dolorosa, o narrador, em primeira pessoa, dá início a um processo de desconstrução da imagem da mulher a partir de fragmentos, cada vez menores, de um diário íntimo que ele encontra por acaso. Para ele, tal diário é uma prova indiscutível de que ela o traiu e da falta de ética também profissional da sua companheira, uma jornalista. A história segue, desse modo, uma trama muito semelhante à de Bentinho e Capitu em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, mas seus instrumentos de deslegitimação da companheira acompanham questões e formas pertinentes aos novos tempos.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; Machado de Assis; Ricardo Lísias; literatura comparada.

**Abstract:** In *Divórcio* (Divorce), a novel by Ricardo Lísias, the first-person narrator begins, after a very painful separation, a process of deconstructing his wife's image using small fragments of a diary left by her that he read by chance. The diary, he claims, is an evidence of her betrayal and of her unethical professional behavior as journalist. This jealous narrator reminds other character of a well known Brazilian novel, Bentinho, from *Dom Casmurro*, by Machado de Assis. In his book, Lísias rethinks Machado's novel and uses new questions and literally instruments to tell his history of adultery, passion and betrayal.

**Keywords:** Brazilian literature; Machado de Assis; Ricardo Lísias; comparative literature

“Meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra”, escreveu Ricardo Lísias, o autor, ao jornal *Folha de S. Paulo*

para responder a questões sobre seu romance *Divórcio*. “Na literatura contemporânea universal, isso é ponto pacífico. Hoje, J.M. Coetzee, Michel Houellebecq e E. Carrère deram outros passos nesse sentido, mostrando que não pode haver uma confusão entre autor e narrador, mesmo que o narrador tenha o nome do autor” (KACHANI, 2013).

O trecho de *Divórcio* é, na realidade, bastante simples: um escritor encontra um diário da mulher com quem havia se casado quatro meses antes. No diário, ela, jornalista de um veículo importante da cidade de São Paulo, expressa algumas opiniões bastante negativas sobre o marido e, também, relata relações extraconjugais que resultaram em informações privilegiadas na cobertura do Festival de Cinema de Cannes. Esse diário é recebido como um grande golpe pelo escritor, que busca, a partir de então, reconstruir-se. Os capítulos são divididos de acordo com os quilômetros da São Silvestre, a corrida de rua que ocorre todos os anos, no dia 31 de dezembro, em São Paulo. Uma das formas que o escritor/personagem, chamado Ricardo Lísias, assim como o autor, encontra para essa reconstrução é justamente preparar-se para a corrida que encerra o ano.

O romance foi escrito, pelo menos parcialmente, e lido, em grande medida, numa chave bastante popular no final do século XIX e início do século XX, a do *roman à clef*. Além dessa chave, um outro recurso conceitual foi amplamente mencionado pelos críticos da imprensa e da universidade para discutir *Divórcio*, a autoficção. Relativamente recente, surgido nos anos 1970, o termo autoficção passou a circular mais fortemente no Brasil fora dos meios acadêmicos especialmente nos anos 2000 e 2010.

Apenas para ilustrar a difusão do *roman à clef* pelo mundo a partir da experiência europeia do século XIX, podemos lembrar do livro *A conquista* (1899), de Coelho Neto, em que os personagens Anselmo Ribas, Otávio Bivar, Luiz Moraes e Ruy Vaz podem ser identificados claramente pelo leitor mais bem informado como representações do próprio Coelho Neto, de Olavo Bilac, Luiz Murat e Aluísio Azevedo, respectivamente, entre outros protagonistas da vida letrada do Rio de Janeiro da época; indo além, e vamos tanto quanto podemos, encontramos um ensaio publicado em 2013 por Miyuki Terashima-Fukuda. No ensaio, a autora trata da releitura que romancistas japoneses do início do século XX (1900-1920) fizeram da obra de Émile Zola, rejeitando as características mais sociológicas do romance naturalista e encontrando uma “estranha convergência” entre objetividade e subjetividade. Conta a

crítica que escritores como Shimazaki Tôson (*La transgression*, 1906) e Tayama Katai (*Futon*, 1907) criaram narrativas que combinam um discurso em primeira pessoa, autobiográfico, com o *roman à clef*:

Esses textos narram, de maneira geral, uma intensa crise vivida por um autor-narrador que evoca seus problemas familiares e seus fracassos pessoais. Essa onda marca igualmente o surgimento de um tipo específico de protagonista: o escritor profissional, casado, decepcionado e pessimista. A distância entre o autor e os protagonistas é muito pequena, pouco nuançada. Os romances ilustram os problemas familiares que são a traição, o ciúme, o segredo entre o casal, em suma, os temas recorrentes do romance francês do século XIX (TERASHIMA-FUKUDA, 2013, p. 293, tradução nossa).

Ou seja, num certo ponto de vista, é possível dizer que *Divórcio* está ligado profundamente a temas tradicionais do romance – traição, ciúme, segredos – ao mesmo tempo que conquistou grande publicidade por meio de um pacto de leitura especial, o do *roman à clef*. Esse pacto desafia os leitores a buscarem identidades de conhecidos e figuras públicas nas personagens da obra, colocando em debate permanente, durante a leitura individual e nas trocas sobre o livro, detalhes polêmicos, fofocas e conversas de bar e alcova. Assim como o jornalismo cotidiano, o *roman à clef* é uma forma que sugere a leitura e o debate coletivos, com intensa vida social. Dessa forma, o livro não se dirige prioritariamente a leitores individuais, mas a uma comunidade de leitores previamente informados sobre alguns detalhes do que é narrado. Embora não nomeie as principais personagens que participam da trama de *Divórcio*, a ex-mulher, o dono do jornal, o ex-secretário de cultura e o cineasta do júri de Cannes – entre outros – são passíveis de identificação, nem sempre precisa, por um grupo grande de pessoas envolvidas no debate intelectual e artístico do país, especialmente da cidade de São Paulo. Apenas como exemplo, em se tratando de uma personagem que aparece algumas vezes, mas sobre a qual não há nada de realmente especial, é praticamente impossível não enxergar na figura do “dono do jornal” uma inspiração direta de Otavio Frias Filho, da *Folha de S. Paulo*, à época da publicação do romance a única figura pública cujo nome era frequentemente associado a esses termos. Evidentemente, Lísias adiciona fortes elementos ficcionais ao sugerir tais associações entre personagens

e figuras públicas, mas o referencial factual garante a sensibilização desse grupo “bem informado” de leitores.

Há que se registrar que duas das melhores resenhas que o livro de Lísias recebeu minimizam a importância do recurso para a leitura estética da obra: Fábio de Souza Andrade diz que,

para além das frágeis tentativas de lê-los [*Divórcio* e *O céu dos suicidas*, obra anterior de Lísias] escarafunchando os detalhes que pudessem trair a possível identidade da gente de carne e osso por sob as personagens da trama (o que, sem entrar em considerações morais sobre os limites da arte, é compreensível do ponto de vista psicológico, mas sem repercussões sobre o valor estético, apenas na família e no círculo próximo de todo escritor, mesmo dos mais etéreos), ambos valem pela reconstituição metódica e crua das etapas da convalescença de criaturas subitamente desprovidas de couraça, como somos todos quando na muda (ANDRADE, 2013);

já Pedro Meira Monteiro acredita que “ler este ou qualquer outro livro de Ricardo Lísias como um *roman à clef* é uma forma de não compreender o alcance de sua literatura”, cuja força estaria “na maneira como aproxima o dado real da trama ficcional, sem no entanto deixar que eles se toquem, mesmo quando eles sejam supostamente coincidentes; sem deixar, enfim, que o círculo que dá ao livro seu caráter de ficção se rompa totalmente”. (MONTEIRO, 2013, p. 162).

Ainda que não priorizada pelo autor em suas falas públicas e minimizada pelos leitores especialistas, essa característica permitiu que, mesmo antes de seu lançamento, após versões preliminares de capítulos do romance serem publicados na revista *Piauí* (edições 62 e 65) na forma de contos, houvesse uma grande agitação sobre a obra. Esses textos provocaram uma curiosidade excepcional sobre o caso, com informações sobre o divórcio do escritor e de sua ex-esposa sendo discutidas a partir da leitura total ou parcial dos textos em circulação, com uma expectativa enorme pela chegada do romance,<sup>1</sup> o que certamente contribuiu para que o livro fosse, do ponto

---

<sup>1</sup> Num debate sobre jornalismo cultural promovido pela oposição sindical à direção do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de São Paulo, em 13 de maio de 2014, um dos debatedores mencionou o romance para ilustrar a tensa relação entre escritores e jornalistas de cultura da grande imprensa, contando com a concordância explícita dos demais participantes da discussão.

de vista de vendas e circulação, comparativamente a outras obras do autor, referido como um sucesso.

A “revelação” dos bastidores do jornalismo e de sua “imoralidade”, por sua vez, também encontra um forte paralelo em outra obra da virada do século XIX para o XX que recorre ao *roman à clef*. É amplamente conhecida a assimilaridade do personagem Ricardo Loberant, dono do fictício jornal *O Globo*, no livro *Recordações do escritor Isaiás Caminha* (1909), escrito pelo romancista Lima Barreto, com a biografia de Edmundo Bittencourt, proprietário do *Correio da Manhã*. Como Barreto, Lísias investe contra o processo de construção e seleção do que é publicado e do que é omitido ao leitor, numa espécie de “romance-denúncia” do fazer jornalístico. A presença do recurso do *roman à clef* não serve, portanto, apenas à publicidade da obra, mas também ao desejo de que ela adquira um alcance extraliterário, colocando em questão alguns aspectos da manipulação de informações promovida pelos jornais.

O romance de Lísias responde, por outro lado, de forma inequívoca, às principais características do conceito de autoficção. Como definido por Serge Doubrovsky, a autoficção não é “nem autobiografia, nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (*apud* KLINGER, 2012, p. 42-43). Do ponto de vista mais objetivo, o trecho da obra permitiu que jornalistas culturais e críticos universitários se apropriassem muito seguramente do termo para tratar do romance, uma vez que *Divórcio* “apresenta identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, e trata de um trauma recente da vida de Ricardo Lísias (aqui posso estar me referindo tanto ao autor, como ao narrador do romance que também se chama assim)”, uma das características objetivas mais reconhecíveis de uma autoficção (MARTINS, 2014, p. 14). Não apenas isso, também realiza um processo que Diana Klinger propõe como um elemento central desse gênero: “A categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (KLINGER, 2012, p. 42, grifos no original). Nesse sentido, a obra de Lísias dificilmente escaparia dessa definição, especialmente porque ela nitidamente pretende – e conseguiu realizar o intento mais do que satisfatoriamente – transformar o livro em uma máquina produtora de mitos sobre o escritor, que, segundo

Klinger, “funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?)” (KLINGER, 2012, p. 46). Nelson Barbosa (2018), por sua vez, utiliza tanto a conceituação de Doubrovsky quanto a de Vincent Collona, autor de *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, para analisar a obra de Caio Fernando Abreu. Para Colonna, mais que um gênero, a autoficção é “uma nebulosa de práticas assemelhadas” (COLONNA, 2004, p. 112, apud BARBOSA, 2019, p. 193) que se traduzem num “prodigioso instrumento de leitura que abre uma imensa perspectiva para a literatura, as obras e os autores mal distribuídos entre autobiografia e romance, entre a fantasia e o factual” (BARBOSA, 2019, p. 193).

A popularidade e o alcance público de *Divórcio* fizeram com que o conceito, que já fora aplicado, em trabalhos acadêmicos, a autores, como João Gilberto Noll, Marcelo Mirisola e Silviano Santiago, entre outros, passasse a figurar, popularizado e nem sempre bem compreendido, nas reportagens, entrevistas e resenhas de cadernos e blogs literários. Ao mesmo tempo, o apego a essa leitura, do ponto de vista corporativo, abriu uma enorme brecha para que a obra pudesse ser tratada na imprensa sem que o comportamento cotidiano dos jornais e revistas fosse questionado. Ao autor, também foi, de certa forma, uma leitura conveniente. A exposição das pessoas que podiam ser, correta ou incorretamente, identificadas, especialmente no caso de sua ex-mulher, acabou protegida pelo debate sobre o direito à ficcionalização e sobre a necessidade de se ler a obra como um romance, não como uma reprodução fiel da realidade.

### **Um romance machadiano**

Existe, ainda, uma outra leitura a se fazer de *Divórcio*. É de sua relação quase que direta com uma das obras-primas da literatura brasileira, *Dom Casmurro*. Ainda que claramente o livro de Machado não seja uma obra autoficcional, ele está muito próximo disso, pois trata-se de uma autobiografia fictícia, “em que o autor *simula* uma enunciação autobiográfica” sem, no entanto, “pretender que exista uma identidade entre o autor, o herói e o narrador” (KLINGER, 2012, p. 41). Essas duas formas, a autoficção e a autobiografia fictícia, calcadas na primeira pessoa, acabam por operar de

modo aproximado, permitindo, em muitos sentidos, a exploração radical da temática do ciúme.

É possível, assim, perceber muitas afinidades entre os dois romances e, sobretudo, entre os dois narradores, especialmente quando lidos a partir da perspectiva proposta na seminal obra *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell. Como lembra John Gledson, Caldwell realizou a primeira leitura que argumentou pela inocência de Capitu com relação ao adultério que lhe é imputado por Bentinho. Ainda que haja atualmente um certo consenso sobre a impossibilidade de provar tanto a inocência quanto a culpa de Capitu, esse trabalho “mudou totalmente o ponto de vista tradicional sobre o romance” (GLEDSON, 1991, p. 7). Antes de Caldwell, José Veríssimo, ainda em 1900, havia, numa breve passagem, apontado a necessidade de suspeitar de Bento Santiago como narrador,<sup>2</sup> mas foi Caldwell quem mudou de vez a leitura do romance sedimentada então por seis décadas: não devemos suspeitar de Bento apenas porque ele escreve com paixão e ódio, mas principalmente porque sua intenção é ganhar o leitor para sua versão, a de que Capitu o traiu e de que, portanto, as crueldades que imaginou ou praticou contra ela e contra Ezequiel são punições que suas vítimas “merecem”. Além disso, e fundamental para a nossa leitura, Bento domina a técnica do discurso legal, é um advogado capaz de conduzir a história, de modo que ela seja lida como um julgamento de Capitu e, apesar das provas frágeis, fazer com que o leitor se comova a ponto de responsabilizá-la. “Santiago gradua-se na famosa faculdade de direito de São Paulo. Ainda menino, ele entretém Manduca defendendo os russos com vigor. Seu tio é advogado criminal e, embora seus talentos sejam diminuídos por Santiago, são muito admirados por José Dias, e talvez também por outros” (CALDWELL, 2002, p. 99). Essa é, para Caldwell, a principal causa para suspeitarmos de Casmurro, e a razão de Bentinho decidir publicar a obra, o que ficaria evidente ao final do romance:

---

<sup>2</sup> “*Dom Casmurro* a descreve, aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Ele procura cuidadosamente esconder estes sentimentos, sem talvez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memórias sente-se-lhe uma emoção que ele se empenha em refugar”. José Veríssimo, “Novo livro do Sr. Machado de Assis”, *Jornal do Commercio*, 19 de março de 1900, citado por Hélio de Seixas Guimarães (2004, p. 414).

Os capítulos CXXXVIII-CXL estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. “Tinha se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada”; “A própria natureza jurava por si”, contra ela. Santiago despeja expressões legais em profusão: “admitir”, “negar”, “foro”, “testemunha de acusação”, “confissão”, “testemunha ocular”, “perdão”, “reparação”, “justiça”, “paternidade”. No capítulo final (CXVLIII), o leitor percebe em sobressalto que foi convocado como jurado. A “narrativa” de Santiago não passa uma longa defesa em causa própria (CALDWELL, 2002, p. 99).

No início do sexto capítulo, “Por que publicar?”, de onde retiramos essa longa citação, Caldwell mostra como o narrador-autor busca, desde o princípio de *Dom Casmurro*, justificar a escritura do livro: “Por que Santiago escreve sua estória? Machado de Assis prevê esta pergunta do leitor, pois seu autor fictício a antecipa logo de saída – na terceira página do livro, e seguintes” (CALDWELL, 2002, p. 97). Além do peso do tempo, a primeira razão, que o faz planejar escrever um livro, *História dos subúrbios*, há uma segunda, considerada mais plausível pela crítica: “quer exorcizar alguns fantasmas”. No segundo capítulo do romance de Machado de Assis, há um trecho bastante conhecido: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (ASSIS, 2002, p. 26-27).

Do mesmo modo, exorcizar os próprios fantasmas parece ser um dos objetivos declarados do livro da personagem Ricardo Lísias, atormentado, como Bento Santiago, pelo ciúme. A metáfora que usa para expressar esse desejo é a da exposição do corpo do narrador, que passa a se sentir descarnado, sem carne, portanto, depois de ler o diário da mulher. Essa imagem do horror e da violência, violência que lhe teria sido cometida por ela ao escrever o diário e ao deixá-lo ao alcance do marido, passa também pelo rosto. No quilômetro 1 (capítulo 1), Ricardo Lísias percebe que está sem a pele e sente o calor da situação (embora ninguém que interaja com ele nessa situação comente ou mesmo dê indícios de ver o descarnamento), e no quilômetro 2, quando a pele inicia a recomposição, é no rosto que ele vai primeiro senti-la: “Mas a chuva me deixou com medo. Minha pele nova talvez não suportasse um temporal mais forte. Passei a mão esquerda no rosto. Não doeu” (LÍSIAS, 2013, p. 36). No mesmo segundo capítulo de

*Dom Casmurro* citado no parágrafo anterior, o que fala do projeto de “atar as duas pontas da vida”, Machado de Assis usa *Fausto* para Bento tratar das sombras com que lidará (“Aí vindes, outra vez, inquietas sombras...” (ASSIS, 2002, p. 27). Já em *Divórcio*, por duas vezes, Lísias registra a reação da ex-mulher ao saber que ele lera e copiara o diário: “Ricardo, você descobriu a minha sombra” (LÍSIAS, 2013, p. 98; 129).

São muitos outros pontos de convergência, a começar pela tópica da suposta traição e do narrador em busca de uma verdade que, hoje, sabemos impossível de ser encontrada, levando-o à beira do descontrole. Se Lísias tem uma obsessão por caminhadas e corridas, também são as pernas que expõem o “divórcio entre desejo e realização” em Bentinho: suas pernas “andavam, desandavam, estacavam” (ASSIS, 2002, p. 47) e tomam decisões de forma independente: “Ao cabo de cinco minutos, lembrou-me ir correndo à casa vizinha, agarrar Capitu, desfazer-lhe as tranças, refazê-las e concluí-las daquela maneira particular, boca sobre boca. É isto, vamos, é isto... Ideia só! Ideia sem pernas! As outras pernas não queriam correr nem andar. Muito depois é que saíram vagarosamente e levaram-me à casa de Capitu” (ASSIS, 2002, p. 96).

Porém, há um momento em que o narrador de *Divórcio* como que se separa significativamente do narrador do romance de Machado de Assis. É justamente quando ele nega o uso do discurso jurídico como elemento mediador da crise pessoal em que se encontra:

Então, senhor [X], não sei de qual curso o senhor está falando. Muito menos de qual tese. Vou dizer uma coisa, meu caro [X], curso de direito hoje em dia tem em qualquer esquina. Não me venha falar em tese, tese quem fez fui eu. Aliás vou te dizer: não entendo porque tenho que chamar advogado de doutor. Que tese o senhor doutor fez? (...) tese você não tem ideia do que é. Sabe, [X], você no fundo me acha um idiota por ter entrado nessa situação. Não precisa me dizer, cale a boca (LÍSIAS, 2013, p. 65).

Essa violência verbal contra o discurso jurídico, na verdade, significa, no romance, um movimento de tentativa de retomada do controle da situação por parte do narrador. E, também, a marca mais forte de “atualização” do conflito entre Bentinho e Capitu. Ricardo Lísias, professor de literatura e doutor em literatura brasileira (agora já não sei se falo do narrador ou do escritor), assume o comando da história, não permitindo que narrativas

alternativas venham questionar sua versão. Assim, é sintomático que Ricardo Lísias impeça que um advogado, colega de profissão de Bentinho, tente conduzir a trama do romance. Há uma espécie de atualização do poder presente no romance machadiano pelos novos doutores, credenciados pela universidade, mas igualmente machistas: como em *Dom Casmurro* e em diversas obras literárias do século XIX, ficamos diante da impossibilidade de resposta, em termos análogos, de uma mulher após a acusação de traição por um homem, “pois tantas vezes seu discurso é relatado, ou seja, interpõe-se entre ela e o leitor a voz autorizada de alguém culto e detentor do poder social” (PASSOS, 2003, p. 82).

O professor de literatura assume, aqui, a posição privilegiada de narrar a crise conjugal. Assim, a reconstrução da personagem Ricardo Lísias passará a ser feita a partir de lógicas e métodos próprios da literatura, e não mais através de recordações inspiradas por chicanas jurídicas. Uma série de clichês da literatura autoficcional ou de narrador fictício será colocada a serviço da criação de um suposto autor frágil, mas tão sagaz quanto Bentinho: o referencial externo, a crítica pesada ao jornalismo cultural, o uso de metáforas (como a do descarnamento) explícitas, a organização do livro em torno de um evento banal e midiático como é a São Silvestre, a repetição de trechos do suposto diário, uma agressividade e uma explicitude sexual que, neste último caso, se afasta do texto machadiano. Lísias assume, ainda, metalinguisticamente, o papel de crítico da própria obra: “Hoje, acho que outro defeito de *Divórcio* é a caracterização da classe média várias vezes citada no livro. É um conceito difícil porque com certeza não serve para todas as pessoas na mesma situação social” (LÍSIAS, 2013, p. 201), avalia o narrador e, aqui, crítico, como se não deixasse espaço para nenhuma outra leitura que não a sua.

Porém, assim como Bentinho deixa pistas de sua manipulação, também o fará Ricardo Lísias. Um dos exemplos mais claros disso se dá em torno de uma alegada fantasia exibicionista da ex-mulher. Ela, durante a “terceira ou quarta trepada”, goza muito rapidamente, e o autor-narrador procura uma explicação. “Só entendi porque ela tinha gozado tão rápido quando abri os olhos e me sentei no sofá: a janela tinha ficado aberta. Será que minha nova namorada tem alguma fantasia com espaços públicos? Talvez eu achasse interessante. Mas não era sexo. A sombra era outra. Minha ex-mulher adora mostrar-se” (LÍSIAS, 2013, p. 89). Mais à frente, no entanto, é em um

banheiro público, observado por um outro homem, que Ricardo Lísias revela o próprio exibicionismo: “Fui ao banheiro de um shopping center e reparei que, enquanto urinava, um rapaz olhava continuamente o meu pau. Alguém finalmente reparou em mim. Desde que li o diário, não tinha uma ereção completa, mas já fazia tempo que também não o sentia inteiramente mole. O interesse do cara faz meu pau crescer um pouco mais. Fiquei incomodado e saí rapidamente do banheiro” (LÍSIAS, 2013, p. 100).

O componente homossexual da relação de Bentinho e Escobar, mencionado por diversos autores (e tratado como causa do ciúme projetado que dá sentido à trama pelo psicanalista Luiz Alberto Pinheiro de Freitas em *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*),<sup>3</sup> ganha em *Divórcio* um caráter mais explícito, embora fique sempre no espaço do desejo, nunca de sua materialização.

Além da cena citada acima, que permite ao narrador se perguntar objetivamente se o narrador-personagem é *gay*, Lísias nutre uma relação especial com a travesti Ramona, que várias vezes encontra na padaria. Em alguns momentos, Ramona toma rapidamente a palavra de Lísias, falando também em primeira pessoa, permitindo imaginar uma identificação quase que total entre os dois: “A Ramona tinha me passado algumas informações enquanto se esquentava tomando café com leite. Casais são raros, mas aparecem. Só uma vez comi o marido enquanto a mulher olhava” (LÍSIAS, 2013, p. 154). A ambiguidade do trecho permite ler que não foi Ramona, mas, sim, Lísias, quem manteve a relação. Nessa leitura, o pequeno trecho “enquanto a mulher olhava” volta a apontar para o exibicionismo de Ricardo Lísias, que projeta na mulher o desejo que reprime. A ambiguidade sexual, aliás, está também presente no descarnamento e morte (provisória) de Lísias – afinal, quem, na literatura do século XIX, é observada sem pele é a personagem principal de *A dama das camélias*. Depois de morta, é possível “contemplar o

---

<sup>3</sup> “O fato de Bento negar o seu desejo homossexual, não admitir essa pulsão inconsciente, não percebê-la conscientemente, fez o quadro agravar-se. O perseguido vai buscar algum apoio na realidade para a construção do seu delírio. Bento usa os olhos de ressaca para apoiar sua certeza delirante: ‘Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira que lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas’. Ele não encontra a via da sublimação do seu desejo homossexual, fica perseguido pela vertente inconsciente da sua instância crítica, ou melhor, do seu superego, e vai então recorrer a dois mecanismos de defesa: a negação e a projeção” (FREITAS, 2001, p. 136).

rosto descarnado da cortesã, agora putrefata, numa retomada algo grotesca do tema da vanidade da beleza feminina” (PASSOS, 2003, p. 37). Se Lísias fica descarnado, o que significa essa metáfora, o que ela expõe? Sua sexualidade ambígua, sua vaidade, seu interior putrefato, seu sentimento de ter ele, sim, se vendido, como uma cortesã, ao poder da imprensa?

A própria exposição do diário da ex-mulher é uma contradição: Lísias acusa-a de ser antiética e imoral no trabalho, por dormir com as fontes, mas a revelação do diário nos contos da *Piauí* e nos trechos do romance, assim como a confusão gerada pelas características autoficcionais e de *roman à clef* da obra, ensejaram inúmeros questionamentos, mais ou menos públicos, quanto ao procedimento ético do próprio romancista. Além disso, o diário é a única “prova concreta” das traições, as demais são inferências. Ora, um escritor e um doutor em literatura, como os Ricardos Lísias (autor e narrador), devem saber, necessariamente, que não pode confiar na palavra escrita e tomá-la como definitiva. Como ter certeza de que o diário não seria, ele também, ficcional? Esse questionamento, básico, não é feito em nenhum momento pelo narrador.

O narrador, por sua vez, oscila, propositalmente, entre o caráter ficcional ou não da obra que está escrevendo e publicando. Se afirma, em determinado momento, que o diário é reproduzido “sem nenhuma diferença”, “o mesmo que xeroquei antes de sair de casa” e que “não há uma palavra de ficção nesse romance” (LÍSIAS, 2013, p. 172), em outros avisa que “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (LÍSIAS, 2013, p. 190), para em seguida agradecer rapidamente personalidades intelectuais existentes fora do livro (o psicanalista Tales Ab’Saber, o mestre internacional de xadrez Mauro de Sousa e a advogada Andressa Senna), negando a própria negativa. Também diz, em outro ponto, não estar tratando de uma pessoa em particular: “Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance” (LÍSIAS, 2013, p. 128).

O livro, assim, joga permanentemente com o leitor, buscando angariar simpatia para a destruição da imagem da mulher e, ao mesmo tempo, operando com uma forte autocritica pelo narrador. Se no discurso legal de *Dom Casmurro* essa violenta desconstrução se dava por meio de manipulações de supostas provas e linguajar jurídico, em *Divórcio* essa desconstrução é, essencialmente, ligada ao campo da crítica de arte. Lísias vai ridicularizar lugares-comuns do discurso da ex-mulher, especialmente

quando visitam espaços icônicos para o turismo *cultivé*, como o museu Metropolitan de Nova York, a catedral de Notre Dame, em Paris, sua admiração pelo festival de Cannes.

Algo, no entanto, o incomoda profundamente, talvez mais que as traições. São os momentos em que, no diário, a ex-mulher questiona a capacidade de Lísias de compreender a realidade: “*Meu marido é só um menino bobo. Ele não sabe o que é o mundo e talvez nunca vai (sic) descobrir. Por isso ele foge para traz (sic) desses livros*” (p. 129, em itálico no original). A comparação com o cineasta do júri de Cannes é também desfavorável ao escritor: “*O [X] foi para a guerra na África. Ele me contou histórias incríveis que dariam matérias que no Brasil ninguém sonhou. Ele viveu aventuras e sabe que o cinema é igual jornalismo: é vida. E o Ricardo? Por acaso o Ricardo foi para alguma guerra na África? O que ele sabe da vida? Ele não me dá nenhuma das aventuras que eu quero. Eu não tenho nada para sonhar com ele*” (LÍSIAS, 2013, p. 80, grifos do original).

Todo o esforço de Lísias é provar que, sim, teve uma vida interessante. Cheirou cocaína, teve uma overdose, viajou pela América Latina, viu duas mulheres feias transando, conheceu a Polônia do papa Karol Woytila (aqui, a religiosidade, ainda que menos destacada, indica outra proximidade importante com Bento Santiago). Sua tentativa de reconstrução nunca se livra, durante todo o romance, da busca por uma resposta ao que lê no diário. Nesse sentido, ele está preso à narrativa do texto dela, que, ainda que breve e repetitivo, domina a obra.

Do ponto de vista geracional, o romance de Lísias expressa uma tensa relação entre escritores e imprensa, durante os anos 2000. Ainda que ambas as profissões estejam ligadas ao ato de escrever, diferentemente do que ocorria no século XIX, não é frequente a convivência de escritores e jornalistas no dia a dia das profissões. Os escritores do início deste novo século, em grande número, buscaram outras formas de se afirmarem e sustentarem, embora nem sempre tenham resistido às aproximações da imprensa. Essa resistência deu-se, em boa medida, por meio de relações diretas com o público e pelo uso de estratégias ficcionais que valorizavam a imagem do escritor como figura outsider.<sup>4</sup> Também se dava, com frequência,

---

<sup>4</sup> Em 31/8/2002, o “Caderno 2”, do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicou uma reportagem intitulada “Os escritores que vivem para ser personagens”, que discutia as estratégias de confusão entre ficção e vida dos autores adotadas por escritores na época.

por meio da afirmação de independência e da precariedade da vida de escritor. Nos anos 2010, vários escritores surgidos nos anos 2000 passaram a ser publicados por grandes casas editoriais e se tornaram colunistas de jornal, como Antonio Prata e Daniel Galera, mas são raros os casos de escritores que, como Caio Fernando Abreu nos anos 1980, seguiram trabalhando no fazer diário do jornalismo. Houve também um progressivo afastamento da universidade em relação ao jornalismo, e é hoje muito mais comum a presença de escritores dando aulas do que atuando nas redações.

De certa forma, o casamento da personagem Ricardo Lísias e de sua não nominada ex-mulher expressa uma fracassada tentativa de aproximação entre esses dois (ou três) mundos. A competição entre eles sobre o poder de discutir as questões estéticas e políticas, no entanto, não encontrou, pelo menos até o momento, uma solução de compromisso. Há, na prática, um divórcio litigioso entre esses mundos. Lísias, ao se casar com [X], tenta uma união de interesses – o que ele não pode confessar, mas que surge aqui e ali, quando reconhece ser vaidoso ou quando mostra uma certa admiração pelo universo frequentado por ela. É sintomático, assim, que ele busque conforto, mais de uma vez, em vozes que representam o discurso conservador contra o qual, em tese, está se insurgindo: um chefe de sua ex e uma mulher rica e mais velha, casada com um jornalista dono de uma assessoria de imprensa.

*Divórcio*, lido dessa forma, permite ver as qualidades literárias de um escritor que articula matéria contemporânea (a autoficção) com formas tradicionais, como o *roman à clef*, ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa devedora a um dos mais importantes romances brasileiros, *Dom Casmurro*. Seu narrador autoficcional é, como Bentinho, um narrador suspeito. E [X], a ex-mulher, passa por um processo de silenciamento e deslegitimação semelhante ao que sofreu Capitu. Se é que importa para Ricardo Lísias, escritor, narrador ou personagem, está claro que não podemos aceitar como certa a acusação de traição, muito menos aceitar como absolutamente civilizada a exposição de [X]. A rigor, a própria palavra “traição” deveria ser abandonada, tanto para discutir *Divórcio* quanto *Dom Casmurro*, diante do machismo de narradores tão cruéis com as mulheres quanto Bentinho e Ricardo Lísias.

Quanto à afinidade estilística dos escritores, nos parece interessante lembrar que o autor Ricardo Lísias fez um trabalho de forte interlocução com um texto machadiano. Em 2002, a editora Hedra publicou uma tradução

de *Oliver Twist*, de Charles Dickens. A versão em português foi escrita por Machado de Assis para o *Jornal da Tarde* carioca até o capítulo 26 e, a partir daí e sobretudo do capítulo 28, por Lísias. Como a tradução havia sido abandonada por Machado de Assis, Lísias foi convidado a completar o trabalho iniciado em 1870. Lísias, portanto, neste momento, já refletia sobre a relação – inclusive de sobrevivência – entre imprensa e romancistas, em especial no caso de Machado: “Desde cedo, o bruxo empregou-se em redações de jornal, conseguindo sustentar-se ou por meio de crônicas e críticas, ou através da publicação seriada de seus romances e, como no caso de *Oliver Twist*, da realização de traduções” (Lísias, 2002, p. 13). Na mesma página, ele escreve: “Como homem de jornal que foi durante quase toda a vida, Machado não poderia ter deixado de praticar, com certo sucesso, o folhetim”.

Machado, nessa tradução, não busca uma fidelidade total ao texto. Partindo, em 1870, de uma versão francesa do romance inglês, ele, segundo Lísias, inclui expressões para aguçar o espírito do leitor e realiza pequenas intervenções para dialogar diretamente com seu público de folhetim. “Não é difícil perceber o esforço de Machado para conferir ao texto certa graça e leveza próprias ao jornal” (LÍSIAS, 2002, p. 17). Além disso, Machado faz cortes e transforma numa frase ou parágrafo “toda uma página de Dickens”.

A tarefa de Lísias foi, nesse caso, buscar uma forma que preservasse as escolhas de Machado, sem a pretensão de concorrer com ele ou corrigi-lo:

Realizei certa apropriação do vocabulário machadiano e de sua maneira gramatical (em outras palavras, tentei seguir-lhe a colocação pronominal particular, as regências diversas e, entre outros procedimentos, o largo uso do infinitivo). Para tanto, além do estudo da tradução de Machado, procurei utilizar aqui e ali expressões encontradas em seus livros publicados ao redor do ano de 1870, data do seu trabalho com *Oliver Twist* (LÍSIAS, 2002, p. 20).

O esforço minucioso de diálogo com o universo machadiano parece ter deixado profundas marcas no escritor Lísias, talvez tão profundas quanto as palavras deixadas pela ex-mulher, com seu diário, seja ele ficcional ou não.

## Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. A raiva do enxadrista. *Piauí*, Rio de Janeiro, ed. 85, out. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-raiva-do-enxadrista/>. Acesso em: 20 jun. 2015.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitivamente pessoal – a autoficção de Caio Fernando Abreu*. São Paulo: Alameda, 2019.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex: Éditions Tristram, 2004.
- FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e realismo*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.
- KACHANI, Morris. Ponto de partida para romance ‘Divórcio’ foi ‘pessoal e traumático’. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-foi-pessoal-e-traumatico.shtml>. Acesso em: 8 out. 2019.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LÍSIAS, Ricardo. A corrida. *Piauí*, Rio de Janeiro, ed. 65, fev. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-corrida/>. Acesso em: 8 out. 2019.
- LÍSIAS, Ricardo. Divórcio. *Piauí*, Rio de Janeiro, ed. 62, nov. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/divorcio/>. Acesso em: 8 out. 2019.
- LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2013.
- LÍSIAS, Ricardo. Apresentação, *In: ASSIS, Machado de; LÍSIAS, Ricardo. Oliver Twist*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 11-21.

MARTINS, Anna Faedrich. Autoficções – do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, PUC-RS, Porto Alegre, 2014.

MEIRELLES, Maurício. Em debate ‘cabeça’, Lísias diz não fazer autoficção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 set. 2013. Prosa. *Blog*. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/em-debate-cabeça-ricardo-lísias-diz-nao-fazer-autoficcao-509500.html>. Acesso em: 8 out. 2019.

MONTEIRO, Pedro Meira. Como falar a verdade? *Celeuma*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 159-173, 2013.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal* – Análise da presença francesa em *Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.

SCHWARTZ, Adriano. Tema e narrativa evoluem juntos em romance ‘Divórcio’, de Ricardo Lísias. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320743-critica-tema-e-narrativa-evoluem-juntos-em-romance-divorcio-de-ricardo-lísias.shtml>. Acesso em: 8 out. 2019.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Os escritores que vivem para ser personagens. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p D1, D3, 31 ago. 2002.

TERASHIMA-FUKUDA, Miyuki. Les avatars du naturalisme au Japon: du roman naturaliste au roman personnel. In: SNIPES-HOYT, Carolyn; ARMSTRONG, Marie-Sophie; ROSSI, Riikka. *Re-reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in honour of Anna Gural-Migdal*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 285-297.

Recebido em: 27 de julho de 2020.

Aprovado em: 17 de maio de 2021.



## “Tudo é e não é” entre sertão e gerais rosianos

### “Everything is and is not” between sertão and gerais rosianos

Edinilia Nascimento Cruz

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Montes Claros, Minas Gerais / Brasil  
ediniliabr@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-8805-7997>

**Resumo:** Este artigo busca analisar as formas de tensões e distensões na relação significativa de aproximação e distanciamento entre o sertão e os gerais rosianos, a partir de *Corpo de baile* (1956). Nesse livro, composto por sete narrativas, o processo de elaboração do espaço ficcional surge de maneira difusa gerando especificidades que recolocam em discussão as representações do espaço que se estruturara por meio da impossibilidade de fixar limites entre eles. Discute-se o sertão como um sistema móvel, cenário central da obra rosiana, e seus desdobramentos em gerais e veredas, categorias fundamentais na construção da narrativa e nas delimitações das singularidades das personagens viajantes. Nos textos rosianos, a construção do espaço é colocada em constante processo de resignificação e aparece como lugares que estão paradoxalmente dentro e fora do mapa. Com base nesta problematização, propõe-se investigar como se configuram as manifestações de semelhanças e diferenças nesses espaços polissêmicos.

**Palavras-chave:** gerais; sertão; *Corpo de baile*.

**Abstract:** This article seeks to analyze the forms of tensions and distensions in the significant relationship of approximation and detachment between the hinterland and the *rosianos gerais*, starting from *Corpo de baile* (1956). In this book, composed by seven narratives, the process of elaboration of the fictional space appears in a diffuse manner, generating specificities that replace the representations of the space that was structured through the impossibility of setting limits between them. We will discuss the hinterland as a mobile system, the central setting of rosiana work, and its deployment in *gerais* and paths, fundamental categories in the construction of the narrative and in the delimitations of the singularities of the traveling characters. In *rosianos* texts, the construction of space is placed in a constant process of resignification and appears as places that are paradoxically inside and outside the map. Based on this problematization, we propose to investigate how the manifestations of similarities and differences configure themselves in these polysemic spaces.

**Keywords:** gerais; hinterland; *Corpo de baile*.

## 1 Tensão e distensões entre sertão e gerais

Riobaldo define o sertão como um lugar em que “tudo é e não é”. Esse pensamento sintetiza bem a ambiguidade e a perspectiva de indefinição desse espaço paradoxal, que compõe a linha mestra de toda a obra de Guimarães Rosa. Esse mundo das contradições, incertezas e questionamentos, em que essa personagem icônica surge, constitui-se de elementos heterogêneos e múltiplos. Dentre as formas e símbolos que compõem a literatura rosiana, sem dúvida, está o sertão. As fortes ligações à realidade sertaneja fazem desse espaço um universo de manifestações culturais, simbólicas e discursivas. Nessa instância espacial está fartamente representado o mundo construído por Guimarães Rosa.

Sabe-se que o denominado “sertão rosiano” apresenta suas particularidades culturais, sociais, políticas, míticas, místicas e metafísicas. Walnice Nogueira Galvão (1996, p. 125) destaca que, em Guimarães Rosa, “O cenário de toda a sua obra é sem dúvida o sertão, e a esse espaço específico ficaram duradouramente associados tanto obra, quanto autor”. Todavia, como já demonstrado, vale ressaltar que a imagem do sertão como espaço único, que surge no conjunto da obra rosiana, sofre profundas variações, sobretudo na geografia social e no processo de simbolização, componentes fundamentais na figuração desse sertão plurissignificativo. O sertão, tanto em sua materialidade física como simbólica, possui dimensões indefinidas, que entram em confluência com o estado de ambivalência de toda a dinâmica textual rosiana.

Luiz Roncari, em estudo sobre *Corpo de baile*, destacou a existência de três fontes na composição do sertão rosiano: a alegórico-histórica, a mítica e a empírica. De acordo com o crítico, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* se aproximam pelo modo como os elementos históricos e geográficos do sertão brasileiro ganham visibilidade na composição da realidade ficcional e mítica. Tal afirmação também se sustenta no fato de que, em ambos os textos, se evidencia uma visão crítica da forte estrutura da organização social do sertão e das relações de poder (RONCARI, 2002). Sobre esses aspectos, Roncari procura mostrar que o pilar do trabalho de Guimarães Rosa tem como sustentação a fonte arcaica da realidade do interior do Brasil e o mundo igualmente arcaico dos mitos gregos antigos. Desse modo, o crítico reafirma a ideia de que é na tensão entre o erudito e o popular que se funda o sertão rosiano.

Tomando como referência as duas obras de Guimarães Rosa, publicadas em 1956,<sup>1</sup> nota-se que a ação de *Corpo de baile* passa-se mais propriamente nos *gerais*, enquanto que *Grande sertão: veredas* tem como espaço fundador o *sertão* propriamente dito. Tanto em uma como na outra obra há uma constante indefinição na delimitação desse espaço que muitas vezes é evidenciada nas falas das personagens. “— ‘Aqui, é como lá, quase igual a natureza...’ — Dizia Miguel. — ‘Que pergunte: a lá, onde?’ — Nos Gerais.’ — ‘Mas o Gerais principia ali donde, logo depois do rio...’ — ‘Começa, ou acaba?’” (ROSA, 2006, p. 672). Este trecho mostra o sentido de imprecisão concernente à delimitação do espaço no livro. Há também, diluídas na obra, diferentes passagens que compõem a imagem do sertão como uma realidade que expressa a natureza. “Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado do que na Mata do Oeste, azuloso com uns azinhavres, ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos Anjos” (ROSA, 2006, p. 158).

Guimarães Rosa, como leitor dos viajantes estrangeiros, incorpora essas noções do sertão como um lugar incerto e desconhecido, como nessa frase do inglês James Wells: “Diga-me, meu amigo, é esta a região denominada sertão? / Não, o sertão é mais para baixo também” (WELLS, 1995, p. 204). Myriam Ávila desenvolveu estudos em que evidencia o diálogo entre James Wells e Guimarães Rosa e dentro dessa perspectiva destaca que “— esse sertão que escapa sempre, inalcançável, é glosado no início da narração de Riobaldo e se torna a partir daí uma espécie de mote” (ÁVILA, 2008, p. 107), que se repete em toda obra rosiana.

Uma das principais questões a serem tratadas aqui, no que diz respeito à forma e às mudanças ocorridas nos modos da representação do espaço sertanejo, circunscrito em *Corpo de baile*, são os efeitos e as implicações das tensões nessas fronteiras abertas na imagem do sertão e dos gerais.

Da justaposição de *Corpo de baile* a *Grande sertão: veredas*, parece haver uma sutil diferenciação na caracterização espacial entre sertão e gerais. Antonio Candido, estudando *Grande sertão: veredas*, mostra o sertão rosiano como espaço móvel em diversos sentidos: o jagunço é nômade; as coisas no sertão são reversíveis; espaço físico vira espaço simbólico e vice-versa. Luiz Roncari segue um caminho semelhante: as condições de vida,

---

<sup>1</sup> Os dois livros foram lançados em 1956, sendo *Corpo de baile* em janeiro, e *Grande sertão: veredas* em maio.

agora se tratando dos gerais rosianos, impedem a fixação, também, do vaqueiro, que não é tão nômade e que tenta fixar-se, constituir família. Garbuglio (1972, p. 94) destaca que, em Guimarães Rosa, “a ideia do sertão se converte numa imagem interiorizada e ganha em subjetividade dimensões ilimitadas”. Em *Grande sertão: veredas* há uma problematização dos diversos significados de sertão, que atinge alto grau de elevação simbólica, como podemos observar no trecho do romance de Guimarães Rosa: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é pôr os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia” (ROSA, 2001, p. 23). Percebe-se que há um caráter dinâmico ao apontar para a imagem concreta e abstrata do sertão-gerais, ressaltando o caráter multidimensional desses dois espaços. “O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho” (ROSA, 2001, p. 24).

Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *Corpo de baile* sertão e gerais são referenciais que surgem como espaço estruturalmente importante. A esses dois referentes da obra, conectam-se vários outros que denotam níveis distintos da realidade geográfica, simbólica e sociocultural sertaneja.

A noção relacional do sertão/gerais, que está na base da obra de Guimarães Rosa, implica que, entre essas duas categorias, há uma tensão que não se dissipa. Esta formulação autoriza dizer que esses espaços, da forma como estão representados em *Corpo de baile*, incluem os gerais como cenários de combinações complexas. A conectividade e a relação de semelhança e diferença entre sertão e gerais revelam-se de forma diversa, como podemos ver na novela “Buriti” a exemplificação do embaralhamento entre esses dois níveis. “O Inspetor almoçou uma vez no Buriti Bom, ele também ia partir, mas para o vago dos Gerais, para o sertão, e parecia contente” (ROSA, 2006, p. 771). O que parece importante para esta análise é a forma imprecisa como as coordenadas espaciais são trazidas.

A cena se passa no Buriti Bom, mas a narração do cotidiano da fazenda enfatiza o ir e vir das personagens. As referências aos gerais surgem entrelaçadas às de sertão e remetem ao sentido de imprecisão. É como se esses espaços se aproximassem e se distanciassem ao mesmo tempo. O fragmento acima mostra a tensão entre sertão e gerais. Ressaltamos que as descrições do mundo natural, da flora sertaneja, que se mesclam aos acontecimentos da fazenda, estão perpetuamente em movimento, tal como as personagens.

Além desse jogo de sentido entre sertão e gerais no livro, temos uma terceira variação de espaço, as veredas. À medida que avançamos na leitura de *Corpo de baile*, percebemos enorme recorrência do termo vereda, que aparece desde a abertura do livro para trazer a localização do lugar onde vivia Miguilim (“muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome, ou pouco conhecidas”) (ROSA, 2006, p. 11) e vai se multiplicando e se misturando nas outras novelas.<sup>2</sup> Dessa forma, percebemos que, com os desdobramentos, o ambiente geográfico vai sendo simbolizado de diferentes formas. O trecho que segue é da novela “Campo geral”, quando seo Aristeu, (“que morava na Veredinha do Tipã, ele também assisava de aconselhar remédios”) (ROSA, 2006, p. 41), é chamado para ir à casa de Miguilim, para tratá-lo de uma suposta doença. “Tísica nem não dá, nesses Gerais, o ar aqui não consente!” (ROSA, 2006, p. 60). O diagnóstico de que Miguilim não estava com tísica baseia-se no fato de que, por estar ele nos gerais, distante das veredas, não poderia estar com a doença. Na cena, trata-se não somente do estado de saúde de Miguilim, mas de questionar o espaço em que as personagens habitam e inserir outras referências, tais como os aspectos sociais das condições de vida ali, em lugares tão distantes dos centros urbanos.

A interação entre sertão, gerais e veredas é explorada nos textos rosianos de forma consistente. Esse assunto foi discutido por Guimarães Rosa em suas cartas com o tradutor italiano, que procurou trazer uma explicação acerca das particularidades de *Corpo de baile* no tratamento dado à configuração do sertão. No livro, “O sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas” (ROSA, 2003, p. 90). Essa é a forma que Guimarães Rosa usa para explicar que acreditava ter cometido certo exagero na massa da documentação do livro. O autor observa a densidade dessa paisagem na coesão dos elementos socioculturais que refletem na geografia do sertão, conforme vemos na terceira parte da nota ao tradutor, ainda a propósito do esclarecimento sobre veredas:

---

<sup>2</sup> Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa Rita, Vereda do Vitorino, Vereda-do-Cocho, Vereda do Poço-Claro Veredas-Mortas, Vereda do Bugre, Vereda do Pica-Pau, Veredas-Altas, Vereda do Buriti Pardo, Veredas-Quatro, Vereda-da-Vaca-Preta, Vereda do Alegre, Veredas-Tortas, Vereda do Enxú, Vereda-Meã, Vereda do Saz, Vereda do Tipã, Vereda do Terentém, Vereda do Quísso e Vereda-Ranchório, entre outras, cada uma com sua singularidade.

Em geral, os moradores dos “gerais” ocupam as veredas, onde podem plantar roça e criar bois. São os *veredeiros*. Outros, moram mesmo no alto das *chapadas*, perto das veredinhas ou veredas altas, que, como disse, também há, nas chapadas: estes são os “geralistas” propriamente ditos (com relação aos *veredeiros*, isto é, em oposição aos *veredeiros*). Mas o nome de *geralista* abrange, igualmente, a todos: os *veredeiros* e os *geralistas* propriamente ditos. Quem mora nos gerais, seja em vereda ou chapada, é *geralista*. Eu, por exemplo. (ROSA, 2003, p. 41-42, grifos do autor).

Como se vê, mais uma vez, ao mesmo tempo em que propõe essa separação entre *veredeiros* e *geralistas*, Guimarães Rosa reafirma os traços que os unem. Assim, temos na apreensão do espaço no livro um amplo território, compreendido nessas três instâncias ao mesmo tempo delimitadas e imprecisas: o *Sertão*, abrangendo os *Gerais*, que por sua vez abarca as *Veredas*. Essas categorias se constroem por meio de sistemas de relações mútuas. As personagens ilustram esse jogo na obra, nessa ampla geografia do sertão dos gerais. Pensar essas espacialidades na obra esbarra necessariamente na dimensão sociocultural do sertão, que vai se resignificando permanentemente à medida que essas realidades se interpenetram. Na novela “Uma estória de amor”, a festa de Manuelzão é um motivo para reunir e misturar toda essa gente dos pontos mais remotos, das “brenhas do sertão”:

O pessoal para o morro, para a missa, ao fim de lá da rechã — alteada naquela belavista, redobrável, o belorizonte. Tantos sendo: os vaqueiros, as famílias; barranqueiros, vazanteiros, veredeiros, geralistas, chapadeiros, total das mulheres e crianças; moços e moças; ramo de gente da outra banda do Rio; catrumanos de longe. Os amigos dos vaqueiros, os parentes. Os do mundo. (ROSA, 2006, p. 188)

Pela disposição peculiar do espaço nessa novela, a fazenda Samarra se localizava entre “o Rio e as Serras-dos-Gerais”. O deslocamento dessa gente para a festa reforça a mistura dos costumes, crenças, religiosidade, substratos históricos e míticos entre os diferentes habitantes do sertão.

A partir da ótica rosiana, a dimensão social do sertão se estrutura por meio de um olhar de dentro, uma visão interna. Sabendo-se que o espaço em *Corpo de baile* se desenvolve apontando para essas características implícitas, tanto para o interior do espaço físico como para o íntimo das personagens, é importante atentar para as formas de dinâmica social e psicológica que o

espaço sertanejo, de condições ásperas, ambientes hostis, impõe aos sujeitos. Neste caso, estará no foco desta análise a percepção das personagens acerca do espaço habitado. Na obra, é frequente a diluição dos componentes do espaço físico nos psicológicos, como tem sido reiterado aqui. O posicionamento estratégico de cada novela, as tensões nos limites entre sertão e gerais mostram como a estruturação espacial torna-se figura chave nessa complexa relação da personagem com o universo ficcional.

Esse sentido de imprecisão dominante nas coordenadas, entre os limites dos gerais e do sertão, se torna mais evidente quando se analisa o espaço tomando por base as práticas sociais. As dimensões estruturais, físicas e sociais dos gerais e do sertão, em *Corpo de baile*, recebem um tratamento singular. Pode-se dizer que se constituem de forma coordenada, em que a composição do espaço social ganha visibilidade em função do espaço físico.

São recorrentes no livro referências às condições de vida do lugar em função de sua localização geográfica. Há, em *Corpo de baile*, indícios de que, quanto mais se afasta dos núcleos das fazendas, dos lugares de terras férteis, das veredas (abundantes em água e buriti), mais se acentua a pobreza. Normalmente, esses lugares, em que predomina a escassez de recursos naturais, são locais que ganham visibilidade em função da passagem das personagens em suas viagens, como demonstra o trecho da narração de Grivo na novela “Cara-de-Bronze”:

*O vaqueiro Mainarte*: Ele gosta do Sapal.

*Moimeichêgo*: Isso é algum lugar?

*O vaqueiro Sãos*: É a Vereda-do-Sapal, aqui mesmo. Um retirinho encostado.

*O vaqueiro José Uéua*: Vereda com bom brejo, com olhos-d’água. O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...

[...]

*Moimeichêgo*: E depois?

*O vaqueiro Doim*: Daí, depois, levanta outros Gerais. Sertãozão. A pior pobreza dos Gerais que tem. (ROSA, 2006, p. 571-572, grifos do autor)

Como se percebe no trecho, o Sapal é uma terra fértil que, de certa forma, demarca o limite entre o sertão rico e o pobre. Na viagem de Grivo, quanto mais ele se afasta do Urubuquaquá, vai deixando para trás as fazendas de gado, as riquezas e se destacando uma paisagem mais rústica.

Os brejos e as veredas vão dando lugar à vegetação seca e com maior visibilidade à pobreza. Como se percebe, nesse trecho, as imagens do sertão aberto e dos gerais apresentam uma visível escala de diferença, nuances inerentes ao clima, à vegetação, aos costumes culturais, envolvendo as relações sociais e relações econômicas.

Entende-se que, ao tratar do espaço em *Corpo de baile*, é inevitável que ele seja considerado no âmbito das práticas sociais e em sua dimensão humanizada e subjetiva. Assim, nestas análises busca-se elucidar os efeitos dessa inter-relação. Na obra, o espaço dos gerais, enquanto espaço social, propicia articulações com a realidade geográfica. Claudia Soares (2007, p. 48-49, grifos da autora) destaca, “[Sertão e gerais] se identificam com o meio histórico-social onde as instituições sociais que garantem os direitos civis estão distantes da maioria das pessoas”.

Deise Dantas Lima traz uma delimitação desse espaço que se define como *gerais*. Nesse viés interpretativo, defende que, em *Corpo de baile*, os gerais se configuram como um local em que “o proprietário tem sua riqueza defendida e reproduzida não pela ação espetacular dos jagunços, mas pela labuta rotineira dos lavradores da terra alheia e dos vaqueiros, os ‘nômades da monotonia’” (LIMA, 2001, p. 16). De um ponto de vista que leva em conta a forma como as sociedades se organizam, as reflexões trazidas nos fragmentos acima frisam bem os padrões do modo de vida sertaneja que acentuam as diferenças entre sertão e gerais. Comparando a *Grande sertão: veredas*, percebe-se, na construção do ambiente físico-social em *Corpo e baile*, que se destacam dois modos de vida sertanejos diferentes, duas faces de uma mesma moeda: o trabalhador sustenta a fazenda do proprietário; já o jagunço é a sua força política.

Como se vê, em *Corpo de baile* houve uma sofisticação na articulação do sertão, que visa a uma maior interiorização do mundo sertanejo focado nas transformações ocorridas no cotidiano das fazendas. Deise Dantas Lima destaca que há, nesse livro, não a imagem do sertão do domínio dos jagunços, mas um espaço de luta diária de lavradores. Com efeito, esse espaço dá maior visibilidade ao universo social dos gerais. Entende-se que o sertão-gerais, que se faz ver nas narrativas, seja representado na paisagem geográfica, social ou simbólica, pressupõe uma leitura que visa destacar as particularidades intrínsecas do texto.

Nesse sentido, vale lembrar que uma leitura mais atenta do espaço em *Corpo de baile* mostra que a separação entre sertão e gerais não é nada simples, nem muito funcional, pois, na obra, a paisagem e a natureza do sertão se misturam às dos gerais. A categoria sertão está, portanto, infiltrada no tecido espacial da obra rosiana, mas não como um espaço único, devido às manifestações diversas que se juntam às delimitações de cada livro.

Ora, o espaço é concebido, segundo Pierre Bourdieu (2001), por meio de relações sociais e também como um “campo de forças”, que pode ser definido tendo por base diferentes variáveis. Há uma intrínseca relação entre o espaço natural e o espaço construído a partir das práticas sociais, de modo que ganha destaque a *topologia social*, que é uma maneira de “representar o mundo social em forma de um espaço” (BOURDIEU, 2001, p. 133). Ainda levando em conta as concepções de Bourdieu, percebe-se que também a teoria do espaço social proposta por Henri Lefebvre (2006), em que analisa a produção social do espaço, é pertinente. O espaço, segundo Lefebvre (2006, p. 20), é um produto social, repleto de contradições da realidade, de modo que “o espaço da prática social” se define como sendo aquele em que “os fenômenos sensíveis ocupam, sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias”. O espaço abstrato, assim constituído dentro dessa lógica do social, das representações, além de estar impregnado das contradições da realidade imediata, incorpora aspectos conflitantes que são concernentes a sua própria lógica. Lefebvre define o espaço em três níveis: o espaço concebido (da representação abstrata); o espaço vivido (das diferenças em relação ao modo de vida) e o espaço percebido (da intermediação da ordem, da lógica de percepção e da produção social). Conforme reivindica Lefebvre (2006, p. 87), “é preciso que o espaço, ao mesmo tempo natural e social, prático e simbólico, apareça povoado (significante e significado) de uma realidade superior”.

Ao tratarmos dessas ambiguidades entre sertão e gerais, no campo das representações nesses dois espaços de transição e interseções no livro, tanto um quanto o outro se misturam e se separam formando lugares de fraturas e de paradoxos. Essa concepção de espaço, que se destaca no processo de representação de *Corpo de baile*, faz com que o *sertão* se configure como *espaço*, uma categoria ampla, em que estão inseridos os *gerais*, e que se desdobra em *lugar*. Se pensarmos essa interseção no âmbito da obra,

percebemos que não se trata de sobreposições ou hierarquias, mas de um profundo atravessamento.

Tratando-se da relação *espaço/lugar*, é importante a tematização do espaço vivido e do espaço da experiência. Para Yi-Fu Tuan (1983, p. 6), as relações entre “espaço” e “lugar” exigem profunda reflexão. “Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. ‘Espaço’ é mais abstrato do que ‘lugar’”. Espaço liga-se à noção de liberdade e lugar, de segurança. O *sertão*, como universo aberto, é um *espaço*. “O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização”, enquanto que nos *gerais*, “o espaço fechado e humanizado é lugar” (TUAN, 1983, p. 61). É em torno dos *gerais* que se constituem os núcleos familiares, as fazendas, tornando-se lugares de pertencimento efetivamente compartilhados.

No entanto, devemos observar que as relações conceituais entre *espaço* e *lugar* são bastante complexas. São muitas as variações em torno dessas duas modalidades e estão ligadas às diferentes abordagens do espaço. Michel de Certeau (1998, p. 201-202, grifos do autor) destaca que “um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Enquanto que *espaço* é lugar praticado”. Um lugar só se torna espaço quando vivenciado, ativado por meio da dinâmica das relações humanas e dos deslocamentos. Em Guimarães Rosa, há uma mistura das categorias *espaço/lugar*, que se configuram de forma indissociável nessa relação *sertão/gerais*. Considerando a perspectiva teórica, é justificável que sejam abordadas, no decorrer destas análises, as questões em torno desses liames *lugar/espaço*, levando em conta essencialmente as particularidades da composição dessas instâncias no texto.

Há, nas narrativas de *Corpo de baile*, uma tendência que coloca essas duas realidades em permanente contato, que tanto insinuam separação como mistura. Sertão e gerais se debatem colocando em questão a dissolução desses limites. De acordo com Claudia Soares (2007, p. 49), “a distinção [dos gerais] em relação ao sertão, entretanto, é sutil; e os ambientes às vezes se confundem”. Sendo assim, tendem a se distanciar e se aproximar continuamente. No texto, a dimensão geográfica torna-se elástica, mostrando-se ainda mais sutil essa separação, como nesse trecho da novela “A estória de Lélío e Lina”, em que vemos uma família do Rio de Janeiro viajando pelo sertão e a Sinhá Linda, ao cruzar com Lélío, lhe pergunta: “— ‘Será que já é o sertão?’ — ela queria saber. O Sertão, igual ao Gerais,

dobra sempre mais para diante, territórios. — “Mas já é o sertão, sim!” (ROSA, 2006, p. 258). Essa rearticulação permanente faz que o espaço se configure de forma indefinida e efetivamente ambígua. “Terra do Pinhém, é que era um braço de mundo. Capim gotava leite e boi brotava do chão... Ali no Sertão dos Gerais nem dava bicheiras, nem bernes: o couro saía de primeira qualidade” (ROSA, 2006, p. 262). Como se vê, há uma indeterminação entre sertão e gerais, pois ambos tanto se misturam como se separam. A motivação dessa oscilação é o modo como as personagens circulam pelo espaço. Como explica Benedito Nunes. “Mas esses andejes galgam sempre escalas do Sertão — que está em toda parte —, deslocam-se nos Gerais e para os Gerais voltam quando deles saem” (NUNES, 1998, p. 253).

Essas duas vertentes espaciais surgem vinculadas aos deslocamentos das personagens: ora surgem de forma paralela, ora as duas se confundem. De qualquer modo, interessa acompanhar a dinâmica desses desdobramentos no plano estético da obra. Em “O recado do morro” a comitiva parte de Cordisburgo e viaja por muitos dias para chegar aos gerais e voltar.

Pedro Orósio é uma personagem dessa novela que contribui para o embaralhamento das referências espaciais, sobretudo das fronteiras que separam o sertão dos gerais. Seu deslocamento ocorre em múltiplas direções, desde uma imersão na geografia do sertão, até se afastar, no final da novela, para um espaço mítico. Com seu “talhe de gigante” (ROSA, 2006, p. 389) suas “grandes pernas”, vai “pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (ROSA, 2006, p. 467). É uma demonstração de como os espaços se entrecruzam nos caminhos dos protagonistas em *Corpo de baile* que ora parecem necessitar de sair do lugar de origem e viajar por caminhos desconhecidos, ora são chamados de volta às origens. “Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus campos-gerais, por saudade de lá, onde tinha nascido e sido criado” (ROSA, 2006, p. 397). O narrador traz uma figuração da terra de Pedro Orósio que embaralha essas espacialidades: “Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais. Homem de brejo de buritizal entre chapadas arenosas, terra de rei-trovão e gado bravo” (ROSA, 2006, p. 394).

Como o narrador evidencia nesse trecho, a experiência da personagem em movimento faz que o espaço se torne indefinido. A condição de Pedro Orósio tanto permite uma imagem referencial do lugar em que se encontra no presente, espaço geográfico, como amplifica nele a lembrança de sua terra natal. O percurso da viagem se estende à trajetória de sua vida, produzindo assim uma zona difusa e indefinida entre essas duas referências espaciais.

Pedro Orósio, paradoxalmente, está intimamente ligado à realidade que o circunda, mas também não se fixa a ela.

## 2 Cartografias literárias: limites imprecisos

Na cartografia rosiana o mundo empírico está presente, mas é tensionado a partir da desestabilização das formas de representação e percepção do espaço presentes no texto. A topografia do sertão/gerais figura como uma rede de conexões internas entre os diferentes mapas que representam as relações de seus personagens. Como se percebe, as figurações do espaço em Guimarães Rosa alcançam alto grau de tensionamento. Neste contexto, verificam-se categorias incertas e “espaços-limite”, termo que, conforme Luis Alberto Brandão, são espaços que só podem ser “formulados como possibilidade”, pois desestabilizam a ideia de “referências reconhecíveis” (BRANDÃO, 2013, p. 247).

Mesmo em *Corpo de baile*, tendo como referência os gerais, as narrativas possuem um espaço mais ou menos delimitado, embora em algumas novelas os espaços estejam em deslocamento. “Campo geral”, no Mutum; “Uma estória de amor”, na Samarra; “O recado do morro”, que transcorre durante uma viagem entre Cordisburgo e o que ali se considera os gerais, ficam além do lugarejo Morro da Garça. Eles vão até a Vereda do Apolinário, na vertente do Formoso, “dentro do sol!”, “Cara-de-Bronze”, no Urubuquaquá; “A estória de Lélío e Lina”, no Pinhém; “Dão-Lalalão”, que se desenvolve entre Andrequicé e o ão, com maior destaque no ão e “Buriti”, no Buriti Bom – última narrativa. A interação entre os vários espaços do texto permite o trânsito das personagens, que se movem no espaço interior das novelas também. Roncari toma algumas personagens, como Soropita, Lélío e Miguilim, das novelas “Dão-Lalalão”, “A estória de Lélío e Lina” e “Campo geral”, respectivamente, para ilustrar a forma como as comunidades estão organizadas, e o modo como as relações sociais instituídas nos gerais/sertão determinam condições de instabilidade que, forcem os constantes deslocamentos. A dificuldade de conquistar uma vida estável faz que o vaqueiro, trabalhador pobre, fique em constante mudança, sem condições de fixação (RONCARI, 2004, p. 159). “O fato de habitarem um mesmo espaço — geográfico e histórico, ainda que amplo e de limites imprecisos — permite aos personagens de determinadas estórias reaparecerem em outras (SOARES, 2006, p. 350).

Miguel, por exemplo, possibilita trazer a imagem do Mutum de “Campo geral” para o Buriti Bom, em “Buriti”. A projeção deslocada desse espaço provoca uma mudança de percepção na personagem, que busca unificar infância e vida adulta pela travessia entre esses dois lugares. Na novela “Uma estória de amor”, por exemplo, o sertão pode ser lido como imagem simbólica, espaço que se constitui tanto em polo positivo como negativo e assusta até mesmo antes de conhecê-lo. “Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem saberem nem o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios” (ROSA, 2006, p. 179). Assim, os significados se multiplicam nos textos: “o sertão dava medo — podia-se cair nele adentro, como em vazios da miséria e do sofrimento” (ROSA, 2006, p. 747). Mas também se desdobra em sentido imaginário, como extensão da subjetividade das personagens, como neste trecho da novela “Buriti”:

Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão — em seu coração mesmo e entendimento. Assim na também existência real dele sertão, que obedece ao que se quer. — “Tomar para mim o que é meu...” (ROSA, 2006, p. 646).

A ambiguidade do espaço do “sertão dos Gerais” se dilui no conflito interno da personagem, formando uma unidade indissociável. Noutros termos, pode-se dizer, o espaço instável do sertão comunga com a instabilidade do homem. Esse aspecto se reproduz ampliadamente em *Corpo de baile*. O estado informe dessa matéria do sertão físico é linha mestra para os desdobramentos do ficcional. Como se vê, o mapa móvel em *Corpo de baile*, que se redesenha continuamente, leva à abertura do “território imaginário”, só visível pelo modo como o espaço é redefinido e pela simultaneidade que os deslocamentos possibilitam.

Essa questão em que a autonomia é relativizada pela interdependência, a unidade problematizada pela fragmentação, a tensão irresolvida entre o conjunto e as partes em *Corpo de baile*, que se faz por meio da condição de viajante de cada protagonista tornam ainda mais consistentes essas linhas do ficcional, que atravessam as narrativas fortalecendo o vínculo entre elas.

Tal noção de espaço como resistência às formas fechadas, como sugerida em *Corpo de baile*, assemelha-se ao processo de descontinuidade apontado por Georges Poulet, em seu estudo sobre o espaço na obra de Marcel Proust,

em que trata das referências espaciais sob o signo da descontinuidade. Segundo o crítico, “o espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram” (POULET, 1992, p. 17-18). Georges Poulet faz uma distinção entre espaço, “meio indeterminado”, e lugar, meio que possibilita concretude às personagens. Essa abordagem tem como principal enfoque a fragmentação do espaço na obra, uma característica que faz que a estruturação passe a demandar alto grau de complexidade. Em uma obra em que a fragmentação e a articulação estão em jogo, a relação espaço/lugar se configura em permanente tensionamento e ambivalência.

O espaço é um fundamento em *Corpo de baile*, que permite a quebra dos limites, a abertura em várias direções em que dois movimentos opostos se encontram e se tocam, fazendo surgir zonas de suspensão que tensionam e colocam em dúvida seus limites. Uma problematização dessas evidências da ausência de limites entre as novelas pode ser percebida na relação entre “Campo geral” e “Buriti”. Essas novelas demarcam as duas extremidades do livro, e são conectadas pelo desdobramento da personagem Miguilim/Miguel. Em resumo, essa justaposição entre representação geográfica e histórica, social e simbólica, de que se configura o sertão, torna tudo cambiante, impreciso, inseguro, reversível, impossível de estabilidade e fixidez.

Neste caminho percorrido até aqui, esta leitura é direcionada na identificação dos aspectos configuradores do espaço, no vasto território repleto de ambiguidades, que compõem *Corpo de baile*. Busca-se fundamentar a tese que aqui é defendida que, nas narrativas em análise, o espaço constitui mais do que um elemento narrativo, de composição da materialidade do mundo físico das personagens e destaca-se como um “campo de tensões” que não se resolvem. O espaço, na forma como está articulado, por meio de múltiplos campos de referência, permite diferentes perspectivas sobre a matéria narrada. Nesse sentido, vê-se que, ao mesmo tempo em que as novelas constituem um corpo narrativo, permitem procedimentos interpretativos bastante singulares.

## Referências

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua - memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 3. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Metáforas náuticas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 41, p. 123-130, 1999. DOI 10.11606/issn.2316-901X.v0i41p123-134
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução: Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EDUFF, 2001.
- NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande Sertão: Veredas. In: NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- POULET, Georges. *O Espaço proustiano*. Tradução: Ana Luiza B. M. Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. DOI 10.7476/9788539302819
- ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SOARES, Claudia Campos. Considerações sobre *Corpo de baile*. *Itinerários*, Araraquara, n. 25, p. 39-64, 2007.
- SOARES, Claudia Campos. Multiplicidade e unidade: considerações sobre a edição comemorativa dos 50 anos de “Corpo de baile”. *Recorte*, Três Corações, v. 7, p. 2-12, 2006.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

WELLS, J. W. *Três mil milhas através do Brasil*. Tradução: Myriam Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2.v.

Recebido em: 22 de julho de 2020.

Aprovado em: 10 de maio de 2021.



## A dimensão social na poesia de Ferreira Gullar e na de Tarso de Melo

### *The social dimension in the poetry of Ferreira Gullar and Tarso de Melo*

Henrique Duarte Neto

Prefeitura Municipal de Taió. Taió, Santa Catarina/Brasil

henriqueduartenet@yaho.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-6877-2942>

**Resumo:** O objetivo principal deste artigo é o de pensar de que forma há a ressonância da vida social brasileira na poesia de Ferreira Gullar (2001) e na de Tarso de Melo (2017), especificamente nas obras: *Dentro da noite veloz*, do primeiro, e *Íntimo desabrigo*, do segundo. Também se expõe a hipótese interpretativa de que em ambos surge uma espécie de “neorealismo”, mas muito mais agudo e desenvolvido em Ferreira Gullar, com sua sede pelo referencial, pela realidade em toda a sua crueza. Por fim, conclui-se que ambos os poetas retratam de maneira contundente o contexto social brasileiro, com grande vigor expressivo e gerando poemas que tendem a permanecer não só enquanto retrato de uma época, mas, nos melhores casos, como produções artísticas de alto valor estético.

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar; Tarso de Melo; poesia social; neorealismo.

**Abstract:** The main objective of this article is to think about the resonance of Brazilian social life in Ferreira Gullar (2001) and Tarso de Melo (2017) poetry, specifically in the works: *Into the fast night*, of the first, and *Intimate homelessness*, of the second. It also exposes the interpretive hypothesis that in both a kind of “neorealism” appears, but much acuter and developed in Ferreira Gullar, with his desire to be referential, for the reality in all its rawness. Finally, it is concluded that both poets strongly portray the Brazilian social context, with great expressive vigor and generating poems that tend to remain not only as a portrait of an era, but, in the best cases, as high-value artistic productions aesthetic.

**Keywords:** Ferreira Gullar; Tarso de Melo; social poetry; neorealism.

## 1 Delimitando as primeiras coordenadas em torno da crítica social em Ferreira Gullar e Tarso de Melo

O objetivo principal deste trabalho é o de destacar o aspecto social presente na obra de dois autores que podemos considerar, de antemão, bastante distintos em sua forma de fazer poesia: Ferreira Gullar (1930-2016) e Tarso de Melo (1976). Entretanto, donos de uma potente voz poética, em certas produções, notadamente em *Dentro da noite veloz*, o primeiro, e *Íntimo desabrigo*, o segundo, conjugam o que poderia ser chamado de uma postura *engagée* à alta voltagem expressiva. Esta alta voltagem, que remete a uma manifestação contundente e visceral, como veremos à frente, pode estabelecer certa analogia entre os dois poetas, que verdadeiramente não assumem uma postura *nacionalista* diante do cenário político-social brasileiro, mas sim *nacional* – no caso de Ferreira Gullar há, é verdade, a militância política (em Tarso de Melo parece não haver resquícios desse aspecto), entretanto, a sua expressão dos valores nacionais está longe de ser apologética e festiva, não sendo, portanto, nacionalista.

Ademais, a postura *engagée* de Ferreira Gullar, como abordaremos, faz parte apenas de uma fase de sua poesia, uma fase, digamos, intermediária. Depois de um período inicial mais experimental, com os poemas de *A luta corporal* e a experiência dos poemas concretos e neoconcretos, na década de 1950, o poeta abraçou a poesia participante nos dois decênios seguintes. Esta se deu em duas obras, além da já referenciada *Dentro da noite veloz*, poemas escritos entre 1962 e 1975, e publicados em primeira edição em 1975, também os quatro poemas de *Romances de cordel* (obra em que o enfoque político-social tem no geral nítida primazia sobre o estético). Mas a partir de *Poema sujo*, publicado em 1976, há uma reviravolta na poesia de Gullar. Percebe-se que um poeta mais intimista toma o lugar do *engagée*. É como se o poeta adotasse o melhor das fases anteriores e desse vazão aos ditames de uma subjetividade consciente, bem como ao que na fase social estava velado, e que, nesta terceira etapa, mostra-se renovado sob a égide da imaginação poética.

Já Tarso de Melo, como iremos demonstrar, é um poeta que vive entre tensões na sua obra. Há dois veios principais que a alimentam. O primeiro diz respeito ao que denominamos de perspectiva ontológica, marcada pela vazão de uma poética da perda, da subtração, do emparedamento (não à toa, os parênteses são tão frequentes nos poemas,

marcando a prisão do “eu esfacelado” e do discurso, levando-os a uma “nadificação”). Nesta medida, o *ser* é esvaziado de sentido, está marcado pelo sinal de menos, convergindo com o *não-ser*. Tal como as grandes ontologias do século XX (a de Heidegger e Sartre, principalmente), o ser não é um conceito puramente metafísico, mas possui uma dimensão existencial. Mas, para além deste veio, existe outro também muito importante em relação à obra de Tarso de Melo, a saber, o que diz respeito à abordagem social. Em alguns momentos há a confluência entre o ontológico e o social no poeta paulista. Mas, em muitas outros, a abordagem é mais empírica, ou, o simbolismo perspectivista não chega a amoldar bem tal confluência. Em *Íntimo desabrigo*, seu sétimo livro de poemas, o autor constrói, mais especificamente na última seção, intitulada como “Novos desabrigos”, uma poesia que se solidariza com as vozes marginais, ou melhor, com aqueles que nem voz têm, os excluídos. Sua postura é social sem ser socializante e sem o desfraldar de alguma bandeira política – como, aliás, em certos momentos, mesmo em *Dentro da noite veloz*, Gullar (2001) acaba fazendo; exceção ao caso, em Tarso de Melo (2017), talvez seja o poema dedicado a Rafael Braga Vieira.

Podemos dizer também que, em Tarso de Melo (2017) e em Ferreira Gullar (2001), nas obras que servem de objeto para nosso ensaio, mas também em outras, há a irrupção de uma espécie de “neorrealismo”. Este entendido no sentido do cinema italiano pós-Segunda Guerra Mundial, ou seja, como relacionado a uma estética mais figurativa e mais afeita ao descortinar da realidade em sua crueza e agudez. Nesta medida, e somente nesta, tanto Ferreira Gullar (2001) quanto Tarso de Melo (2017) são exemplos de artistas neorrealistas nos poemas que serão discutidos e analisados à frente. Além disso, o neorrealismo é mais agudo no caso de Ferreira Gullar (2001), pois no caso de Tarso de Melo (2017) parece ser a outra face de alguém que sabe referendar também as vanguardas históricas. Assim, mais que um rótulo arbitrário, dado ao bel prazer crítico, este pretenso neorrealismo nos dois poetas demanda uma visão especial que eles, em parte significativa de suas obras, empreendem em relação à realidade, no modo da poesia ressignificar a realidade.

Enfim, mostra-se relevante enfatizar que para este trabalho utilizaremos a relação entre a literatura e o fenômeno social que as mediações de Paz (1984), Candido (2006), Hamburger (2007) e Rancière (2009)

podem nos oferecer enquanto instrumental teórico. Dividiremos a parte principal do trabalho em três seções: a primeira abordando mais especificamente a postura *engagée* e “neorrealista” de Ferreira Gullar (2001) e mostrando em que momentos a dimensão social não oblitera a estética e quando isto acontece realmente; já outra, fazendo o mesmo exercício em se tratando da poesia de Tarso de Melo (2017); como derradeira seção, à guisa de considerações finais, faremos um levantamento das principais conclusões a que chegamos e de possíveis relações entre os dois poetas.

## 2 “O poeta se torna mudo sem as palavras reais”: neorrealismo, engajamento e sociedade em Ferreira Gullar

Como dissemos há pouco, o engajamento e a vertente social aparecem numa fase intermediária da produção poética de Ferreira Gullar. Após a experiência vanguardista, ocorre sua dissidência em relação a concretos e neoconcretos e uma crítica geral as experiências mais radicais em arte: o concretismo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo, etc. Nesse sentido, a produção crítica de Ferreira Gullar é inconteste: *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (2006), marcam a defesa de uma arte engajada relacionada em alguns aspectos aos princípios do marxismo. Daí que na sua poesia daquela época, coerente com sua visão crítico-estética, advenha uma espécie de “neorrealismo”, embora com muitas notas de originalidade, neste ponto bastante semelhante ao neorrealismo cinematográfico italiano pós-Segunda Grande Guerra.

É, neste sentido, bastante relevante frisar que, quando o neorrealismo de Gullar se aproxima na nossa leitura daquele do cinema italiano, faz grande poesia. Entretanto, haveria um neorrealismo menor também. Aquele que fica refém das aparências, colado ao empírico, estanque em relação à mimese, ao aparato figurativo.

Assim ao falarmos em neorrealismo, e é esta uma das características mais agudas de vários dos poemas da coleção *Dentro da noite veloz*, temos em Gullar (2001) uma forma política de conceber a realidade social. Os despossuídos e os revoltosos são figuras não só lembradas nos poemas, transformam-se em manancial, em elemento orgânico de seu discurso poético. Neste sentido, esta caracterização lembra muitos os filmes de linhagem neorrealista dos anos 1940, como *Roma, Cidade Aberta*, 1945,

de Roberto Rossellini, *Ladrões de Bicicletas*, 1948, de Vittorio de Sica e *A Terra Treme*, de 1948, de Luchino Visconti. Os pescadores que têm de se humilhar aos poderosos em troca de um salário indigno, como aparece neste último filme, faz-nos pensar em poemas como este de Gullar (2001), em que a realidade ainda pior do boia-fria é tristemente cantada, nas duas estrofes finais do poema “O açúcar”:

Em lugares distantes, onde não há hospital  
nem escola,

homens que não sabem ler e morrem  
aos vinte e sete anos  
plantaram e colheram a cana  
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,  
homens de vida amarga  
e dura  
produziram este açúcar  
branco e puro  
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.  
(GULLAR, 2001, p. 165-166)

O poema é bastante eloquente, e nos leva a pensar em uma mesma afinidade ideológica, programática e poética. Sem a utilização de eufemismos, portanto, de qualquer tipo de abrandamento, que possam esconder a crueza da realidade, em consonância com a estética cinematográfica italiana acima referida, a tendência socialista é bastante óbvia também. Além do mais, cria-se um elo em que a realidade mais imediata fica como que amalgamada ou colada à palavra, o que vai corroborar a ideia de que estamos diante de uma espécie requintada de realismo.

Mas no caso dos filmes elencados acima, há um uso parcimonioso dos recursos técnicos, “artesanais”, portanto, a expressão de uma estética mais simples, embora não se possa dizer pobre ou carente de rigor formal. Isto é mais visível em *Ladrões de Bicicleta* e *A Terra Treme* do que em *Roma, Cidade Aberta*, filme de natureza mais psicológica e complexa, em que nem todos os elementos do neorealismo ainda se apresentam de maneira nítida. Quando pensamos na poesia participativa de Ferreira Gullar (2001), é quanto àqueles filmes que pensamos principalmente em termos de linguagem:

mais direta e pungente. Embora o clima essencialmente político do filme de Rossellini também possa ser aproximado à coleção *Dentro da noite veloz*, principalmente no que poderíamos chamar de sua “atmosfera”.

Por outro lado, como tínhamos mencionado, a palavra “colada” à realidade é factível em Ferreira Gullar (2001). Ela é uma característica desta maneira mais empírica de conceber a poesia. Isso é bastante sintomático em um poema como “A bomba suja”, do qual citamos as três primeiras estrofes:

Introduzo na poesia  
a palavra diarreia.  
Não pela palavra fria  
mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.  
Quem me fala em dor diz demais.  
O poeta se torna mudo  
sem as palavras reais.

No dicionário a palavra  
é mera ideia abstrata.  
Mais que palavra, diarreia  
é arma que fere e mata.  
(GULLAR, 2001, p. 156)

Primeiramente, Gullar (2001) estabelece uma distinção entre palavras menos e mais “reais”: por exemplo, “flor”, no primeiro caso, e “dor”, no segundo. Além disso, sem as ditas palavras que dão vazão a uma espécie de espelhamento da realidade, o poeta se tornaria “mudo”. Assim, a palavra “diarreia”, introduzida na poesia pelo autor de *Dentro da noite veloz*, pela sua agudez, expressa mais do que qualquer ideia “abstrata”. Este é um modo de ver as coisas. O que muitas vezes é dito como “abstrato”, também tem realidade efetiva, principalmente em arte, mesmo não sendo tangível ou verificável a uma percepção imediata. Mas um olhar mais atento faz-nos ver o que pode se esconder por traz das aparências, do figurativo, captado como sensação ou sentimento de algo que pode nos emocionar verdadeiramente em nossa fruição estética. A deformação ou a dissonância em arte, como elemento aparentemente negativo, pode nos trazer – como adverte Cardinal (1988, p. 107), ao remeter ao exemplo de Rimbaud e ao aplicá-lo ao expressionismo – o estímulo positivo.

Mas na sequência do poema “A bomba suja”, que tem ao todo dezessete estrofes, principalmente no seu final, o poeta maranhense cede à tentação de vazar a doutrina ideológica que advogava, sem verdadeiramente realizar uma genuína efusão lírica, e o poema perde em brilho, força e também em termos estéticos. As três últimas estrofes apresentam mesmo certa utopia ingênua que somente os anos 1960 poderiam fomentar:

Mas precisamos agora  
desarmar com nossas mãos  
a espoleta da fome  
que mata nossos irmãos.

Mas precisamos agora  
deter o sabotador  
que instala a bomba da fome  
dentro do trabalhador.

E sobretudo é preciso  
trabalhar com segurança  
pra dentro de cada homem  
trocar a arma da fome  
pela arma da esperança.  
(GULLAR, 2001, p. 158)

Temos neste trecho final do poema, ao contrário da parte inicial e da de seu desenvolvimento, afora a anáfora entre versos da antepenúltima e penúltima estrofes, muito menor riqueza em termos formais, mas também em termos ideológicos. Sem contar as teses polêmicas do início do poema, por outro lado, deve-se ressaltar que há riqueza no modo de expor tais ideias e que elas também ostentam um valor intrínseco. Por outro lado, embora o que se afirma no final do poema seja algo até mais justo do que de início, pelo menos na nossa interpretação, há muitas ideias-clichês, muitas platitudes por parte do poeta, expressas de maneira um tanto simplória. Enfim, as três estrofes finais de “A bomba suja” poderiam fazer parte de qualquer um dos “Romances de cordel”, obra nitidamente menor de Gullar.

Em casos como este de “A bomba suja” e em outros como “Cantada” (“Olha,/você é tão bela quanto o Rio de Janeiro/em maio/e quase tão bonita/quanto a Revolução Cubana”) (GULLAR, 2001, p. 173), o fator externo não está amalgamado ao interno e torna a poesia como que claudicante.

Sobre a importância da relação harmônica entre o intrínseco e o extrínseco, devemos fazer referência ao clássico sobre o tema de Candido (2006, p. 13): “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas”, pois “só a podemos entender fundindo texto e contexto numa – interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como necessários do processo interpretativo.”

Dessa forma, o aspecto externo, o social, pode ser visto também como aspecto interno, e vale mais como elemento constitutivo da estrutura do que como causa ou mesmo significação da obra. Por outro lado, no caso de alguns dos poemas de *Dentro da noite veloz*, como dissemos, a parte estética perde em termos devido à obsessão pela importância dada aos fatores externos e pela sede de referencialidade. Esta é gigantesca também no “Poema brasileiro”:

No Piauí de cada 100 crianças que nascem  
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí  
de cada 100 crianças que nascem  
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí  
de cada 100 crianças que nascem  
78 morrem  
antes  
de completar  
8 anos de idade

antes de completar 8 anos de idade  
antes de completar 8 anos de idade  
antes de completar 8 anos de idade  
antes de completar 8 anos de idade  
(GULLAR, 2001, p. 159)

Assim, este poema pode gerar visões antagônicas. Na perspectiva de uma abordagem que vê o social integrado às estruturas, este conjunto de versos poderia ser visto, a princípio, como adensando o interno e o externo. Mas nós o vemos de outra forma. Pensamos que o interno serve aqui

apenas como disfarce utilizado pelo poeta para reproduzir o fator externo, portanto, defendemos a visão de que o poema na verdade vale apenas como documento valioso de uma época. Por outro lado, se levarmos em conta, como estamos, o primado da estética frente ao extrato social ou, pelo menos, não o seu oposto, percebemos que esta peça poética de Gullar (2001) não se adéqua enquanto um exemplo de obra de arte genuína e original. Isso se dá na medida em que o poema, principalmente por sua extrema simplicidade, por seu apego excessivo a reiteração, não permite ao crítico espaço para a uma exegese estética verdadeira diante das variações monótonas e sempre idênticas do mesmo material semântico e sintático.

Poder-se-ia ainda remeter ao caso de um poema conhecidíssimo como “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade (2015, p. 20), em que a reiteração é também feita propositalmente. Mas no caso da “pedra” aí exposta, trata-se de um elemento simbólico, que pode alcançar várias conotações, do objeto mineral propriamente, até o obstáculo de natureza existencial/ontológica que impede que o ser humano possua uma existência sem contingências e sobressaltos. É por isso que “No meio do caminho” é um repositório lírico atemporal, enquanto “Poema brasileiro” parece-nos datado.

Nesse sentido, podemos até pensar com Octavio Paz (1984, p. 18) que “cada poema é único, irreduzível e irrepetível”. Além do mais, apesar do elemento social fazer parte do poema, estar contido nele em germen, o poema também é inaugural. Esta perspectiva ambígua de Paz (1984) assim o é porque a poesia é em sua raiz ambivalente, realizando por excelência a confluência entre oposições, entre paradoxos. Mas se a poesia é o dizer original na perspectiva paziana, ela também possui relação com a sociedade, pois “o poema não abstrai a experiência” (PAZ, 1984, p. 227). Do mesmo modo: “O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (PAZ, 1984, p. 225-226). Portanto, o poema é via de mão dupla, nasce da tribo ao extrapolar suas palavras e neste ato de violação linguística erige a nova palavra que irá alimentar a própria tribo, mesmo que em outra época.

Podemos ainda afirmar que, nos poemas analisados até aqui, está bastante marcado mais que um viés social, um viés sociológico, mesmo doutrinador, embora não chegue às vias de um nacionalismo. Entretanto, este aspecto sociológico tende a ser mitigado nos melhores

poemas de *Dentro da noite veloz*. Nestes casos, verdadeiramente, há a presença do amálgama entre o exterior e o interior, ou, em outros termos, o exterior surge como parte integrante da estruturação poética. Um desses poemas é “Agosto 1964”, que citamos na sua integralidade:

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,  
mercados, butiques,  
viajo  
num ônibus Estrada de Ferro-Leblon.  
Volto do trabalho, a noite em meio,  
fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,  
relógio de lilases, concretismo,  
neoconcretismo, ficções de juventude, adeus,  
que a vida  
eu a compro à vista aos donos do mundo.  
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,  
a poesia responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão  
mas não ao mundo. Mas não à vida,  
meu reduto e meu reino.  
Do salário injusto,  
da punição injusta,  
da humilhação, da tortura,  
do terror,  
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema  
uma bandeira  
(GULLAR, 2001, p. 170)

Neste poema, podemos perceber que a estrutura sintático-semântica está demonstrando, de forma especial, quer seja na enumeração de cenas, quer na utilização dos verbos no tempo presente, quer no uso de substantivos e adjetivos acres e negativos, toda a realidade de um cotidiano hostil, o contexto histórico-social brasileiro de uma época efervescente no país. Mas do poema, do seu interior, da sua estrutura, pode advir algo de vivo e reconfortante diante do cenário desolador, “uma bandeira” ou uma esperança. Assim, o aspecto formal alia-se ao plano ideológico, de modo que o simbólico encontra agora sua vez nesta poesia

participante e *engagée* – forma de agir através do recurso do poema sobre assuntos que dizem respeito à nação, ao país, enfim, ao povo. Mas sem esquecer que a poesia é também experimentação linguística.

Dessa forma, em “Agosto 1964”, Gullar (2001) canta, sim, uma realidade mais imediata, mais visceral. Entretanto, não o faz aos moldes de um “Poema brasileiro”, nem do final de “A bomba suja”, pois nesses casos não há espaço para o simbólico, só para o manifesto, para o documento político-social. Mas o poema sobre 1964, além da evidente referência ao golpe e à sua tirania, possui camadas mais profundas, como o valor dado à existência, à vida em seus múltiplos aspectos (“meu reduto e meu reino”).

O poema tem, neste sentido, vivas cores nacionais, sem ser, digamos, nacionalista, pois está longe de ser apologético e festivo. Assim, empreende a confluência entre a vida em toda a sua urgência e complexidade e o viés político-social, ao que o poeta, consciente do momento histórico em que se vê integrado, deve responder com uma poesia partícipe. Uma poesia em alta voltagem, fortemente expressiva.

Por outro lado, poema em que a dimensão social está ainda mais relacionada à estrutura é o que dá título à coleção, o longo “Dentro da noite veloz”. Citamos a oitava e última parte deste “Réquiem” feito à memória do guerrilheiro Ernesto Che Guevara:

A vida muda como a cor dos frutos  
lentamente  
e para sempre  
A vida muda como a flor em fruto  
velozmente  
A vida muda como a água em folhas  
o sonho em luz elétrica  
a rosa desembulha do carbono  
o pássaro, da boca  
mas  
quando for tempo  
E é tempo todo tempo  
mas  
não basta um século para fazer a pétala  
que só um minuto faz  
ou não  
mas  
a vida muda  
a vida muda o morto em multidão  
(GULLAR, 2001, p. 202)

A dimensão político-social mostra-se aqui entranhada ao domínio formal do poema. Neste caso, apesar da importância das aliterações, principalmente em “m” nos últimos três versos, revelando a preocupação musical do autor, o aspecto mais relevante quanto à estrutura se dá no domínio das significações, no campo semântico. A reiteração via anáfora mostra-se, nesse sentido, bastante importante. Mas é a repetição de substantivos como “vida”, “tempo”, “fruto”, bem como o verbo “mudar” (aqui no presente do indicativo e na terceira pessoa do singular), que permitem a construção de toda uma simbolização poética.

Assim, a *vida* como um perene fluir, uma constante volta e renovação sobre si mesma, deixa entrevista novas possibilidades para o amanhã. Neste sentido, o *tempo* pode ser algo benfazejo, visto que não está relacionado a predeterminações, pois o ser humano pode fazer o seu caminho. Desta forma, “o morto”, Che Guevara, entendido não somente como herói, mas muito mais como uma espécie de líder, pode-se tornar “multidão”, pode levar os pósteros a vê-lo como referência para aqueles que caminham ou querem caminhar, mesmo que talvez o caminho seja via tortuosa.

Embora concordemos com Bosi (2003, p. 174) que, à semelhança de Brecht, em alguns momentos no interior de *Dentro da noite veloz*, a poesia *engagée* de Gullar cede vez ao didatismo, não podemos, como faz o crítico, condenar a obra ao limbo, nem considerá-la como uma espécie de purgatório poético. Desta forma, o livro saído em 1975, como prefere Bueno (2007, p. 374), está dominado pela ênfase na realidade, ou seja, volta-se ao mundo, ao referente, enquanto o livro seguinte, *Poema sujo*, publicado no ano posterior, se volta fundamentalmente à subjetividade do rememorado, portanto, está mais às voltas com o sujeito poético. Embora possamos naturalmente preferir esta última obra, não acompanhamos, assim, Bosi (2003) na desqualificação de todo o livro e concordamos com Bueno (2007) que é no aspecto da abordagem que se dá a oposição.

Nesse sentido, muitos outros poemas da safra de *Dentro da noite veloz* poderiam ser utilizados como marcos de que Ferreira Gullar (2001) realiza um adensamento entre o externo e o interno, recuperando aquilo que poderíamos denominar, numa linguagem própria de Candido (2006) e Arrigucci Jr. (1999), como a “exterioridade intrínseca”. Assim, há os casos, entre outros, de “No mundo há muitas armadilhas”, “Maio 1964”, “Por você por mim”. Nestes, para além da questão do “espelhamento” da realidade, ou seja, da convergência

entre o significante (a palavra) e o referente (o mundo), há principalmente uma arte que deflagra o extrato político-social, portanto, a vertente histórica. Assim, Gullar (2001) imprime nesta coleção uma marca pessoal, embora não utilize sistematicamente o recurso da imaginação poética, como o fará na derradeira fase de sua produção poética, a partir, principalmente, de *Poema sujo*, que talvez possamos considerar sua obra capital.

### **3 “Um país grandioso, como o futuro do país sem futuro”: a crítica acre e desiludida de Tarso de Melo**

O poeta Tarso de Melo, embora muito menos conhecido do que Ferreira Gullar, possui já uma trajetória de quase vinte anos de poesia e oito livros de poemas publicados. Em todo este cabedal linguístico se faz presente de maneira especial a perspectiva ontológica de dimensão existencial, muito afim ao existencialismo de um Sartre (2015), e de pensadores que estão além de sistemas teóricos como Heidegger (2012), por exemplo. Mas também é visível outra abordagem: a que remete às questões de natureza social e política da contemporaneidade nacional. Embora em quase todos os livros possam ser achados exemplos deste tipo de abordagem, em dois deles, em especial, ela ocorre de maneira mais variada: *Lugar algum*, de 2007 e *Íntimo desabrigo*, de 2017.

Assim, no livro de 2007, há em muitos momentos a tendência em ceder espaço para a expressão da voz dos emudecidos, como na seção “Por nada”: Deste modo, no poema sete, há a apresentação da estátua humana que verte lágrimas de comoção; no seis, do travesti aposentado por invalidez; no quatro, das crianças de rua; no um, do amputado. Trata-se de cenas pungentes, com mais ou menos recorrência na poesia contemporânea, mas que deixam a sensação de que o poeta poderia ir mais a fundo e que, talvez, enfatize mais a crítica social do que outros aspectos que poderiam também ser enaltecidos. Há outros poemas, contudo, bem mais interessantes de um ponto de vista estético e mesmo ideológico neste livro, como aqueles da seção “Outras quadras”, em que se sucede um verdadeiro “espetáculo da construção civil” na metrópole, um festival de: obras, descrição de objetos, demolições e até na referência a monumentos. Um destes, o “Monumento (2)” parece-nos ser muito instigante por sintetizar todos os outros poemas e pela jocosidade do final:

há quem ore diante, dentro, até distante de  
suas colunas; um ou outro pode até sentir,  
a tentação de ceder a seu convite imenso,  
explícito, violento para orar – eu, contudo,  
apenas choro: não pelo cimento, pelo vidro,  
pela madeira, pelo empenho de mão de obra,  
aço, tinta, terra, papel, plantas, talvez preces,  
brancas, pregos, carne, ar, ossos, parafusos,  
dias, noites, alicerces, água, fogo e alumínio,  
lágrimas, álibis – o universo que se recolheu  
para erguer um monumento (sólido, rápido,  
pingente a mais na paisagem já combalida  
dessas esquinas), não é por ele que choro,  
mas pela simples ocupação mal-humorada  
(e definitiva) do terreno dos circos eventuais  
(MELO, 2015, p. 127)

Trata-se de um instigante poema sobre São Paulo e sua grandiosidade. Uma espécie de sinfonia elegíaca, até perto do fim, sobre a cidade e suas construções monumentais, a eclipsar o ser humano, a torná-lo diminuto, ínfimo. Os dois versos finais têm como função estabelecer uma quebra semântica significativa no que se vêm expondo. Esta quebra é marcada vivamente pelo viés do humor, dir-se-ia mambembe. Caso raríssimo na poesia tarsiana.

Por outro lado, apesar dos pontos fortes deste poema, prevalece no livro de 2007 uma tendência do poeta à crônica. Deve ficar claro, porém, que não é a crônica rês do chão, e sim uma transsubstanciada, mesclada com a alta poesia. Contemplar a metrópole como símbolo seria o mais instigante e coerente com a sua poesia anterior na nossa visão. Agora, tomá-la como um fim em si mesma pode prejudicar sua forma de conceber o poético. Mas não devemos ser críticos em demasia, pois, como nos alerta Candido (2006, p. 17), há que se ter uma alquimia para de um lado não ceder tudo à sociologia, ao viés empírico e determinista e, por outro, não tomar a obra emasculando-a dos seus aspectos históricos, que para o crítico é “dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado”.

Mas muito mais madura parece ser a concepção presente no livro de dez anos depois, *Íntimo desabrigo*. Nos poemas da seção “Outros desabrigos”, em sua maioria, Tarso de Melo realiza o que Rancière (2009, p. 44) nos adverte sobre a vanguarda política estar imbricada à vanguarda estética,

tanto como estratégia quanto como concepção estética. Neste sentido, temos o caso exemplar deste poema que reconta em síntese parte do drama humano de todos os nossos principais marginalizados, um poema em prosa com viés histórico e social, intitulado “Eles querem mais”:

516 anos. E os índios que estão nas terras que interessam aos brancos são mortos aos montes: sem registro. 516 anos. E os negros que enfrentam os limites definidos pelos brancos são mortos: como culpados. 516 anos. E as mulheres não acatam (e mesmo quando acatam!) as ordens dos homens são mortas: como suspeitas. 516 anos. E os pobres que não se dobram à máquina que reproduza riqueza dos ricos são mortos: como inimigos. 516 anos. E os trabalhadores que querem respeito ao direito que ainda têm são mortos: como uma afronta. 516 anos. E os “diferentes” que não se escondem (e mesmo quando se escondem!) são mortos: como um mal. 516 anos. E crianças que brincam com brinquedos alheios são mortas: como um aviso de que 516 anos foram pouco. Eles querem mais. (MELO, 2017, p. 70)

Voltando, dessa maneira, a uma forma de expressão, a do poema em prosa, só utilizada na primeira seção de *Planos de fuga e outros poemas*, aqui, no caso, adequando bem a prosa à crônica de uma história completa do Brasil vista pela ótica dos “vencidos”, ou seja, pelo prisma de suas maiores vítimas, Tarso de Melo atinge um máximo de ressonância. O poema é facilmente compreensível, sem nenhuma sombra de hermetismo ou de interrogação mais filosofante. Os inimigos elencados são explicitados no começo do poema, a elite branca que desde o Brasil Colônia imprime seus ditames, vontades, leis, arbítrios e, principalmente, violência contra os que estão à sua margem. O poeta, por isto mesmo, tem a virtude da contundência, fala o que é verdadeiro, mas difícil de se colocar em palavras claras e sem turbações. A reiteração, do ponto de vista da linguagem, auxilia na força expressiva desta eloquente peça poética, que se articula internamente em forma de um *crescendo* até atingir no final uma espécie de clímax: “... como um aviso de que 516 anos foram pouco. Eles querem mais.”

Aqui novamente podemos pensar no que afirma Rancière (2009, p. 49): “a própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública.” Também surge a oportunidade de lembrarmos do que Hamburger (2007, p. 16) defendeu, ao mencionar Baudelaire e o seu modo de aliar o

estetismo com a vida. Através da reiteração, do ritmo, da eufonia, da escolha do vocabulário, da sintaxe e da semântica, entre outros aspectos, Tarso de Melo (2017) absorve neste poema a dimensão social, o flagelo do povo brasileiro diante de uma casta egocêntrica e nefasta. A expressão é feita com vigor, contundência e arrojo, ao mesmo tempo em que é equilibrada e lúcida.

Podemos inclusive fazer alusão ao que chamamos de “neorrealismo” em Tarso de Melo (2017), aqui não tanto como em Ferreira Gullar (2001) ao remeter à corrente cinematográfica italiana, mas sim muito mais à nomenclatura da palavra: na poesia tarsiana, especialmente no seu viés político-social, há a irrupção de um “novo” realismo, que difere em muito de outros aspectos de sua poesia, principalmente aqueles em que parece mais próxima das vanguardas históricas do século passado, relidas pelo seu olhar contemporâneo.

Por outro lado, um caso que podemos considerar à parte em relação ao livro de 2017 é o último poema, que pensamos ser caso único em que o viés político parece trair a perspectiva estética. Ele é, em tese, uma longa citação da sentença condenatória imposta ao cidadão Rafael Braga Vieira, por porte e comercialização de narcóticos. As únicas assinaturas do poeta consistem em colocar em estrofes o texto, utilizar todas as palavras, mesmo os nomes próprios, em minúsculas, e, o mais interessante, dar um título criativo ao “poema” ou como ele mesmo denomina: “Toda sentença é um antipoema” (MELO, 2017, p. 79-93).

Talvez, mais do que gesto político, o poema valeria como “Ready-made”, se não estive contaminado justamente pelo viés social (ou socializante, neste único caso), que o impregna, tanto pelo próprio título como pela epígrafe que o acompanha. Esses dados, além de fundamentais, direcionam toda a leitura, visto que, no fundo, valem mais do que o próprio texto “poético”. Assim, tal texto é uma nulidade, um objeto que poeticamente não tem valor, mesmo como “Ready-made”, pois sem a sua gratuidade. Ele vale, sim, por outro lado, como um documento social e histórico, das propaladas “injustiças” praticadas pela lei no Brasil.

Mas um caso muito diverso é o poema “Um país”. Aqui a temática social é enfatizada, sem com que com isso se perca a mão no que concerne à realidade poética. Pelo contrário, apesar da emoção que transpassa o poema, emoção esta análoga a de muitos dos poemas *engagées* de Ferreira Gullar,

há também lucidez e domínio da forma, expressão de um poeta que já há muito tempo domina sua arte:

Um país que se esconde de si mesmo. Um país que se segrega, exclui, amordaça. Sufoca sua parte mais incômoda. Mata sem-terras, espanca manifestantes, massacra índios, interna à força dependentes químicos, prende pretos pobres, quando não os mata simplesmente, escorraça as pessoas de, rua toma os direitos de quem trabalha, atropela casas com gente dentro, incendeia favelas, persegue professores e estudantes, entrega sua riqueza para o inimigo. Um país grandioso, como o futuro do país sem futuro. Um país varrido para debaixo do tapete. Tragédias, longamente construídas, sonhos sabotados, desmanches cuidadosos, paixão pelo cadafalso. Um país em silêncio ouvindo o riso – branco, largo, distante – de seus algozes. Um país imbatível nas tarefas do erro. Um país carne-barata: rês a ser abatida para a fome insaciável de meia dúzia de homens. (MELO, p. 72)

Por trás de toda a revolta e a contundência do poeta, há aspectos formais que devem ser enaltecidos. Primeiramente o viés semântico. O vocabulário parece ser o mais adequado possível para o intento do poeta, nem hermético, nem muito menos raso, como poderiam supor alguns em se tratando de uma poesia de caráter participante. O poema pode ser entendido por diversos níveis de leitores, desde o “ideal” até o que começa a se aventurar mais seriamente no mundo da poesia. Este fato não o desabona necessariamente, mas sim multiplica a ressonância da obra de Tarso de Melo. Mas além deste quesito temos outros: a predominância de períodos curtos, que inviabiliza que se perca “o fio da meada” ou, quando estes são mais longos, o uso da enumeração; a utilização de metáforas simples ou da ordem do dia a dia; o parentesco com as fórmulas mais referenciais da arte, uma espécie de “neorrealismo”.

Fato também relevante é que mais uma vez o poeta utiliza a forma do poema em prosa, pois parece que esta se adéqua melhor aqui à escrita que flui solta, com a força e o ímpeto da denúncia, que a linguagem em verso poderia tolher ou, na melhor das hipóteses, deixar em suspenso. Nesse sentido, o poeta parece usar com parcimônia e austeridade a prosa, apenas para os casos em que não é possível expressar-se de outra maneira.

Mas para além do viés estético, Tarso de Melo procura de maneira consciente aglutinar à sua obra maior ressonância, podendo talvez referendar este pensamento generalizador, e, com uma ponta de equívoco, presente na teorização crítico-poética de Ferreira Gullar (2006, p. 155): “O

poeta não escreverá, então, para os críticos nem para a ‘história literária’. Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje”. Mas este é apenas um modo de ver as coisas, e talvez apenas o Tarso de Melo *engagé* fique cativo desta sede de realidade, deste *aqui e agora* poético.

Por trás de toda a revolta e a contundência do poeta, há aspectos formais que devem ser enaltecidos. Primeiramente o viés semântico. O vocabulário parece ser o mais adequado possível para o intento do poeta, nem hermético, nem muito menos raso, como poderiam supor alguns em se tratando de uma poesia de caráter participante. O poema pode ser entendido por diversos níveis de leitores, desde o “ideal” até o que começa a se aventurar mais seriamente no mundo da poesia. Este fato não o desabona necessariamente, mas sim multiplica a ressonância da obra de Tarso de Melo. Mas além deste quesito temos outros: a predominância de períodos curtos, que inviabiliza que se perca “o fio da meada” ou, quando estes são mais longos, o uso da enumeração; a utilização de metáforas simples ou da ordem do dia a dia; o parentesco com as fórmulas mais referenciais da arte, uma espécie de “neorrealismo”.

Fato também relevante é que mais uma vez o poeta utiliza a forma do poema em prosa, pois parece que esta se adéqua melhor aqui à escrita que flui solta, com a força e o ímpeto da denúncia, que a linguagem em verso poderia tolher ou, na melhor das hipóteses, deixar em suspenso. Nesse sentido, o poeta parece usar com parcimônia e austeridade a prosa, apenas para os casos em que não é possível expressar-se de outra maneira.

Mas para além do viés estético, Tarso de Melo procura de maneira consciente aglutinar à sua obra maior ressonância, podendo talvez referendar este pensamento generalizador, e, com uma ponta de equívoco, presente na teorização crítico-poética de Ferreira Gullar (2006, p. 155): “O poeta não escreverá, então, para os críticos nem para a ‘história literária’. Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje”. Mas este é apenas um modo de ver as coisas, e talvez apenas o Tarso de Melo *engagé* fique cativo desta sede de realidade, deste *aqui e agora* poético.

O destino da lírica foi diferente. Morta as antigas deidades e a própria realidade objetiva negada pela consciência, o poema não tem mais nada que contar, exceto seu próprio ser. O poeta canta o canto. Mas o canto é comunicação. Ao monólogo não pode se seguir outra coisa que não o silêncio, ou uma aventura entre todas desesperada e extrema: a poesia não mais encarnará na palavra e sim na vida. A palavra poética não consagrará a história, mas será história, vida. (PAZ, 1984, p. 282)

Como mencionamos na parte anterior, a perspectiva de Octavio Paz (1984) é ambivalente e não exclui os opostos e, além disso, as *aporias*. Representa um pensamento integrador, como a sua prática poética também o foi. Nesse sentido, entre o poeta e ensaísta mexicano e Tarso de Melo (2017) reside uma afinidade deveras instigante.

Finalizaríamos esta parte sobre Tarso de Melo (2017) e o seu *Íntimo desabrigo*, com um poema, “Nota para quando eu for um sábio chinês de um século distante”, em que se apresenta uma visão diametralmente oposta à de Gullar de *Cultura posta em questão*, exposta há pouco:

Aprenda na fogueira o que fazer na vida:  
confie que a mínima brasa, se protegida, cuidada, estimulada,  
arderá e espalhará seu fogo ao redor.  
(MELO, 2017, p. 20)

Temos, assim, neste poema de natureza “minimalista”, breve e eloquente, a expressão do poeta como alguém que pode demandar brilho aos pósteros. Vemos, deste modo, que os poemas das múltiplas vozes de Tarso de Melo fornecem matéria para pensarmos num poeta que se dirige não só aos homens de seu tempo, mas também aos homens que hão de vir.

#### **4 Considerações finais: revendo o valor das obras *engagées* de Ferreira Gullar e Tarso de Melo**

O engajamento na poesia de Ferreira Gullar (2001) e Tarso de Melo (2017), pode ser visto, nos seus melhores momentos, como responsáveis por obras que enfocam o externo sem esquecer da fatura interna. Além disso, apresentam viva emoção, pelo fato de que as cenas sociais e políticas do país serem expressas em *fortíssimo* e sem espaço para o eufemismo ou para uma sublimação da realidade.

É verdade que, em Tarso de Melo (2017), a ausência de um programa político ou de uma ideologia explícita traz maior pessimismo em relação à cena contemporânea, mas não podemos dizer que não reste pelo menos um fio de esperança, apesar de ele constatar e demonstrar que os flagelos sociais de hoje são históricos, acompanham toda a existência de nosso país, da colônia até os dias atuais. Ferreira Gullar (2001) é, por outro lado, fundamentalmente em *Dentro da noite veloz*, um poeta que chega a ser, em algumas circunstâncias, didático ao fazer crítica social ou sociologismo. O

autor cede em alguns momentos também a tentação de dar vazão ao contexto e esquece-se de enfatizar também a estrutura. Nesta medida, aparece também em sua poesia uma relação “mimética” com a realidade, mas, não obstante, o poeta maranhense consegue em seus bons momentos realizar a “exterioridade intrínseca”, a poesia com laços sociais e com valor estético inegável.

Assim, nestes momentos de êxito poético, podemos dizer, juntamente com Junqueira (1984, p. 213-214), que “o poeta participante jamais é um só, como naquela acepção romântica que lhe celebrava a condição de indivíduo único e intransferível, mas sim uma inumerável e anônima multidão – seu povo, sua pátria, a humanidade”. O poeta Ferreira Gullar (Tarso de Melo e qualquer outro partícipe) faz-se a voz do outro, e este outro pode ser qualquer um e muitos, todo um povo.

Também marcante no caso dos dois poetas, mas de forma mais premente em Gullar (2001), é o que chamamos de “neorrealismo” poético. Trata-se de uma forma peculiar de realismo, de enxergar a realidade, no caso de Gullar (2001) mais presa ao imediato, ao empírico do que no de Tarso de Melo (2017). Assim, podemos perceber, através dos exemplos citados de Gullar (2001), que ele chega, a partir do exercício metalinguístico, a apontar maior realidade a certas palavras, como “dor”, “diarreia” e outras consoantes ao seu plano ideológico, do que outras palavras e mesmo ideias/conceitos de caráter “abstrato”. Tarso de Melo (2017), por outro lado, não chega a estabelecer de modo taxativo mais realidade a certos elementos da realidade, até porque sua poesia pode ser considerada de tendência bem menos figurativa que a de Gullar (2001). Diante deste quadro, é que apontamos um paralelo entre o neorrealismo do autor de *Dentro da noite veloz* e o do cinema italiano pós 1945.

Por fim, é possível estabelecermos a relação entre *Dentro da noite veloz* e *Íntimo desabrigo* como livros que tendem a permanecer não só enquanto exemplos de documentos históricos, mas também como obras de verdadeiro valor estético. É certo que, em alguns momentos, há poemas que tendem a permanecer mais como documento do que como obra de arte, principalmente em Gullar (2001), mas os pontos altos compensam o didatismo ou a tendência em exacerbar o engajamento. Nesse sentido, ambos os poetas nos deixam com estas duas produções poéticas em específico, um notável legado humano e artístico.

## Referências

- ANDRADE, C. D. de. *Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARRIGUCCI JR., D. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOSI, A. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: BOSI, A. *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 171-185.
- BUENO, A. Dissoluções e derivações do Modernismo. In: BUENO, A. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007. p. 356-395.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDINAL, R. *O expressionismo*. Tradução: C. Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- GULLAR, F. Dentro da noite veloz. In: GULLAR, F. *Toda poesia*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2001, p. 153-229.
- GULLAR, F. *Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução: A. C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução: F. Castilho. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. Edição bilíngue.
- JUNQUEIRA, I. Gullar e a poesia social. In: JUNQUEIRA, I. *À sombra de Orfeu: ensaios*. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1984. p. 211-214.
- MELO, T. *Poemas 1999-2014*. São Paulo: Dobra Editorial, 2015.
- MELO, T. *Íntimo desabrigo*. São Paulo: Dobradura Editorial: Alpharrabio Edições, 2017.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução: O. Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução: M. Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SARTRE, J. P. *Ser e nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução e notas: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2015.

Recebido em: 11 de março de 2021.

Aprovado em: 6 de abril de 2021.



## Contemporâneos – o sertão, a literatura e a tragédia

### *Contemporary Ones – The Backland, Literature and Tragedy*

Viviane Cristina Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

vivianecristina@uft.edu.br

<http://orcid.org/0000-0001-5038-7491>

**Resumo:** Muitos são os sentidos possíveis, literais e literários, para a palavra sertão. Neste artigo, aciono especialmente um sentido topográfico mais geral, ligado à ruralidade, como destacado está em verbetes como o do dicionário Houaiss, para ensaiar uma leitura do caráter trágico de textos de autores contemporâneos, como Ronaldo Correia de Brito. É partindo do sertão como toponímia, física, subjetiva e imaginada, espaço marcante na ficção nacional, que no texto aqui apresentado se desdobram algumas considerações sobre a refiguração da tragédia na literatura brasileira contemporânea. Refiguração que possibilita a percepção de múltiplas e heterogêneas experiências que, no presente, embaralham corpos, narrativas, tempos e espaços, de forma a permitir novas miradas para conceitos polêmicos, e não menos interessantes, como literatura regional ou regionalista.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; sertão; tragédia.

**Abstract:** There are many possible meanings, literal and literary, for the word backland. In this paper, I mainly stand out a more general topographic sense, linked to rurality, as highlighted is in entries like the one present in the dictionary Houaiss, to rehearse a reading of the tragic character of texts by contemporary authors, such as Ronaldo Correia de Brito. It starts from the backlands as toponymy, physical, subjective and imagined, a remarkable space in national fiction, which in the text presented here some considerations unfold about the refiguring of tragedy in contemporary Brazilian literature. Refiguration which allows the perception of multiple and heterogeneous experiences that, in the actual days, they mix up bodies, narratives, times and spaces, in order to allow new glances at controversial, and no less interesting concepts, like regional or regionalist literature.

**Keywords:** Brazilian literature; backland; tragedy.

## 1 Considerações iniciais

Em seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, Beatriz Resende (2008) aponta algumas das múltiplas tendências observáveis nos textos literários produzidos contemporaneamente, dentre elas a presentificação, o retorno do trágico e a violência nas grandes cidades. Partindo das considerações da autora, especialmente no que se refere ao trágico, gostaria de apresentar algumas breves reflexões sobre um espaço por ela referido ao tratar da cidade na literatura, em tópico que inspira o título deste trabalho. Se Beatriz Resende (2008) considera “a cidade, a literatura e a tragédia” para compreender a relevância de algumas obras, aqui consideraremos o sertão, a literatura e a tragédia a fim de pensar a produção de alguns contemporâneos a partir desse espaço, ligado ao imaginário rural, ainda capaz de instigar parte da crítica a revisitar termos polêmicos, mas não menos interessantes, como o regionalismo.

Ao abordar as cidades globais enquanto “referência ou, de algum modo, como metáfora da vida moderna, da vida pós-moderna, da vida no terceiro milênio” (RESENDE, 2008, p. 43), a autora desfaz a oposição campo/cidade ao considerar as sensíveis diferenças do espaço campesino em relação ao passado, em virtude das novas tecnologias de produção e do constante deslocamento de pessoas para os centros urbanos. De fato, muitas são as diferenças se comparados os contextos de representação destes locais em fins do século XIX e meados do século XX aos dias de hoje, o que não nos impede de duvidar do apagamento de tensões que jogaram luz sobre o descompasso da modernização nas diferentes regiões do país. Ainda que, para Beatriz Resende (2008), rural não seja mais sinônimo de atraso ou bucolismo, estando as oposições entre campo e cidade carentes de sentido, é a partir desta oposição que suas reflexões têm início, assim como é a partir daí que muitos textos contemporaneamente ganham força ao problematizar a suposta diluição de fronteiras entre espaços e culturas.

Nesse sentido, é ainda possível perceber, em termos de produção e recepção do texto literário no Brasil, as sensíveis diferenças entre regiões. Diferenças responsáveis por marcar tão intensamente nosso cenário cultural, que nos é permitido desconfiar de ideias como a de descentralização da produção literária. Talvez, a centralização não esteja visível nos locais de produção, mas na forma como os textos circulam e são lidos pela crítica. Como afirma Beatriz Resende (2008), a literatura vem hoje não somente

de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas de Manaus, do Centro-Oeste, de Curitiba e do Pará, por exemplo; contudo, no movimento mesmo de justificar a descentralização, percebemos o gesto crítico de relacionar especialmente as produções do Norte a uma tendência regional: “no Pará, Edyr Augusto Proença escreveu *Moscow*, espécie de romance/rap, diferente de tudo que possamos esperar vir do Norte. A prosa de Raimundo Carrero não tem nada a ver com a herança regionalista, mesmo sendo o autor tão nordestino” (RESENDE, 2008, p. 25). A prosa que vem do Norte parece estar, assim, relacionada a uma tendência regional, ainda que no gesto de negação do mesmo por parte de autores ou de críticos literários.

Heloísa Buarque de Hollanda (2016), ao entrevistar Raimundo Carrero, retorna a semelhante encruzilhada de juízos que tendem a considerar o autor cuja obra provém de um eixo que não o Rio-São Paulo, um autor regionalista. Diante da afirmação de Carrero sobre a ligação de sua obra *Sombra severa*, publicada em 1984, com sua cidade natal, Salgueiro, no sertão de Pernambuco, a autora lança a questão: “É interessante porque, apesar disso, sua obra não me parece regionalista. Parece mais bíblica do que regional” (CARRERO, 2016). Ao que ele responde: “Exatamente. A Bíblia é minha fonte. O regional tem compromisso com o documento da região, eu não tenho essa preocupação. Me preocupo com a transcendência da situação do romance e de seu personagem”. O sertão volta ao centro das questões quando o novo romance do autor, *O amor não tem bons sentimentos*, é mencionado:

**Fala um pouco desse novo livro. Este é mais urbano, menos sertão?**

**Raimundo** – É. Passa-se em Recife e fala da dor na família. A partir de *Maçã agreste*, minha literatura começa a ter uma expectativa mais urbana, ainda que um urbano muito ligado ao rural, até porque eu tenho muito medo da vida urbana. A relação urbana me parece surda por natureza, é uma relação apessoal. O sertão, o rural, é mais pegajoso, as pessoas estão na alma das outras o tempo todo, mesmo nas que parecem não muito próximas. (CARRERO, 2016).

Identificando o regional ao gesto de documentar uma região em contraposição à transcendência dos personagens, mas aderindo ao rural como caminho para ressignificar as relações humanas, Raimundo Carrero nos reencaminha tanto para uma antiga discussão sobre o relato da terra

*versus* a introspecção ou psicologismo, como para a possibilidade de revisitar o tema a partir de outro viés, o do presente, que ainda se abala por questões que não parecem mais fazer sentido. Recusando a classificação de regionalista, o escritor não apaga os múltiplos significados dos espaços que tradicionalmente a crítica literária relaciona ao regional: o rural, o sertão (tanto que Heloísa Buarque de Hollanda parte daí para elaborar sua questão); tampouco apaga as contradições entre o rural e o urbano, que se mantêm tanto em suas considerações como em sua obra, encaminhandonos à possibilidade de ler a contemporaneidade a partir desta tensão entre tempos e entre lugares.

Como afirmam Stefania Chiarelli, Giovanna Dealtry e Paloma Vidal (2013, p. 7), na apresentação aos textos que compõem o livro *O futuro pelo retrovisor*, as infinitas possibilidades de acessar a tradição, como o têm realizado diversos autores contemporaneamente, nos indicam que é na “superposição de temporalidades, numa tensão entre presente, passado e futuro, que se constitui a literatura atual”. Assim, talvez encontremos razões que justifiquem um presente no qual muitas narrativas precisam, pelo retrovisor, mirar um espaço constantemente ligado às tradições, ao tempo estancado da natureza e das tragédias. É no sertão, representação privilegiada das contradições entre urbano e rural, atraso e progresso, centro e periferia, que vivem, sobrevivem, escapam e retornam personagens de Raimundo Carrero, Antônio Torres, Maria Valéria Rezende, Ronaldo Correia de Brito.

Ler os textos deste último autor mencionado é lidar com uma representação do real que coloca em cena homens moldados e dilacerados por uma paisagem em muito distinta das grandes cidades, o que não significa, como aponta Juliana Santini (2014, p. 121) ao ler o dado regional em Ronaldo Correia de Brito, “insistir na dicotomia cidade *versus* campo a partir de um ponto de vista excludente ou meramente geográfico”. Frisar ou insistir em tal dicotomia também não é o intuito deste trabalho, ainda que o seu não apagamento seja aqui indicado. Pelo contrário: não rasurando as diferenças, pretende-se, como indicado inicialmente, partir de um tema recorrente na literatura contemporânea, o trágico e a experiência urbana, para pensar a vigência de uma experiência semelhante e distinta, aquela do sertão, não menos atual e ligada às tragédias cotidianas, ainda significativa das diferenças que impedem a homogeneização de uma imagem de Brasil (se ainda podemos assim pensar) e da literatura brasileira a partir dos centros urbanos.

Assim, é, sobretudo, a partir da referência a alguns autores e textos, especialmente o romance *Galileia* e contos como “A espera da volante” e “Redemunho”, do livro *Faca*, de Ronaldo Correia de Brito, que nestas páginas ensaio algumas considerações e impressões sobre a literatura atual via sertão e tragédia, ambos contemporâneos, ainda que de diferentes maneiras, nesses tempos e nos tempos de autores como Hugo de Carvalho Ramos, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Bernardo Élis, João Guimarães Rosa e tantos outros.

## **2 Entretempos: sobre lugares, ruínas e tragédias**

Em 1936, Graciliano Ramos publicava *Angústia*, texto que surge em um conturbado momento político; momento em que a euforia com o progresso e a industrialização traía-se diante das mazelas sociais, das perseguições políticas (o autor estava preso no ano de 1936, assim como Prestes), da consciência profunda de descompassos que darão margem ao sucesso de público de outro texto, datado do mesmo ano, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Uma das frases iniciais deste livro sobre nossas raízes parece ainda ecoar, de forma ressignificada, em nossa ficção: “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1995, p. 31). Tal frase pode nos remeter hoje, mais do que à inadaptação daqueles que herdaram a cultura do colonizador em uma terra hostil, à desterritorialização que coloca em suspenso, inclusive, o que seria ou onde estaria a “nossa terra”.

Personagens em trânsito, movimentando-se entre as fronteiras dentro e fora do Brasil, em busca de pontos de referência (uma casa, a identidade, a história familiar) sem que seja possível encontrá-los, tornam mais aguda e trágica a experiência contemporânea do desterro. Considerando a relevância do espaço, físico ou subjetivo, na ficção contemporânea, do que o tema das migrações é exemplar, afirma Maria Zilda Ferreira Cury (2008, p. 8) que “as questões relativas ao espaço são de fundamental importância para a produção cultural. Registre-se que o espaço se erige na epistemologia contemporânea como uma das categorias mais importantes para as Ciências Humanas”. E podemos arriscar dizer que, na literatura brasileira, a complexa relação entre regiões, entre o espaço urbano e o rural, já apontadas de forma intensa na literatura de Graciliano Ramos, continuam a apresentar-se aos leitores no ir e vir de personagens que não parecem pertencer a lugar nenhum,

confundindo margens e centros, multiplicando as ruínas, que se estendem das relações aos corpos.

O bonde roda para o oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue à esquerda. [...]. Os defuntos antigos me importunam. [...]. Vozes chegavam-me, confusas, eu não conseguia apreender o sentido delas. Visões também. Via a casa da fazenda, arruinada, os bichos definhando na morrinha, o chiqueiro bodejando, relâmpagos cortando o céu. [...]. Para que banda ficaria o purgatório? Seu Antônio Justino não sabia. Nem eu. Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca. Resolvi desertar para uma dessas terras distantes. (RAMOS, 2002, p. 11, 14, 19, 23)

Nestes fragmentos de *Angústia*, o narrador Luís da Silva, em sua escrita atormentada como seu espírito, funde as imagens da cidade grande e da cidadezinha do interior, ambas em ruínas porque percebidas por uma sensibilidade arruinada. O bonde subjetivamente atravessa o vilarejo do interior, que guarda os mortos cujas vozes ainda se fazem ouvir, ecoando a falência do mundo ao redor, no campo ou na cidade. A decadência do patriarca da família, avô de Luís da Silva, é a sua decadência como funcionário público, sem laços familiares, sem sucesso econômico, diferente apenas pela condição de leitor e escritor, que lhe dá mais um motivo de angústia: a clareza da ruína que encontra a representação pela palavra. Já na década anterior, Oswald de Andrade também ensaiara, de forma irônica, captar a cidade no que ela apresentava de contradição entre o progresso e o atraso/carência, desacertos de nossa modernidade, que abriga nos grandes centros “casebres miseráveis que trepam o morro”, “palacetes que têm os pés na lama” como narra Luís da Silva, carroças que impedem a passagem do bonde, como no poema “Pobre alimária”, publicado em 1925 no livro *Pau-Brasil*.

Nos versos de Oswald, a carroça que fica atravancada nos trilhos, impedindo a passagem do bonde, permite-nos perceber não somente uma oposição entre o progresso representado pelo bonde e o arcaico/atraso do outro meio de transporte, a carroça, ainda dependente do uso da natureza, das pobres alimárias; tal imagem nos permite também vislumbrar na cidade tempos distintos a conviver, um atravessando o caminho do outro.

A literatura não deixou de ser contemporânea a semelhantes descompassos, ainda percebidos na produção de alguns autores como Milton Hatoum, Raimundo Carrero, Antônio Torres, Ronaldo Correia de Brito, Marcelino Freire. A Manaus de Hatoum é a floresta, o rio e também a capital que cresceu desordenadamente no cruzamento de culturas; o Junco de Antônio Torres é a terra desolada, de onde muitos partem para São Paulo, a cidade grande e deserta, como dirá o personagem Nelo, de *Essa Terra*, de uma aridez e violência que o reenviam de volta ao Junco, outro deserto, para morrer; o sertão de Ronaldo Correia de Brito é o tempo estagnado, da espera das tragédias, mas também o tempo que é atravessado por uma desconcertante tecnologia que parece não lhe pertencer, terra dos que permanecem guardando arcas e dos que retornam da migração à cidade grande para tentar abri-las.

Assim também, as vozes dos contos de Marcelino Freire trazem para São Paulo sons de Sertânia; seus personagens levantam a voz como nas ladainhas sertanejas, seja cortando cana como em “Trabalhadores do Brasil”, nas favelas ou indo delas para os condomínios de luxo, em uma curiosidade antropológica às avessas como em “Solar dos Príncipes”. Ladainhas persistentes no lixão representado em “Muribeca” ou na Amazônia do conto “Yamami”, no qual se pode ouvir na voz de um estrangeiro, que encontra em Manaus somente a geografia prostituída do corpo de Yamami, a afirmação “o Brasil é São Paulo” (FREIRE, 2013, p. 109). Assim como Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, fez de Macabéa a nordestina que, ainda representando as margens de uma outra região na cidade grande, jamais será “absorvida” pelos padrões que a todos igualam, tais autores colocam ao leitor a difícil tarefa de enxergar espaços heterogêneos, de múltiplas culturas e traços, refratários às tentativas de acomodação em quadros ou classificações, como prosa urbana ou regionalismo, por exemplo. A cidade e o campo estão lá; o turista, o estrangeiro e o sertanejo também estão, indicando que, se as relações mudaram com o passar do tempo, a marca do lugar a que pertencemos, ou caminhamos para não pertencer, ainda resta como aporia.

Como uma aporia Milton Hatoum comentou, quando questionado em entrevista, a fala do personagem de seu conto “Uma carta de Bancroft”, publicado na coletânea *A cidade ilhada*. Um narrador em viagem a Berkeley visita a biblioteca de Bancroft, cujo acervo abrigaria “milhares de manuscritos de todas as épocas, compulsados por pesquisadores de todo o mundo” (HATOUM, 2014, p. 21). Entre tantos documentos, o diretor da

biblioteca lhe indica um fichário intitulado “Brasil: limites & fronteiras”, cuja seção de cartas e documentos guardava uma carta inédita de Euclides da Cunha a Alberto Rangel. “Encontrar essa carta inédita em Bancroft, com a caligrafia nervosa de Euclides, é quase um milagre”, dirá o narrador na euforia e angústia de quem chega numa encruzilhada: “Mas, para onde eu vou, Manaus me persegue, como se a realidade da outra América, mesmo quando não é solicitada, se intrometesse na espiral do devaneio para dizer que só vim a Bancroft para ler uma carta amazônica do autor d’*Os Sertões*” (HATOUM, 2014, p. 22).

A afirmação “para onde eu vou, Manaus me persegue” revela-se labiríntica, pois ainda que pela ficção um lugar possa constituir-se numa geografia subjetiva, deslocando-se assim do real, as pontes com este não deixam de fazer-se e refazer-se, indicando, talvez, que a busca por uma identidade (de quem escreve e quem lê) passe necessariamente pelo espaço que ela habita. No campo ou nas cidades, grandes e pequenas, os tempos e experiências que se cruzam ainda revelam um país de tantas mazelas, que não raramente vemos a ideia de sertão associada às periferias das grandes cidades. O sertão, como o de Euclides, onde vige a violência, onde o ordenamento estatal está em luta contra a norma jagunça, está assim em toda parte. Aliás, era o povoado de Canudos espaço destoante da ideia de progresso, histórico e linear, encarnado pela jovem República, sendo a aniquilação dessa diferença o caminho tomado por um projeto nacional estruturalmente excludente.

Nesse sentido, Milton Santos (2012, p. 163) rediscutiu a importância dos conceitos espaciais, como o de região. Diz ele, contrapondo-se à ideia pós-moderna de que o espaço ou o lugar não existem mais, que é por estes que acessamos o mundo e suas grandes contradições: “No lugar, estamos condenados a conhecer o mundo pelo que ele já é, mas, também, pelo que ele ainda não é. [...] O lugar é a oportunidade do evento [...] É como se a flecha do tempo se entortasse no contato com o lugar”. A flecha do tempo se entorta e assume rotas diversas, heterogêneas como a experiência da modernidade, deixando talvez como imagens desse encontro as ruínas, tempo e lugar enquanto restos. Casas, fazendas, corpos arruinados ainda povoam as páginas de nossa literatura, revelando-nos o que foi, nosso passado, e o que ainda pode ser; revelando os restos ou indícios de tragédias, outro tema que faz do sertão um espaço ainda e incomodamente contemporâneo.

O retorno do trágico é um dos traços constantes da ficção contemporânea, na leitura de Beatriz Resende (2008, p. 30), cuja focalização detém-se no cenário urbano: “Trágico e tragédia são termos que se incorporaram aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades”. À urgência do presente e à violência nas cidades estaria vinculada a inevitabilidade do trágico, vislumbrada nas experiências do dia a dia, indo da banalidade dos fatos corriqueiros aos dramas históricos que ainda não podem ser completamente articulados ou racionalizados. Percebendo semelhante linha de força na literatura produzida atualmente, Maria Zilda Ferreira Cury (2015) comenta de forma pertinente não o retorno, mas a refiguração do trágico, uma vez que ele não saiu propriamente de nossas letras, mas recebe novas configurações. Na esteira de Lucia Helena, diz a autora em seu texto, “Literatura: promessa de hospitalidade”, que “o trágico propriamente clássico – isto é, aquele que coloca em cena heróis em estado de desespero frente ao destino fixado pelos deuses – não é mais de nosso tempo”. De nosso tempo são “as vidas desperdiçadas, de pessoas à margem, as vidas de pessoas comuns, uma re-figuração que coloca em questão a violência estrutural de nosso tempo” (CURY, 2015, p. 216).

Assim também, Roberto Mulinacci (2004, p. 162), ao frisar as distinções entre a forma clássica e a que reconhecemos nos textos atuais, compreende a tragédia, “lugar original de revelação do trágico”, como “modalidade de apreensão artística do espírito trágico e cuja herança temática sobrevive, pois, apesar de sua mudança formal”. É, sobretudo, na forma romance que ele percebe a refiguração da tragédia, que não somente está ausente de heróis, como também não apresenta uma verdade que, revelada, reordena o mundo ainda que sob pena de consequências funestas, como a morte e a cegueira. Sem heroísmo, sem a verdade, sem compensações, esbarrando não raro no cômico, o romance contaminou “a concepção originária da tragédia com o realismo da vida cotidiana”, desaguando numa consciência trágica que mais aguça o sentido de perda na modernidade. Em outras palavras, “desta neutralização da tragédia que, ao delinear-se, se nega a si própria, entregando ao romance o fantasma da dissolução, fica aqui apenas o sentimento trágico de uma perda, não a da forma, claro está, mas daquela cosmovisão que ali se espelhava” (MULINACCI, 2004, p. 170).

A prosa de Guimarães Rosa será caminho para a percepção deste movimento que ensaia ordenar, via tragédia, “o caos do universo sertanejo” (MULINACCI, 2004, p. 168), findando por mostrar ao seu ouvinte que não há ordenamento possível, Deus e o Diabo; o que há é o homem e as muitas veredas. Glosando Ricardo Piglia (2004), é possível dizer que a literatura, assim como a psicanálise, nos convoca como sujeitos trágicos, trazendo à cena dramas que nos remetem mesmo aos temas da clássica tragédia, pautados pela inevitabilidade e inexorabilidade do destino, mas sem que isso culmine em alguma resposta ou compreensão. Exemplar nesse sentido parece ser o texto de Bernardo Kucinski (2014), *K: relato de uma busca*. A procura de K pela filha desaparecida, presa por motivos políticos durante a ditadura militar, revela-se semelhante à luta de Antígona para enterrar o corpo de seu irmão. A importância do rito de enterrar os mortos ganha contornos intensos quando, diferentemente da tragédia grega, não há corpo a ser sepultado. Mesmo a tentativa do pai em simbolicamente construir uma lápide sofre a mesma interdição da tragédia clássica; o rabino desconsidera tal hipótese, possível, talvez, em monumentos às vítimas do holocausto. Para K, “a tragédia da filha era continuação do holocausto” (KUCINSKI, 2014, p. 75), contudo ela não teria lápide nem mesmo pela palavra escrita, uma vez que o livro, escrito como rito fúnebre, terá sua publicação interdita. Ao fim, resta ao pai e a nós leitores o vazio, o silêncio e a impossibilidade de enterrar os mortos ou mesmo morrer.

Nas palavras de Lucia Helena (2016, p. 75), a consciência trágica faz com que a literatura se torne um “lugar de passagem em que se encena o estado agônico da linguagem sempre em transformação. A literatura é inquietude e fragmento; um dizer entre o silêncio e a escrita, entre o vazio e o pleno, entre a ruína e a ruminação”. Assim, em agonia, textos de autores como Bernardo Kucinski, Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Julián Fuks desarticulam a própria possibilidade da escrita, da arte enquanto superação catártica do caos da vida e da história. Tatiana Salem Levy (2007) apresenta, em *A chave de casa*, uma narradora que percebe e sente seu corpo em ruína, assim como sua identidade, para a qual não há chave, seja para si, seja para nós leitores; Julián Fuks (2015), em *A resistência*, retrata relações familiares arruinadas mesmo nos momentos de aparente intimidade, em que se resiste aos inquéritos e angústias do passado para ensaiar “participar do presente, em deixar de ignorar sua larga ruína” (FUKS, 2015, p. 108). Será Michel Laub (2011), em *Diário da queda*, a potencializar pela escrita, ao tornar

confluentes os diários do avô e do pai, a ruína, inclusive da memória, ou, em outras palavras, a “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares” (LAUB, 2011, p. 133).

O trágico que se revela nestas refigurações da tragédia torna mais intensa a percepção da ruína simbólica e material do tempo presente, que ainda guarda as imagens de um espaço representativo, desde o início do século XX, mais do que da natureza, da falência material e subjetiva, da violência dos espaços marginais aos grandes centros: o sertão. Em contos como “A espera da volante” e “Redemunho”, publicados no livro *Faca*, de Ronaldo Correia de Brito, nos encontramos no tempo estagnado de um sertão das ruínas, “no limiar de um acontecimento trágico”, como afirmou Davi Arrigucci (2009, p. 175) em posfácio à obra. Limiar perceptível no romance *Galileia*, no qual encontramos um narrador que migrara para a cidade grande e retorna ao sertão de Inhamuns por causa do aniversário do avô, que está em seu leito de morte.

Em “Redemunho”, uma casa em ruínas abriga mãe e filho, Leonardo Bezerra e Catarina de Albuquerque Bezerra, cujos antepassados “eram donos desses sertões” (BRITO, 2009a, p. 41), nobre genealogia registrada em papéis cuidadosamente guardados em baús. O único objeto que restara do passado de fortuna era um piano, “trazido de longe, um mimo em desertos de sertão, onde a música mais alegre é a do vento soprando nos telhados” (BRITO, 2009a, p. 50), sendo este mesmo objeto de delicadeza a representação do limiar trágico no texto. Leonardo Bezerra quebra todas as teclas do piano, como se este fosse o corpo da mãe ou o corpo de seu irmão, o filho que ela mais amava e que teria morrido logo após a fuga da cunhada Elvira com os ciganos. Como estes retornaram ao sertão e a mulher não se encontrava entre eles, o filho rejeitado e vivo aproxima-se de uma possível verdade, que não enxergara: a mulher fugira com o irmão, e a mãe mentira sobre a fuga de uma e a morte do outro. É o corpo do morto que ele deseja ver ao pegar uma enxada para revolver “o mármore da sepultura dos avós” (BRITO, 2009a, p. 51). E, assim, encerra-se o texto, sem que alcancemos a verdade da morte ou não do irmão, ou mesmo da morte da mãe diante da destruição do piano.

De maneira mais radical, o conto “A espera da volante” encena o inacabamento, a angústia diante da iminência do acontecimento trágico. Um Velho, que não é nomeado (significativamente tornando-se representação de uma comunidade, de um antigo sertão, o adjetivo substantivando-se),

recebe em sua casa um bandido, que matara os donos de uma fazenda que o acolheram. “A lei mais sagrada do sertão, a hospitalidade, fora ferida [...] As portas das casas se fechavam. Só o Velho continuava com as suas abertas” (BRITO, 2009a, p. 15). O Velho, de quem ninguém sabia a origem ou a história, a todos recebia e de todos cuidava, no simples ato de acolher, ou ainda, em uma hospitalidade radical, como a ela se refere Maria Zilda Ferreira Cury<sup>1</sup> enquanto promessa da literatura, hospitalidade que prescinde do que ele é e do que o outro é para que a acolhida possa acontecer. Mas, a volante, a força policial, caçava os bandidos, à custa de outras mortes no caminho. Por acolher o malfeitor, o destino do Velho está traçado, contudo disso não teremos certeza, pois no limiar da tragédia, no limiar do texto, assim lemos o encontro:

O Velho muito aprendera [...]. Às pessoas, tinha aberto a sua casa e olhado nos seus olhos. O tempo vivido dava-lhe a certeza do momento, da perigosa hora em que tentariam ultrapassar a sua porta, estando ela aberta. De procurar ver, enxergava antes do acontecido. Como agora, quando o verde da camisa suada dos soldados era visível, e não havia mais dúvidas de que o esperado encontro, finalmente, estava para acontecer. (BRITO, 2009a, p. 21)

Ficamos, assim, nós leitores à espera da volante, de uma morte que ainda não aconteceu, em um “tempo que não se marcava pelo relógio de antes” (BRITO, 2009a, p. 21), tempo em que aquele que “plantara-se ali, como se tronco fosse, e olhava-se para ele como para o juazeiro que dava sombra por dever de natureza” (BRITO, 2009a, p. 15), não mais estaria ali como antes. Se associamos ao Velho a terra que acolhe o homem, mantendo ainda que na sua aridez antigos traços ligados à dimensão mítica, à hospitalidade ao estrangeiro dos cantos épicos, o limiar trágico de seu fim nos encaminha para um outro sertão. E este outro sertão é o de um tempo que se marca descompassadamente pelo relógio do presente, que expulsa e atrai o homem e o mito, o sertão que encontraremos representado em outro texto do autor: o romance *Galileia*.

Estruturado em capítulos que recebem os nomes de membros da família, assemelhando-se a uma genealogia, tema de interesse entre os parentes que habitam a fazenda, o romance alinhava-se em torno de uma

---

<sup>1</sup> No texto “Literatura: promessa de hospitalidade” (CURY, 2015).

viagem: a ida de três primos rumo à casa do patriarca. Adonias, o narrador, Ismael e Davi, que migraram do sertão de Inhamuns para o Recife, a Noruega e São Paulo, respectivamente, retornam à fazenda Galileia para a festa de aniversário do avô, Raimundo Caetano, festa adiada pela doença que o deixa à beira da morte. As imagens iniciais captadas pelo olhar de Adonias, após anos distante da terra natal, revelam as dissonâncias entre o que a memória guardou, inclusive pela sugestão das histórias sobre o sertão, e a realidade que surpreende e confunde o espectador.

Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavaleiro das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo. [...]. O sertão continua na minha frente, nos lados, atrás de mim. O asfalto fede. [...]. Onde estão os caminhos abertos pelos antigos, os que elegeram essa terra para morar, trazendo rebanhos e levantando currais? (BRITO, 2009b, p. 8)

Os antigos caminhos abertos não existem ou não são mais vistos, porque o asfalto é a via para os carros e as motocicletas, usadas para tanger as vacas magras. No lugar de vaqueiros e desbravadores de trilhas, o asfalto e as mulheres, estas usando máquinas para um trabalho antes destinado aos homens. Contudo, a modificação pelo progresso não é total; o sertão ainda está em volta, diferente, mas ainda ao redor, tornando dissonante a nota de modernidade da moto a serviço de um ofício tradicional e ligado ao sustento rural. Assim também, na fazenda, “um latifúndio improdutivo” que “em nada lembra os inventários do passado, com até doze mil cabeças de bois e vacas” (BRITO, 2009b, p. 53), as mulheres assumiram as mesmas funções dos homens, mesmo que o destino delas não deixasse de girar em torno da figura do patriarca, que parecia se recusar a morrer.

Da chegada dos primos até o momento da partida, o enredo desenrola-se em torno da morte iminente de Raimundo Caetano, cujo corpo degradava-se assim como a propriedade, que estava “ameaçando ruir na cabeça dos donos” (BRITO, 2009b, p. 53, 60).

Nada mais se resguarda. A fragilidade que o poder recobria se expõe. As escaras de Raimundo Caetano escorrem pus, exalam cheiro de peixe podre, das traíras e curimatãs que morrem na lama do açude, nos anos da seca. Cheiro pestilento de carniça, perfume agridoce entrando pelas narinas das pessoas, atravessa quartos, corredores e salas; o vento carrega para longe, ninguém escapa de senti-lo, de receber a mensagem de adeus. [...]. Deve partir com urgência, libertando os filhos e parentes da angústia de presenciar sua morte [...]. Ambivalentes, os da família também esperam que Raimundo Caetano nunca morra. Junto com ele enterraremos a Galileia e parte de nossa história. (BRITO, 2009b, p. 53, 106)

Assim como nos contos “Redemunho” e “A espera da volante”, a morte como evento trágico permanece em sua iminência e, cansados de esperar, aqueles que migraram do sertão retornam às cidades, exceto Ismael, o neto rejeitado por todos e amado por Raimundo Caetano, e os que moram na fazenda, os quais lá permanecem, na mesma estagnação, ao redor do moribundo que não podem enterrar. Adonias, ao retomar a estrada para reencontrar a vida e a família que deixara no Recife, não consegue de fato completar o trajeto de volta; perde o horário do voo por perder-se em um vilarejo do sertão, restando num espaço entre a Galileia, onde as “pessoas se movem como nas tragédias” (BRITO, 2009b, p. 53, 93), e a capital que, apesar de lhe dar a ilusão de segurança e progresso, não apaga a ruína do espaço e da família à qual pertence.

O corpo de Raimundo Caetano, em putrefação, entre a vida e a morte, expulsa os vivos e, contraditoriamente, os atrai, na esperança de ainda manter a Galileia e sua memória, mesmo que em ruínas. Nesta ambivalência, o patriarca encarna a própria terra, o sertão que está em toda parte, o sertão de outro tempo e que, se parece não resistir aos processos de modernização, recusa-se a ser enterrado, permanecendo como enigma e incômodo irreconciliável com o presente. Enigma que não se desfaz mesmo na violação que Adonias comete ao abrir a arca dos avós, em busca dos segredos familiares, do destino da família balbuciado pelo filho morto de Raimundo Caetano. Na arca encontra somente cifras e fotografias, indícios de que no sertão, como na cidade, não há revelação ou verdade possível a ser encontrada.

Nenhuma revelação ou sentido estável se apresentam ao narrador ou ao leitor, ainda que se anunciassem em um lugar atravessado pela simbologia das históricas bíblicas, inclusive dos rejeitados e degredados

como Ismael, o primo filho de uma índia, que vai à Noruega para da terra estrangeira dizer: “é um sertão a menos de trinta graus” (BRITO, 2009b, p. 73). Seguindo tal impressão, pode-se dizer que o sertão, como lugar desolado, está dentro e fora do Brasil, ultrapassando geografias e indicando a trágica consciência moderna de não pertencimento, de não mais purgar dores ou alcançar verdades e sentidos como na tragédia clássica. A tragédia contemporânea não compreende a fala dos mortos e tampouco pode enterrá-los, a todos inserindo em um tempo de agonia, intermédio de vida e morte, em que, não sendo possível alcançar de fato o evento trágico, resta apenas uma infundável espera.

### 3 Notas finais – o sertão, a espera...

Em posfácio ao livro *Faca*, Davi Arrigucci (2009, p. 176) identifica nos contos de Ronaldo Correia de Brito o tempo ritualístico do homem e da natureza do sertão, marcado por um ritmo arcaico acrescido de um “sentimento moderno de angústia que o travamento temporal só intensifica, podendo provocar o terror e seus fantasmas”. É este o tempo da espera que, constantemente no limiar do evento trágico, “intensifica o sofrimento no miúdo da existência” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2009, p. 176), existência semelhante à de muitos lugares, mas com especificidades que ainda revelam as muitas faces de um país cuja modernização se deu em ritmos e tempos distintos. Textos como os desse escritor nascido em Saboeiro, no sertão de Inhamuns, no Ceará, trazem à tona realidades distintas daquelas que a grande cidade homogeneizou e recolocam o problema do lugar, da região, na ordem das angústias contemporâneas, levando a crítica como a de Arrigucci (2009, p. 177) a lançar neste século a seguinte questão: “não será, a região o mundo bloqueado que pode estar em qualquer parte?”.

Especialmente em *Galileia*, a encruzilhada do regional irá atormentar o narrador Adonias, que não consegue escapar do sertão em suas contradições, encarnadas no atraso e ruína da fazenda que abriga a vasta biblioteca do tio Salomão, repleta de textos sobre a terra, os homens, a cultura sertaneja e suas genealogias. Quem herdará a biblioteca é uma pergunta que se faz Adonias, perdido como o tio em um labirinto de histórias, listas de pássaros e aves, brasões que não têm mais utilidade prática ou simbólica “numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade” (BRITO, 2009b, p. 160). O apego do tio aos documentos da terra é interpretado pelo sobrinho

como regionalismo, “Tio Salomão é um regionalista. Existe coisa mais fora de moda do que um regionalista?” (BRITO, 2009b, p. 163), anacronismo que o tio recebe como ofensa, mas que não apaga a angústia diante de um arquivo e de uma terra que convergem para o que há muito se considera regionalismo na literatura brasileira.

Assim como Milton Hatoum, Ronaldo Correia de Brito lida, pela ficção, com a aporia do lugar que o persegue e, por consequência, com a classificação que recusa, ainda que a crítica literária perceba em seus textos um caminho para repensar o regionalismo, como afirmou Juliana Santini (2014, p. 129) sobre sua obra que, “no século XXI, exige a discussão em torno da existência de um novo romance regionalista ou, se mais adequado, de uma prosa regionalista erigida a partir de outros modos de representação”. Talvez, o sertão espelhado em narrativas como *Galileia* ainda nos remeta a uma tradição regionalista que, nas palavras de André Tessaro Pelinser (2015, p. 44), “se colocou como fronteira intermitente entre o Brasil desejado e o Brasil real [...] veículo maior da denúncia das mazelas a que seguiam submetidos os grupos sociais distantes dos centros urbanos”. Ou ainda, nas múltiplas vivências e representações do contemporâneo, o regional, que perpassa a cidade ou o campo, nesse lugar intermediário como é o do narrador em busca de sua identidade, represente os restos de vida e de visões de mundo que, pela escrita, são a contraface da homogeneização que dilui fronteiras.

De representação da terra e dos costumes típicos de diferentes regiões do país à denúncia das mazelas sociais no século XX, o regionalismo, se ressignificado contemporaneamente a partir da ficção que ensaiei comentar, indicaria menos estes traços anteriores do que a trágica busca por respostas que não virão, por uma identidade que permanecerá estilhaçada mesmo em espaços onde resquícius das antigas comunidades de lavradores e contadores de histórias permanecem vivos, ainda que em ruínas. Cenário de tragédias nas literaturas de Euclides da Cunha, Hugo de Carvalho Ramos, Mário Palmério, Bernardo Élis, e tantos outros, o sertão é no século XXI o lugar ao qual personagens em trânsito retornam em busca das origens, da compreensão identitária que envolve a compreensão sobre o espaço de origem, onde habitam não as respostas, mas as vozes que não possuem interlocutores, os corpos no limiar da morte, mas ainda incomodando os vivos. O corpo moribundo do avô em *Galileia* pode, assim, representar a tragédia

contemporânea da espera, da impossibilidade de enterrar os mortos, porque não há corpo ou porque o corpo permanece no limiar entre vida e morte.

Pensando em termos da tradição regionalista, à qual o sertão é associado e em cujos textos ressoam as constantes tentativas autorais de fazer ouvir as vozes daqueles que estavam à margem, inclusive em suas particularidades linguísticas que renderam muito do pitoresco de alguns textos, a ruína do corpo de Raimundo Caetano ou, ainda, a destruição do piano em “Redemunho” e a morte anunciada do Velho que a todos acolhia, em “A espera da volante”, podem indicar também a ruína da própria tradição, da possibilidade de acolher plenamente o outro quando se busca a própria identidade. Tradição arruinada, mas que também sobrevive enquanto persistência nos corpos à beira da morte dos velhos, morte constantemente adiada, e enquanto rememoração pela via dos espaços e dos objetos, como o mencionado piano, peça que conduz o leitor ao engenho falido de *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego. Entre tantos impasses e aporias, o presente parece nos indicar as dificuldades de se fixar uma verdade ou mesmo conceitos que estabilizem narrativas que se mostram tão múltiplas e heterogêneas, fazendo-nos deslocar o olhar para muitas geografias, que não são somente as dos grandes centros urbanos e não convergem somente para estes centros.

As fronteiras entre espaços, entre centro e periferia, estão borradas, revelando homens que habitam ruínas semelhantes. Contudo, é possível perceber que os campos, a floresta, o sertão ainda estão ao nosso redor, mostrando, como sugere Milton Santos, o entortamento da flecha do tempo, que não seguiu no mesmo ritmo em todos os lugares e, por isso talvez, a riqueza e a tragédia dos contemporâneos, como o termo o sugere, daqueles que caminham juntos no mesmo tempo, mas sem que isso signifique que todos coincidam plenamente com este. Aliás, para Giorgio Agamben (2009), contemporâneos são aqueles que não coincidem plenamente com sua época e, por isso, mantêm o olhar fixo sobre ela. Está aí, talvez, a contemporaneidade destes que restam, nestes espaços em que o arcaico ainda, de algum modo, sobrevive; em que a natureza ainda atrai e expulsa, acolhe e trava a existência, na suspensão de um tempo que nos retém na iminência de alcançar respostas e certezas, o que não parece possível, ao menos por ora.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Tempo de espera: posfácio. In: BRITO, R. C. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 171-181.
- BRITO, R. C. de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.
- BRITO, R. C. de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009b.
- CARRERO, Raimundo. Raimundo Carreiro. [Entrevista cedida a] Heloísa Buarque de Hollanda. In: BRITO, J. D. de. *Tiro de letra*, [São Paulo], 2016. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/RaimundoCarrero.htm>. Acesso em: 29 jul. 2020.
- CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- CURY, M. Z. F. Literatura: promessa de hospitalidade. In: EYBEN, P.; RODRIGUES, F. W. (org.). *Cada vez o impossível: Derrida*. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 213-226.
- CURY, M. Z. F. Novas geografias narrativas. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2008.
- FREIRE, M. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FUKS, J. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HATOUM, M. *A cidade ilhada: contos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- HELENA, L. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KUCINSKI, B. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LAUB, M. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVY, T. S. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MULINACCI, R. No enalço do trágico: A tragédia, o romance e os paradoxos da modernidade literária. In: FINAZZI-AGRÓ, E.; VECCHI, R. (org.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004.

PELINSER, A. T. *Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamentos e ressignificações*. 2015. 349 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PIGLIA, R. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-60.

RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTINI, J. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 115-131, 2014. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.23.1.115-131>.

SANTOS, M. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp, 2012.

Recebido em: 31 de julho de 2020.

Aprovado em: 31 de março de 2021.



## Triste fim de Clarice Lispector ou A paixão segundo Lima Barreto: a linguagem precária de Macabéa e Clara dos Anjos

### *The sad end of Clarice Lispector or The passion according to Lima Barreto: the precarious language of Macabéa and Clara dos Anjos*

Gabriel Chagas

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

[gabriel.chagas19@gmail.com](mailto:gabriel.chagas19@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-1681-8347>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo criar uma leitura comparativa entre os romances *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Para tanto, a tentativa de elaborar uma linguagem própria será o tema convergente entre as narrativas, a partir das experiências ficcionais de suas protagonistas. Como aparato teórico, a investigação parte de uma pesquisa bibliográfica que percorre a tradição pós-colonial, aqui indicada pelos escritos do filósofo Achille Mbembe, da teórica Gayatri Spivak e do psiquiatra Frantz Fanon. A abordagem requisita também a noção de enquadramento proposta pela filósofa norte-americana Judith Butler, cujas premissas permitem uma melhor discussão em torno do aspecto não-hegemônico dos corpos, chave de leitura fundamental para as personagens estudadas neste trabalho. Sendo assim, tendo como base o método comparativo de análise, o artigo demonstra em que medida a precariedade da linguagem pode ser utilizada como ferramenta na leitura desses dois romances. Com isso, propõe um caminho interpretativo para as duas obras sob uma perspectiva contemporânea, arraigada nos marcadores sociais da diferença e na formação de sociedades coloniais.

**Palavras-chave:** Lima Barreto; Clarice Lispector; literatura brasileira, literatura comparada, teoria pós-colonial.

**Abstract:** This article aims to create a comparative reading between the novels *Clara dos Anjos*, by Lima Barreto, and *A hora da estrela*, by Clarice Lispector. Therefore, the attempt to develop an own language will be the converging theme between the narratives, based on the fictional experiences of the protagonists. As a theoretical approach, the investigation starts from a bibliographic research that runs through the post-colonial tradition, here indicated by the writings of the philosopher Achille Mbembe, the theorist Gayatri Spivak and the psychiatrist Frantz Fanon. This approach also requires the notion of framing proposed by the American philosopher Judith Butler, whose ideas allow a better discussion around the non-hegemonic aspect of bodies, an essential reading key for the characters studied in this work.

Thus, based on the comparative method of analysis, the article demonstrates the extent to which the precariousness of language can be used as a tool in reading these two novels. It proposes an interpretative possibility for the two works from a contemporary perspective, based on the social markers of difference and the formation of colonial societies.

**Keywords:** Lima Barreto; Clarice Lispector; Brazilian literature; comparative literature; postcolonial theory.

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881–1922) e Clarice Lispector (1920–1977) são, a princípio, autores muito distintos entre si. Com trajetórias de vida diferentes e obras que se afastam em termos temáticos e estéticos, uma aproximação entre ambos pode parecer perturbadoramente inusitada. No entanto, ao aproximarmos a ficção de Clarice à de Lima, percebemos ser possível um entrelaçamento entre os percursos de duas protagonistas. São elas Clara dos Anjos, do romance homônimo concluído em 1922, e Macabéa, a protagonista criada por Clarice Lispector em *A hora da estrela*, de 1977. 55 anos separam as duas obras, mas meio século é pouco tempo no que se refere à periferia de que fazem parte as duas personagens. A partir delas, pretendo ler dois romances que se encontram na última linha da vida, visto que ambos os autores completaram as referidas obras no ano de suas mortes.

O enredo de Lima Barreto é simples. Clara dos Anjos, uma jovem negra e suburbana, envolve-se afetiva e sexualmente com Cassi Jones, um rapaz branco que, embora também morador dos subúrbios, detinha maior poder aquisitivo. Grávida, Clara é esquecida por Cassi, que desaparece da narrativa e da vida da jovem após o proibido envolvimento. Na outra ponta dessa linha, Macabéa tem um fim que, aparentemente, nada se relaciona com o de Clara dos Anjos. No entanto, se pensarmos o Mercedes amarelo que a arrasta como símbolo de um território que não lhe pertence, podemos vislumbrar na narrativa de Lima Barreto um subúrbio que se comunica com a personagem de Clarice Lispector.

Logo, pensando *A hora da estrela* como ponto máximo de articulação entre a escrita clariceana e a temática social, pretendemos aqui discutir a noção de subalternidade. Nessa leitura comparativa, será dado enfoque à questão da exclusão dentro do discurso hegemônico, partindo do princípio de que os dois ficcionistas construíram obras cujo cerne é a formação do Outro, na acepção dada pela crítica indiana Gayatri Spivak (2010) e pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2014). Não à toa,

os narradores nos oferecem significativas definições em relação a esses territórios, como as intempéries vividas por Macabéa “em uma cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15) e Clara dos Anjos nos subúrbios do Rio de Janeiro, “o refúgio dos infelizes” (BARRETO, 2012, p. 188).

Diante da luta desses corpos, partimos do princípio de que os discursos de Macabéa e Clara estão atrelados, respectivamente, às condições de uma mulher nordestina em uma cidade que lhe era estranha e ao desafio de uma jovem negra suburbana em um Rio de Janeiro que a queria apagar. São, portanto, frutos de um enquadramento dentro da concepção da filósofa norte-americana Judith Butler (2017, p. 17), segundo a qual “os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos.” Nesse sentido, submetidas a territórios de exceção que as limitam à realidade de uma “vida precária”, ainda usando o léxico de Butler, a resistência das duas protagonistas é intrínseca a suas vidas, no que diz respeito àquilo que Lilia Schwarcz (2017) intitula de marcadores sociais da diferença, aspectos dentre os quais se destacam cor, gênero e lugar de origem.

Assim, existe algo de importante na forma como Lima Barreto e Clarice Lispector lidam com a linguagem em suas ficções. É possível, com isso, investigar os pontos de convergência e divergência entre *A hora da estrela* e *Clara dos Anjos* no que tange à tentativa dessas personagens em elaborar uma linguagem que lhes fosse própria, dado que, como ensina o teórico Frantz Fanon, “existe na posse da linguagem uma extraordinária potência” (2008, p. 34).

Dito isso, inicialmente, para construir esse diálogo, é preciso ressaltar que mais do que uma jovem enganada, Clara dos Anjos pode ser lida em seus desejos e vontades de transgressão. Afinal, como nos aponta o narrador, estamos a tratar de uma mulher cujos “seios duros quase estouravam de virgindade e ansiedade de amar” (BARRETO, 2012, p. 151). É essa a jovem que “vivia assim ansiosa e ofegante” (BARRETO, 2012, p. 221), a qual encontrou Cassi em um “torpor de vontade, de ânimo” (BARRETO, 2012, p. 269).

Como se vê, o narrador de Lima Barreto traz anseios para o corpo de Clara. Apesar disso, a fortuna crítica de que fazem parte as leituras em torno da obra opta por reproduzir o discurso segundo o qual Clara dos Anjos é uma vítima inerte e despreparada. Se de fato o fosse,

faltar-lhe-ia a consciência que demonstra ter ao fim da trama. Afinal, em um belo fragmento de discurso indireto livre, a narração ressalta como a protagonista suburbana havia percebido a exclusão de que era vítima: “A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente...” (BARRETO, 2012, p. 293–294).

Nesse sentido, pondo em cena a personagem de Clarice, Macabéa também é uma transgressora, uma mulher periférica que ousa, na agressividade tantas vezes incompreensível do Rio de Janeiro, querer ter sua hora de estrela. Por isso, o narrador se questiona se “Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à toa na cidade incontestável” (LISPECTOR, 1998, p. 81). Conquistar o Rio de Janeiro, portanto, era impossível para Macabéa, assim como o foi para Clara dos Anjos. Porém, os destinos dessas mulheres constroem mesmo assim caminhos tensos dentro da lógica da sobrevivência na selva urbana tão complexa.

No que diz respeito à linguagem que pretendemos investigar, a extraordinária potência de que nos fala Fanon se manifesta de formas distintas nessas personagens. No caso de Clara dos Anjos, é fundamental lembrar que, ao perceber a ausência desoladora de Cassi Jones, a jovem tenta pedir ajuda a Deus. “— Que será de mim, meu Deus?” (BARRETO, 2012, p. 266). A frase, porém, não se desenvolve, deixando a personagem perdida em seu desalento. Parece haver aí uma linguagem fissurada e improdutiva, em uma cena que muito nos lembra o desamparo de outra mulher da ficção do século XIX. Refiro-me à Luísa, n’*O primo Basílio*, de Eça de Queirós, ao entrar na igreja e tentar falar com Deus, sem sucesso, pois “quereria falar a Deus, abrir-se toda a Ele; mas com que linguagem?” (QUEIRÓS, 2011, p. 306).

Assim, ecoando novamente Fanon (2008, p. 33), estamos partindo do princípio de que “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” O peso da civilização diante da qual estamos é a impossibilidade de essas mulheres falarem com Deus, construído no Ocidente como reflexo de uma imagem patriarcal por excelência. É por isso que Clara dos Anjos apenas consegue ter para si

uma linguagem própria ao deslocar sua enunciação à Nossa Senhora, uma imagem feminina na qual consegue vislumbrar-se.

Pensou em morrer; pensou em se matar; mas, por fim, chorou e rogou a Nossa Senhora que lhe desse coragem. Se pudesse esconder?... - acudiu-lhe repentinamente este pensamento. Se pudesse “desfazê-lo”? Seria um crime, havia perigo de sua vida; mas era bom tentar. Quem lhe ensinaria o remédio? Correu o rol de suas poucas amigas; e só encontrou uma: Dona Margarida. (BARRETO, 2012, p. 283)

Falar com Deus é, portanto, impossível para Clara dos Anjos, entrevada pelo próprio medo. Chamando por Nossa Senhora, todavia, a imagem feminina lhe dá força, fazendo com que a protagonista rogue por “coragem”. A protagonista de Lima Barreto deseja precariamente descobrir a própria linguagem e possuir o próprio corpo. Descobriu, com isso, a potência em sua linguagem, embora tenha destoadado imperdoavelmente dos padrões morais que se esperariam de uma mulher em sua condição: “Que havia de ser dela agora, desonrada, vexada diante de todos, com aquela nódoa indelével da vida?” (BARRETO, 2012, p. 282). Percebemos, dessa maneira, conforme nos ensina a professora Mônica Figueiredo (2011, p. 43) ao ler a ficção realista do século XIX, que “a fala é sempre individual e nela o indivíduo se cria.”

Sendo assim, criando o território de exceção que a noção de subalternidade nos exige na leitura proposta, podemos entrelaçar as linhas da ficção barretiana ao percurso complexo e precário de Macabéa. Estando à toa em um lugar que jamais conquistaria, Macabéa “nunca tinha tido coragem de ter esperança” (LISPECTOR, 1998, p. 76). É interessante perceber, aqui, que a palavra de Lima e Clarice é a mesma. A coragem que Clara pede ao se voltar à Nossa Senhora é a mesma que Macabéa jamais tivera. Existe aí uma fundamental questão em torno da linguagem, pois todo ato de coragem é também um ato de enunciação.

Nessa discussão, o lugar de ambos os narradores parece central. De fato, o texto de Clarice demonstra a gradativa perda de certa linguagem que garante a manutenção da vida. É isso que parece ocorrer quando Rodrigo S.M. interrompe seu discurso, pouco antes da derradeira cena de Macabéa na cartomante, afirmando estar “absolutamente cansado de literatura” (LISPECTOR, 1998, p. 70) e que “só a mudez me faz companhia” (LISPECTOR, 1998, p. 70). Logo em seguida, completa: “Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte.

A procura da palavra no escuro” (LISPECTOR, 1998, p. 70). Dessa maneira, é o próprio narrador que nos informa estar em busca da palavra dessa narrativa no escuro, caminhando por silêncios e transitando entre instabilidades.

Assim, levantamos a hipótese de que Lima Barreto, por um lado, construiu em sua jovem suburbana uma história de sobrevivência a partir da posse da linguagem, não à toa Clara dos Anjos pede coragem à Nossa Senhora e, como demonstramos, apresenta uma tomada de consciência ao final de seu romance. Afinal, o próprio fato de terminar viva a sua narrativa, dentro da tradição literária em que está inserido Lima Barreto, é um sinal de transgressão e ousadia. Lembremo-nos, por exemplo, da já mencionada Luísa, Emma Bovary ou Capitu, apenas alguns exemplos de mulheres transgressoras mortas pela ficção oitocentista.

Nesse sentido, em se tratando de seus desejos, as vontades de Clara são outro aspecto importante para questionarmos a leitura que até hoje nos foi entregue sobre esse romance. Como discutido na mais recente biografia do romancista carioca, sua protagonista é “a exemplo de Emma Bovary, delicada e feminina – e, da mesma maneira que a personagem de Flaubert, quer sair, a qualquer custo, do local em que vive” (SCHWARCZ, 2017, p. 163). A comparação é perfeita, e essa fuga, como já demonstramos, materializa-se em Cassi. Porém, ao longo da narrativa, diferentemente de Luísa ou Emma, a personagem não protagoniza nenhuma cena de prazer sexual, dado que, em seu único ato, não tem controle sobre nada.

É nesse ponto que se evidencia a atenção a ser dada para a “voz” que narra o romance. O sexo de Clara não é dito, mas interdito, porque ela está em um embate contra o próprio narrador, que tenta enfatizar a passividade feminina ao associar as mulheres não ao desejo sexual, mas ao sonho romântico, diáfano e ingênuo. Por essa razão, Macabéa morre um pouco a cada página junto a Rodrigo S.M., ao passo que Clara dos Anjos luta para sobreviver, apesar de seu narrador.

[Cassi] escolhia bem a vítima, simulava amor, escrevia detestavelmente cartas langorosas, fingia sofrer, empregava, enfim, todo o arsenal do amor antigo, que impressiona tanto a fraqueza de coração das pobres moças daquelas paragens, nas quais a pobreza, a estreiteza de inteligência e a reduzida instrução concentram a esperança de felicidade num Amor, num grande e eterno Amor, na Paixão correspondida. (BARRETO, 2017, p. 109)

É também o caso do momento em que a protagonista traz à memória seu encontro com Cassi Jones. Além de não termos acesso à cena do encontro em si, o narrador demonstra novamente sua parcialidade, o que corrobora para o que estamos chamando de um embate entre a protagonista e a voz narrativa: “Ela não sabia decompô-lo, não sabia compreendê-lo. Lembrando-se, parecia-lhe que, no momento, lhe dera não sei que torpor de vontade, de ânimo, como que ela deixou de ser ela mesma, para ser uma coisa, uma boneca nas mãos dele” (BARRETO, 2017, p. 269).

A lembrança de Clara dos Anjos, no entanto, é a abertura de janelas, rompimento da barreira, a invasão do mundo sobre o sujeito de que nos fala Fanon ao pensar a experiência negra.

O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. [...] Faço todos esses gestos não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva. (FANON, 2008, p. 104)

Clara e Cassi envolvem-se sob o prisma da tensão, relação instintiva e dialética. Essa construção ilustra as contradições do próprio Brasil. Por conta disso, Cassi Jones remonta vários séculos da História do país, é a invasão de um mundo alheio sobre uma realidade a ser explorada, não à toa a epígrafe escolhida para o romance refere-se à colonização e à exploração de mulheres indígenas. Todavia, como definiu o filósofo, “o preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode” (FANON, 2008, p. 126). O último romance de Lima Barreto, portanto, parece ser, enfim, uma narrativa de sobrevivência, cuja manifestação, para certos corpos, sempre será por intermédio da explosão.

Por outro lado, Clarice Lispector, no estilo singular que a consagrou, transforma Rodrigo S.M. e Macabéa na síntese de uma linguagem que não é capaz de abarcar o mundo. Sob esse ponto de vista, a mudez do narrador é também a mudez da personagem que, errante, busca no escuro as precárias palavras que constituiriam a tentativa de discurso,

uma linguagem a lhes garantir um pouco mais de vida. Dessa forma, a busca de ambos ganha materialidade nas últimas páginas do romance.

É esse o caso de Rodrigo, que admite estar se “interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 71). Essas palavras que são, portanto, a linguagem do mundo, despertam o interesse do narrador que ainda tenta viver. É, todavia, através dessa mesma linguagem que percebemos ser incontável o fluxo da narrativa, fruto de uma linguagem que não mais possui, a qual, poucas páginas em seguida, mataria tanto Rodrigo, quanto Macabéa: “(Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo.)” (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Logo, a narrativa já está fora do alcance do narrador, pois estamos diante da linguagem incontável tecida por Clarice Lispector. É também por isso que percebemos em Rodrigo não apenas o desalento dessa perda, mas também o cansaço de precisar estar preso a essa linguagem: “(Vejo que não dá para aprofundar essa história. Descrever me cansa.)” (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Nesse cenário que lentamente se demonstra perturbador, surge a cartomante por cujas palavras Macabéa tanto ansiava, Madame Carlota. A presença dessa mulher aparenta, logo de início, ser revolucionária na vida da protagonista, o que se evidencia em sua relação com Deus. Assim, em oposição à linguagem que faltou à Luísa, à Clara e à Macabéa, Madame Carlota é introduzida na narrativa clariceana por intermédio de sua capacidade de comunicar-se com o divino.

— Não tenha medo de mim, sua coisinha engraçadinha. Porque quem está ao meu lado, está no mesmo instante ao lado de Jesus. [...]

— Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. (LISPECTOR, 1998, p. 72–73)

É interessante perceber que a regular mudez de Macabéa é tecida por oposição à fala altiva de Madame Carlota. Dessa maneira, a precariedade da linguagem do narrador, o qual, a essa altura do enredo, já admitira

estar perdido, é também a carência da personagem. Percebemos, então, que a vontade de Macabéa na sala da cartomante é, sobretudo, um anseio por linguagem. Destituída da capacidade de formar-se com autonomia devido à sua mudez, a imigrante nordestina, nesta cidade atroz que, afinal, não lhe pertence, sucumbe a uma linguagem que não lhe é própria para tentar perseguir a sua hora de estrela. Transforma-se, pois, em Outro. Do filósofo Mbembe, ressaltamos a ideia de que certos corpos são construídos discursivamente pelo ocidente não a partir do próprio ponto de vista, pois “o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo” (MBEMBE, 2014, p. 10). É essa a questão de Macabéa. Por estar inserida num universo alheio ao seu, não conseguiu constituir-se de linguagem própria, contando com a linguagem de Carlota para existir, de modo que as palavras da cartomante muito lhe interessam.

— [...] Você está interessada no que eu digo?

— Muito.

— Pois faz bem porque eu não minto. Seja também fã de Jesus porque o Salvador salva mesmo. (LISPECTOR, 1998, p. 73)

Devido a essa potência que Macabéa percebe conter na linguagem, a personagem se vê assustada diante do domínio de Carlota, tal qual o narrador que a conduz. É o que ocorre durante a conversa das duas mulheres.

— Depois, quando eu já estava ficando muito gorda e perdendo os dentes, é que me tornei caftina. Você sabe o que quer dizer caftina? Eu uso essa palavra porque nunca tive medo de palavras. Tem gente que se assusta com o nome das coisas. Vocezinha tem medo de palavras, benzinho?

— Tenho, sim senhora.

— Então vou me cuidar para não escapulir nenhum palavrão, fique sossegada. (LISPECTOR, 1998, p. 75)

Não era, porém, apenas de palavrões que Macabéa tinha medo. O espanto que nela percebemos diz respeito à impossibilidade de tecer o próprio mundo a partir de uma linguagem que pudesse ser sua. Por esse motivo, as falas da protagonista de Clarice são absolutamente limitadas às respostas de que Carlota precisa, restringindo-se a balbuciar “não senhora” e “sim senhora”. Esse cenário torna-se ainda mais evidente

no derradeiro momento em que a cartomante decide ler o futuro de Macabéa, quando o narrador afirma que a jovem nordestina estava com as mãos trêmulas.

Pela primeira vez ia ter um destino. Madama Carlota (explosão) era um ponto alto na sua existência. Era o vórtice de sua vida e esta se afunilara toda para desembocar na grande dama cujo ruge brilhante dava-lhe à pele uma lisura de matéria plástica. A madama de repente arregalou os olhos.

— Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror!

Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim. (LISPECTOR, 1998, p. 75–76)

Precisamos perceber aqui o fato de que Macabéa tem sua revelação por meio de uma fala que não é sua. Da mesma forma, quando em seguida a cartomante anuncia que tudo em sua vida mudará para melhor assim que saísse de sua casa, as mudanças pelas quais passa a personagem são condicionadas por previsões dessa linguagem outra, devido às quais, ainda no léxico de Fanon, a narrativa é atravessada por “explosões”.

Num súbito ímpeto (explosão) de vivo impulso Macabéa, entre feroz e desajeitada, deu um estalado beijo no rosto da madama. E sentiu de novo que sua vida já estava melhorando ali mesmo: pois era bom beijar. [...]

Madama Carlota havia acertado tudo. Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver seu lado oposto, ela que, como eu disse, até então se julgava feliz. (LISPECTOR, 1998, p. 79)

Assim, a potência da linguagem que estamos, aqui, a investigar se sintetiza na voz do narrador ao anunciar que a vida de Macabéa já estava mudada: “E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina” (LISPECTOR, 1998, p. 79). Nessa palavra divina, detida por Carlota de uma maneira que Macabéa desconhecia, está contida a quase esperança da protagonista de Clarice.

Sendo assim, percorrendo a esperança, trazemos mais uma vez à tela, de volta às ruas estreitas do subúrbio de Lima Barreto, o destino de Clara dos Anjos. Como se vê, pedir coragem com a própria palavra é um sinal de potência na personagem barretiana, que, por sua vez, encerra o romance grávida, um índice de esperança a ser desvelado no texto de Lima e no corpo de Clara.

Nesse sentido, embora Macabéa fosse, ao sair da cartomante, “uma pessoa grávida de futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 79), essa gravidez não será a mesma de Clara, pois está fadada a não sobreviver, visto que, atropelada, “no chão parecia se tornar cada vez mais Macabéa, como se chegasse a si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Dessa forma, sua protagonista “pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Nesse excerto, portanto, a busca por uma linguagem que lhe permitisse gritar se torna notória.

A morte da protagonista em *A hora da estrela* é, assim, também a morte do narrador e da própria narrativa. Nessa perspectiva, como salienta o filósofo Benedito Nunes (2009), no ensaio “A paixão de Clarice Lispector”, a história de Macabéa, em certo sentido, prolonga *A paixão segundo G.H.* na identificação proporcionada entre narrador e personagem, que, ao morrerem juntos, apontariam, afinal, para a morte da própria autora.

Por outro lado, Clara dos Anjos, ao perceber que “não é nada nesta vida” (BARRETO, 2012, p. 294), tem o direito ao grito e sua narrativa não morre, uma vez que a última frase do romance de Lima Barreto é proferida pela sua protagonista, aquela que aprendeu a dominar uma linguagem que fosse sua. Macabéa, por sua vez, “lutava muda” (LISPECTOR, 1998, p. 81). É a incapacidade de comunicação que também percebemos, quando “Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso. Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo. (LISPECTOR, 1998, p. 86)

Viver é luxo. No caso de mulheres como Clara dos Anjos e Macabéa, um luxo raro de se encontrar. Assim, podemos lê-las sob o holofote do conceito de enquadramento proposto por Butler. Para a filósofa, são “os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas serão reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia” (BUTLER, 2017, p. 28).

Há muito as vidas negras, suburbanas e nordestinas não são passíveis de luto no contexto brasileiro. Dessa maneira, como tantos momentos da História ocidental nos provam, a violência é sentida, noticiada e enlutada a depender de sua vítima. Por esse motivo, Lima Barreto é “o escritor do meio brasileiro, das almas excluídas” (SCHWARCZ, 2017, p. 405). No caso de *A hora da estrela*, poderíamos dizer também que Clarice Lispector foi por um momento uma escritora de almas excluídas.

Assim, ainda mantendo essa perspectiva teórica, é possível identificar que Clara tem uma vida precária. Esse termo, no sentido usado por Butler, “implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (2017, p. 31). Na verdade, todas as vidas são invariavelmente precárias, pois “não há vida sem necessidade de abrigo e alimento, não há vida sem dependência de redes mais amplas de sociabilidade e trabalho, não há vida que transcenda a possibilidade de sofrer maus-tratos e a mortalidade” (BUTLER, 2017, p. 45). Certas vidas, no entanto, sofrem com aquilo que Butler trata como condição precária.

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Essas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção. (BUTLER, 2017, p. 46)

Nesse sentido, sob o viés pós-colonial que nos interessa, podemos entrelaçar os percursos de Clara dos Anjos e Macabéa. Sob esse prisma, a composição desses corpos se coaduna no que diz respeito à posição periférica de ambas as personagens. No pensamento de Fanon, aprendemos que o esquema corporal do Outro, nesse caso a mulher negra e a mulher nordestina, é formado em terceira pessoa. São essas as vidas precárias de que nos fala Butler, vidas cuja linguagem é tecida por uma potência contra-hegemônica. Assim, a “explosão” que surge no texto de Clarice Lispector entre parênteses é a reação de mulheres num embate contra a precariedade da própria linguagem. Em se tratando especificamente de histórias em torno da exclusão, do racismo e dos subúrbios, cabe ressaltar a discussão proposta por Spivak em torno da ideia de subalternidade:

[E]ntre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do terceiro mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 2010, p. 119)

Esse princípio é fundamental para entendermos que novas epistemologias são necessárias para que possam ser compreendidos os fenômenos da periferia. Assim, em um Rio de Janeiro em constante reconstrução dos hábitos e das paisagens urbanas, Clara dos Anjos desapareceu num “violento arremesso”. No caso de Macabéa, perder-se em uma cidade que não lhe pertence a aproxima dos passos errantes da personagem de Lima Barreto.

Afinal, se pensarmos o contexto pós-abolição da escravatura em que está inserido o escritor suburbano, é impossível ignorar que, no início do século XX, defendia-se a ideia de que o Brasil, no futuro, seria um país branco, um país sem Claras, Macabéas e suas iguais. O etnógrafo Arthur Neiva, por exemplo, defensor do darwinismo social e da eugenia, “louvava a orientação imigratória” (NASCIMENTO, 2016, p. 87), chegando a afirmar que, em cem anos, não haveria mais negros no Brasil. Do mesmo modo, “João Batista de Lacerda, único delegado latino-americano ao Primeiro Congresso Universal de Raças, realizado em Londres em 1911, previa que, até o ano de 2012, o Brasil estaria livre do negro e de seus mestiços” (NASCIMENTO, 2016, p. 87).

Nessa conjuntura, ressaltar a sobrevivência de Clara dos Anjos e a sua gravidez em oposição à falta de linguagem que parece acometer Macabéa não é, de forma alguma, uma leitura hierarquizante ou definitiva. Não almejo, com isso, exaltar a vida de uma personagem em detrimento da morte de outra. Na verdade, o objetivo último deste artigo é demonstrar comparativamente como autores tão distintos puderam reverberar a consciência de uma sociedade cujo autoritarismo se enraizou como linguagem.

Quando Rodrigo S.M., nas últimas páginas de sua narrativa, percebe que a história contada se trata da “iminência que há nos sinos que quase-quase badalam” (LISPECTOR, 1998, p. 86), percebemos que a questão de Clarice é, de fato, estar perto do coração selvagem, pois a linguagem é impossível de abarcar a completude da experiência, sintetizando o desamparo de sinos que quase badalam, sem, no entanto, soar.

Esse desamparo, todavia, é também material. De bases coloniais, escravocratas e patriarcais, o Brasil, sem dúvidas, possui uma democracia vacilante e incerta. Trata-se, enfim, de um espaço ambíguo, na tensa relação de uma corporeidade que, trôpega, batalha para se construir. Diante de um país de corpos cerceados, investigar as linguagens subalternas em múltiplas e complexas precariedades é, em última instância, requisitar o direito ao grito, a esperança da voz. Concordamos, portanto, que

direitos conquistados nunca foram direitos dados, e os novos tempos pedem, de todo nós, vigilância atitude cidadã e muita esperança também. A sociedade civil brasileira tem dado mostras de que sabe se organizar e lutar por seus direitos. As mulheres não vão voltar para o fogão, os negros e negras que completaram o ensino superior e hoje se encontram em lugares de liderança não recuarão de suas posições, a população LGTBTTQ vai continuar a andar de braço dado pelas ruas, os indígenas lutarão e farão valer seus direitos às terras hoje invadidas, líderes de religiões de matriz muçulmana e afro-brasileira cultuarão seus deuses abertamente. (SCHWARCZ, 2019, p. 237)

Por essa razão, ao vislumbrarmos corpos de Claras e Macabéas, entendemos um pouco melhor a relação entre uma vida de exceções dentro da condição perturbadora da lógica moderna à qual estamos sujeitos. As narrativas que aqui discutimos estão em momentos históricos distintos na formação social do Brasil. No entanto, não é difícil observar uma linha dolorosa a conectar experiências do tempo de Lima Barreto, diante da avassaladora Reforma Pereira Passos, ao de Clarice Lispector, inserida no contexto da ditadura militar que, em duros golpes, fraturou as possibilidades de realização de tantas linguagens.

Sob o código do trauma, enfim, vislumbramos o fenômeno da modernidade urbana, que, sob o lema vil do “progresso”, precarizou tantas vidas ao longo do século XX. Assim sendo, se a modernidade é um turbilhão frenético e implacável, seguindo a imagem do filósofo norte-americano Marshall Berman (2007), suportá-la é um desafio para certos corpos. Nesse desafio, a literatura respira diante da barbárie. Nas penas de Clarice Lispector e Lima Barreto, enxergamos a defesa última de corpos na dissonância de viver à busca por uma linguagem própria.

Essa linguagem que se chama sobrevivência.

## Referências

- BARRETO, L. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução: Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FIGUEIREDO, M. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- NUNES, B. A Paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, A. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE, Companhia das Letras, 2009. p. 307-321.
- QUEIRÓS, E. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SCHWARCZ, L. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SCHWARCZ, L. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 1º de agosto de 2020.

Aprovado em: 29 de abril de 2021.



## **José de Alencar e a ruína das categorias: uma leitura do romance *O Guarani***

### ***José de Alencar and the Ruin of the Categories: a Reading of the Novel *O Guarani****

Felipe Lima da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

[felipe.lima2f@gmail.com](mailto:felipe.lima2f@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8034-1611>

**Resumo:** O presente artigo propõe uma leitura do romance *O Guarani*, de José de Alencar, por meio de uma perspectiva retórica que permita compreender o enredo do livro pelos condicionamentos e pelas categorias vigentes no próprio século XVII, época em que se passa a história. Em oposição à leitura de visão nacionalista, propõe-se uma perspectiva que veja no romance um enredo tecido pelas categorias retórico-político-teológicas que, aparentemente, estavam em ruínas no romantismo oitocentista. A leitura apresentada busca dialogar com a crítica literária que observa no romance as categorias da política católica seiscentista na mesma medida em que dialoga com as leituras que consagram o autor como o maior indianista da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** José de Alencar; século XIX; Romantismo; retórica.

**Abstract:** This article proposes a reading of the novel *O Guarani*, by José de Alencar, according to a rhetorical perspective that allows to understand the plot of the book by the conditions and the categories in force in the 17th century itself, a time in which the story takes place. In opposition to the reading of the nationalist view, a perspective is proposed that sees in the novel a plot woven by the rhetorical-political-theological categories that, apparently, were in ruins in the 19th century romanticism. The reading of seeking dialogue with the literary critic who observes the novel categories of seventeenth-century Catholic policy to the same extent in which dialogues with the reading that enshrine the author as the greatest Indianist in Brazilian literature.

**Keywords:** José de Alencar; 19th century; Romanticism; rhetoric.

## 1 Considerações iniciais

Em crítica de 1888, Machado de Assis afirmou que o romance *O Guarani* – publicado no dia 1º de janeiro de 1857 no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro* – era “essencialmente nacional” (ASSIS, 1980, p. 1026). Para o autor de *Memórias Póstumas*, a inventividade e a força da prosa indianista de José de Alencar apresentavam-se em seu auge, mesmo que o cenário brasileiro fosse distorcido pelas categorias estéticas do gênio romântico. Ou, quem sabe, justamente por isso fosse esplendoroso. Nas palavras de Machado (1980, p. 1026):

A imaginação dá à realidade os opulentos atavios. Que importa que às vezes a cubram demais? Que importam os reparos que possam fazer a psicologia dos indígenas? Fica-nos neste exemplar da dedicação, como em *Cecília* o da candura e faceirice; ao todo, uma obra em que palpita o melhor da alma brasileira.

Digno de nota é o fato de que a leitura dos romances de Alencar tornou-se imprescindível para qualquer projeto de formação da literatura brasileira que se possa conceber. O contato com as narrativas alencarianas implica lidar com um emaranhado complexo de enredos, intrigas, personagens e descrições que constantemente são atribuídos como exemplos próprios da estética romântica, sobretudo no que diz respeito ao indianismo. Apoiada em modelos europeus, a crítica romântica baseou-se na teoria do nacionalismo literário como fundamento decisivo para a poética oitocentista. Nesse sentido, a fixação da temática indianista sustentou-se em dois problemas cruciais para a época: “o nacionalismo e a instituição de uma literatura autenticamente brasileira” (ABREU, 2008, p. 202).

Voltemos a Machado. Na contramão de sua crítica, compete considerar, no entanto, que a cena significativa do enredo de que se ocupa *O Guarani* é o espaço colonial luso-brasileiro no século XVII. Por esse motivo, o que pretendo tratar aqui se insere em um quadro temático fundamentado em categorias que se fazem presentes no romance alencariano em foco.

A despeito da visão hegemônica sobre a presença de certo nacionalismo identificado e defendido nas letras oitocentistas, o exame das categorias o qual nos propomos realizar aqui permite-nos reconhecer certos lugares-comuns que, tornados o eixo de uma reflexão mais profunda, poderiam minimizar o próprio tom nacionalista cuja existência no texto

tanto se busca reiterar. Em poucas palavras, não intencionamos trazer (contra)respostas à vasta fortuna crítica de José de Alencar, mas destacar, respectivamente, alguns pressupostos retórico-político-teológicos caros ao universo das letras coloniais seiscentistas que se encontram revestidos na narrativa sob a capa da categorização estética do romantismo.

José de Alencar é um escritor genuinamente romântico. Segundo a crítica machadiana aqui exposta, vale repetir, seu livro seria essencialmente nacional. No conjunto de sua obra, no entanto, parece haver ainda para alguns críticos um tom dissonante que leva a crer que Alencar, o grande prosador romântico, não deixou de repassar em seu pensamento a literatura como arte de extração retórica (cf. MARTINS, 2008, p. 238).

A narrativa de *O Guarani* recupera alguns conceitos-chave da retórica de matiz político-teológico de um passado pouco reconhecido no tempo presente do autor da história, ou seja, do contexto do romantismo brasileiro. Para isso, o risco assumido pela distância temporal exige uma percepção nossa que diferencie as matizes que caracterizam cada tempo histórico especificamente. Reiteremos que o intuito deste texto não é abrir uma via de leitura nova sobre o romance de Alencar cuja fortuna crítica se avoluma, assemelhando-se à extensão do solar dos Mariz. Aqui, importa-nos a operação de categorias do tempo colonial, que, combinadas no enredo de Alencar, dão o tom do passado remoto, sugerem a forma de um sistema regrado, impõem protocolos e estipulam níveis e parâmetros típicos de uma sociedade cuja dialética do senhor e do escravo mostra-se como uma forma de pensar ainda não acabada sob os moldes filosóficos nos quais reconhecemos.

## **2 A retórica no romance: a metáfora e o indígena**

Em primeiro lugar, *O Guarani* é um romance *de e sobre* hierarquias. Na visão de Alfredo Bosi, a obra pinta “o quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal europeia [que] aparece quase em estado puro” (BOSI, 2013, p. 239). Os capítulos do romance demonstram uma complexa hierarquização das descrições da natureza às relações entre os personagens, passando pelo modo de se portar e de falar que uns demonstram para com os outros. Em nível geográfico, nada supera a descrição da exuberância do *Paquequer* que, assim como um herói personificado, tal como iremos conhecer páginas à frente, vai “saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente” (ALENCAR, 2014, p. 51).

Autor de uma hipótese de leitura muito interessante, Jean Pierre Chauvin (2019, p. 295) defende, nessa etapa, uma estreita relação metafórica entre o rio e o índio que remeteria aos atributos errático e impetuoso do selvagem. Por ora, sigamos confirmando que, em nível retórico, o movimento serpenteado do rio figura por comparação a sinuosidade tal qual a de Peri, o rei das florestas, majestade respeitada até pelas cobras, como assim se constata no capítulo “O bracelete”. Eis como a técnica é apresentada ao leitor:

Tinha-lhe bastado a luz do seu facho e o canto de cauã que ele imitava perfeitamente para evitar os répteis venenosos que são devorados por essa ave. Com este simples expediente de que os selvagens ordinariamente e serviam quando atravessavam as matas de noite. (ALENCAR, 2014, p. 236).

Na pista de leitura do mencionado crítico, sublinha-se a sua visão que sugere o rio Paraíba como um dado equivalente a Dom Antônio de Mariz, “enquanto o Paquequer remeteria ao humilde Peri” (CHAUVIN, 2019, p. 295). Toda a argumentação classifica de forma muito aguda a construção do edifício retórico existente na narrativa através dos recursos de linguagem aplicados com mestria por Alencar. Entretanto, o crítico, ao afirmar que Dom Antônio é um fidalgo que representa o poder do “suserano” português, propõe, por outro lado, que as características atribuídas a Peri justificariam a ênfase do narrador em atributos nem tão elogiosos com os quais descreve a etnia. Ora, o índio representado por Alencar é um retrato inteiramente retocado, toda a sua descrição é sempre grandiloquente, verossímil, no mínimo, à soberania de toda a natureza nobre, digna do rei das florestas como ele assim é referido pelo próprio fidalgo.

A relação de Dom Antônio de Mariz com Peri está na ordem da horizontalidade, isto é, é marcada por uma simetria que exprime um paralelo significativo entre duas autoridades de domínios diferentes as quais impõem suas vontades sobre todos os seus subordinados. Conforme nos convida lembrar Valéria de Marco (1993, p. 64), quando o narrador fala de Peri, deixa o sol invadir a floresta para anunciar o herói: “a natureza encarrega-se de criar um palco redondo e elevado, direcionando seus focos de luz para iluminá-lo”.

Na esteira da reinterpretação do passado colonial, os pressupostos da aplicação de operações retórico-poéticas nos permitem compreender e

estabelecer ricas relações metafóricas entre o cenário e os personagens, assim como a linguagem empregada por Peri deixa entrever alguns princípios linguísticos que remontam às teorias dos primeiros viajantes que ainda buscavam compreender essa “Babel”, como assim se referiu o padre Antônio Vieira a esse grande número de línguas indígenas.

Os dados históricos retirados de Gabriel Soares de Sousa, que escreveu em 1587, são fundamentais para embasar a narrativa que *reflete* (seja no sentido de pensar, seja no de mudar de direção e distorcer) o passado colonial. Se o romance de Alencar espelha o passado colonial como simulacro ou distorce o século XVII e suas doutrinas por meio das teorias da criação do romantismo, eis uma questão notável que confirmaria ainda mais a riqueza da prosa alencariana, bem como evidenciaria a necessidade de ler incansavelmente as obras do autor de *Iracema*.

Sigamos com nossas considerações, pontuando que, no romance em questão, toda a exuberância da natureza é representada como *figura* de um tempo edênico cuja imagem já teria sido desenhada pelos primeiros viajantes no século XVI. Como se sabe, Alencar lançou mão de fontes históricas como a de Baltazar da Silva Lisboa para respaldar o seu texto. Segundo comenta Alcmeno Bastos em seu livro, *Alencar: o combatente das letras* (2014, p. 52), ao se referir ao índio de sua obra, o escritor defendeu-se dizendo que o teria pintado de modo idêntico ao das observações que se encontram em todos os cronistas. Por preferência, guiava-se pelo relato de Gabriel Soares de Sousa, no seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, em que expunha os nativos como seres em que o espírito belicoso e vingativo apresentava-se como traço distintivo (SOUSA, 2010, p. 50).

Convém recuperar a existência de uma controvérsia sobre a representação do “índio” na obra de Alencar. Na nota intitulada “Um índio”, em *O Guarani*, Alencar afirma que a descrição realizada é inteiramente copiada das observações de cronistas. Em *Como e por que sou romancista*, porém, assegura que o selvagem de seu romance é um ideal poetizado. A esse respeito, Alcmeno Bastos (2014, p. 51-52) esclarece que a tal nota é generalizante, uma vez que

Alencar recorre à abonação dos cronistas. Quanto a isto, seu procedimento é controverso, pois se serve dessas fontes quando não há choque com seus projetos estético-ideológicos e as repudia quando

se dá o contrário. Afirma que o seu índio “é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas”, mas que entre eles, no que diz respeito ao porte físico, há discordâncias.

### **3 Hierarquia e poder na política católica**

Nesse passo, revela-se importante centralizar um segundo conceito-chave para a doutrina política do século XVII que se faz presente no enredo alencariano. A hierarquização da natureza é sugerida no romance como reflexo de um tempo em que tudo é subordinado à ideia suprema de Providência. No âmbito da colônia, a máxima definição de tudo é determinada por Deus que criou o mundo segundo a sua vontade. Neste caso, a ideia de vontade e a organização social dos homens são análogas à Vontade de Deus. O tom religioso, no romance, fica evidente através do anseio da família Mariz, especialmente da parte de Ceci e de seu pai, de querer a conversão de Peri, “um cavalheiro português no corpo de um selvagem!” (ALENCAR, 2014, p. 102).

A nobreza, nessa época, está diretamente relacionada à política católica. Embora exemplo de caráter, Peri não é cristão e isso implica excluí-lo da concepção de salvação tecida na malha da teologia neotomista fundamentalmente presente nas práticas religiosas e nas doutrinas da política católica seiscentista. Toda a soberania é pressuposta como uma questão de herança. Na ótica de Jean-François Courtine (1985, p. 98), o próprio Estado assimilava os movimentos de transferência de poder como ações que deveriam obedecer à mesma congruência da “política do Céu”. A ação política do Estado cristão compreende sua missão – encabeçada pelo Príncipe soberano – como coparticipativa nos desígnios de Deus, que a criou para instaurar o Bem Comum entre os homens.

No caso do romance de Alencar, sabemos que o exílio de Dom Antônio de Mariz é justificado pela ilegitimidade que este atribui à soberania espanhola ocupante do trono português. Jurando lealdade à Coroa, o fidalgo dirige-se às terras outorgadas por Mem de Sá e ergue seu solar determinando, nesse espaço, a manutenção da soberania portuguesa, bem como sua integralidade frente aos princípios político-teológicos. Leiamos:

Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nesta terra que me foi dada pelo rei, e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás na alma de teus filhos. Eu o juro! (ALENCAR, 2014, p. 58).

A atitude de Dom Antônio de Mariz é fazer presença na ausência de Portugal que, naquele tempo, é Espanha. Reinterpretando as doutrinas políticas no que tange ao tema da “Razão de estado”, o fidalgo, em sua fala, atualiza em solo luso-brasileiro os decisivos fundamentos do poder e da teologia que se alinham na proclamação do absolutismo português caracterizador do Solar no romance. Como esclarece João Adolfo Hansen (1996, p. 136), a “razão de Estado” é usada para significar o “imperativo em nome do qual, alegando o interesse público, o poder absoluto transgride o direito”.

Dado o vezo de Alencar pela hierarquia, o romance é orquestrado como se fosse um mundo no qual reina Dom Antônio de Mariz para assegurar as bases da soberania portuguesa nele figuradas. Desse modo, sintetiza Valéria de Marco (1993, p. 56) a questão em foco:

A virtude máxima do fidalgo consiste em harmonizar conflitos, em conseguir um equilíbrio duradouro entre interesses antagônicos: os seus, identificados com os do Estado, os dos aventureiros e os dos índios. Assim, pode-se dizer que as imagens vinculadas à Idade Média são mobilizadas por Alencar não apenas porque desejava ele ancorar o país nos tempos considerados pelos românticos como genuínos álbuns de identidade de cada povo. Certamente, Alencar via nas formas medievais esboços eficientes para talhar imagens e traduzir valores que queria ver prevalecer na História passada, presente e futura do Brasil.

Reiteremos: na hierarquia de *O Guarani*, Dom Antônio de Mariz é a autoridade que pode decidir, inclusive, negar suas atuais autoridades por direito positivo para instituir outras. Por isso, o senso de estratificação do romance pode ser caracterizado como um típico corpo de ordens e estamentos – imagem recorrente nas doutrinas políticas do século XVII – fortemente hierarquizado. Recolhendo a tríade cortesã que reflete a nobreza de sua linhagem, discrição, prudência e paciência, já discutida por Castiglione em *O Cortesão* (1997), Dom Antônio de Mariz, a cabeça do corpo hierárquico que ordena, assim legitima suas terras, segundo o narrador:

Esse torrão brasileiro, esse pedaço de sertão, não era senão um fragmento de Portugal livre, de sua pátria primitiva: aí só se reconhecia como rei ao duque de Bragança, legítimo herdeiro da coroa; e quando se corriam as cortinas do dossel da sala, as armas que se viam eram as cinco quinas portuguesas, diante das quais todas as frentes inclinavam (ALENCAR, 2014, p. 60).

A análise que aqui ensaiamos não se opõe à imagem de qualquer um de “Os Três Alencares” apresentada, primorosamente, por Antônio Candido (2012, p. 536). No entanto, não nos convencemos facilmente do desejo idealizante de cantar sua própria terra como a crítica tanto assinalou na historiografia literária brasileira, quando se dedicou a falar de Alencar. Encontra-se no autor de *Senhora* de fato o exemplo bem acabado do que a ficção romântica poderia encerrar, contudo, o que transparece, a nosso ver, de modo mais evidente no romance não seria a exaltação da figura do índio, mas uma representação deste, igualmente deturpada, que já existia (igualmente deturpada!) nos relatos dos cronistas dos séculos XVI e XVII: um índio preso às convenções produzidas pelo olhar do outro europeu que, mais do que querer compreender alteridades, quer assimilá-las e reduzi-las.

Em seu livro *Visão do Paraíso*, Sérgio Buarque de Holanda comenta que a imagem da terra como paraíso bíblico remontava aos primeiros navegantes, os quais a pintavam “ora segundo os modelos edênicos provindos largamente de esquemas literários, ora segundo os próprios termos que tinham servido aos poetas gregos e romanos para exaltar a idade feliz” (HOLANDA, 2010, p. 274). Nesse ponto, Silviano Santiago em seu ensaio *Literatura e hierarquia em Alencar* (1982, p. 89) não deixa esquecer que o principal motivo dos textos de ordem nacionalista era o de apresentar o país como “Nação”.

Se de um lado pensava-se em matérias que estimulassem os autores que produziam textos de cariz nacionalista, do outro, buscou-se rejeitar categorias como identidade, liderança e hierarquia no momento em que se começava a preterir os modelos literários portugueses. Como resultado, o enredo incorre na tentativa de recuperar as raízes de um imaginário no qual “a influência restauradora da natureza não é apenas física, mas também moralmente benéfica. Na visão romântica, as matas virgens são um vestígio do tempo da criação” (MARTINS, 2014, p. 20).

Em definição, o eixo temático de *O Guarani* é, sobretudo, respaldado nas categorias retórico-políticas do Seiscentos luso-brasileiro, as quais

estabeleciam em Portugal um sentido “de cruzada ou de defesa integral do catolicismo e da monarquia absolutista, doutrinada como tendo origem divina indireta e resultando da mediação popular segundo um *pacto de sujeição* e a hierarquia dos privilégios decorrentes” (HANSEN, 1996, p. 140, grifo nosso).

Na narrativa de Alencar, o *pacto de sujeição* aplica-se na ação das personagens. A cabeça de D. Antônio de Mariz raciocina pelo corpo representado por cada membro humano que compõe o solar. A lealdade que todos devem ao fidalgo, em termos de política católica, convém ser definida como exemplo máximo da concepção de pacto de sujeição, pois subordina todas as vontades à dele. A vassalagem, que os historiadores identificaram como resquício de um sistema feudal<sup>1</sup> tardio que teria vingado na colônia luso-brasileira do século XVII, é o resultado dessa sujeição que, na jurisprudência da época, considera-se como o código soberano das relações entre pares e desiguais. Recorramos à cena em que Dom Antônio de Mariz aparece para ouvir os seguidores de Loredano que então se rebelavam contra a soberania do fidalgo. Eis o sinal de nobreza e poder que atravessa a linhagem de Dom Antônio, diferenciando-o dos outros homens vertiginosamente:

Aqui me tendes! Repetiu o cavaleiro. Dizei o que queres de D. Antônio de Mariz, e dizei-o claro e breve. Se for de justiça, sereis satisfeitos; se for uma falta, tereis uma punição que merecerdes. *Nenhum dos aventureiros ousou levantar os olhos*; todos emudeceram (ALENCAR, 2014, p. 341, grifo nosso).

Assim descreve o narrador a ação do fidalgo diante dos aventureiros:

D. Antônio de Mariz, *sereno, majestoso, calmo*, olhava todas essas fisionomias decompostas com um sorriso de *escárnio*; e, sempre *altivo* e sobranceiro, parecia sob punhais que o ameaçavam, não a vítima que ia ser imolada, mas *o senhor que mandava* (ALENCAR, 2014, p. 342, grifo nosso).

---

<sup>1</sup> Não entraremos nesse debate a respeito da permanência do sistema feudal na América portuguesa, cujos fundamentos podem ser encontrados nas discussões ricas de Jérôme Baschet (2000) e de Raymundo Faoro (2012). Guardadas as devidas proporções, ambos os autores contribuem, ainda que com certas particularidades, em termos de ponto de vista, para o mesmo assunto. Sendo assim, acreditamos na defesa de um argumento acerca de elementos determinantes que assegurariam a completa mimetização desse sistema medieval que, na Europa, entrava em declínio, mas se preservava no Novo Mundo.

#### 4 Múltiplo-uno: a unidade teológica no romance

Da clave retórica à noção conceitual da doutrina política no romance de José de Alencar, passemos ao terceiro momento de nossa leitura, detendo-nos mais de perto em uma questão polêmica na esfera teológica: a antropofagia.

Importa dizer que, para a devida compreensão do projeto literário do romantismo brasileiro, não se pode esquecer que este foi um movimento pautado na exaltação da figura do índio. Aliás, como afirma Alcmeno Bastos (2011, p. 13), o próprio sentido do *indianismo* já representa a tácita aceitação da ideia de que este “tenha sido o movimento literário de intencional valorização da figura do índio, programaticamente alçado ao primeiro plano”. Para Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 37), isto muito se deve ao entendimento que passaram a ter os escritores sobre essa liturgia que nada tinha de canibal:

Os Tupis, no entanto, não são canibais, e sim antropófagos: a distinção, que é, num primeiro momento, léxica, e, mais tarde, quando os termos se tornam sinônimos, semântica, é crucial no século XVI, e é ela que permitirá a exaltação do índio brasileiro.

O entendimento desse assunto exige o ajuste de nossas lentes. Em outras palavras, é preciso observar a matéria pelo prisma da unidade. No caso, lancemos mão da pista deixada por João Adolfo Hansen (1998, p. 384) quando este lembrou que as discussões quinhentistas sobre os indígenas não eram antropológicas, mas teológicas, sobretudo, porque “Deus é o fundamento metafísico do direito, da política e da ética que regulam a invasão e a conquista das novas terras”.

A partir da ideia de unidade teológica, que é um imperativo categórico sobre todos os homens no período colonial seiscentista, podemos entender melhor a divisão classificatória operada entre Aimorés e Tupinambás dentro da economia do romance alencariano. Durante toda a narrativa, a descrição dos índios aimorés é traçada sob a ordem de termos caricatos, baixos, insultuosos sempre para caracterizá-los como inferiores na hierarquia das virtudes exaltadas pelo narrador. A título de exemplificação: “homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz, cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos” (ALENCAR, 2014, p. 349).

Ainda sobre esse ponto, Valéria de Marco (1993, p. 46) esclarece que o tom do narrador imprime sobre o texto o selo de um ponto de vista decisivo no período colonial. Assim:

A apresentação de Dom Antônio de Mariz permite reconhecer a óptica adotada pelo narrador para reconstruir o passado histórico. Ela se caracteriza pela absoluta adesão à perspectiva desta personagem, ou seja, à perspectiva do português nobre. Refere-se aos franceses como o atributo de “invasores” e aos habitantes nativos de modo a desqualificá-los tanto pelas ações que empreendem – “ataques” – como pelo estágio de civilização em que se encontram – “selvagens”. É desta perspectiva que a singularidade de Dom Antônio de Mariz resulta da derrota de plúrais tão desqualificados. Desta forma, a narrativa se conduz reconhecendo o português como o único que tem legítimo direito à posse do país.

A passagem acima explicita o olhar dirigido do narrador que, à luz de certa reinterpretação do passado, fortalece o lugar-comum da soberania portuguesa, tão defendida pelos religiosos, por exemplo, através da teologia neotomista predominante na mentalidade da colônia luso-brasileira. A antropofagia, nesse sentido, foi uma das principais justificativas da catequese na América portuguesa. Após as conclusões tridentinas sobre o merecimento dos índios à “salvação”, centrou-se em repugnar a antropofagia como uma prática cultural e religiosa. A condenação começou pela troca semântica entre canibalismo e antropofagia, segundo alude Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 37).

No romance de Alencar, Peri é um índio tão nobre quanto um fidalgo português, e isso inibe sua identidade como nativo efetivamente. A ressemantização do éthos do índio em certos aspectos é determinante para fortalecer uma destacada polarização dentro da história. No projeto de constituição do país, para falar em termos nacionalistas, o próprio corpo de povos indígenas estaria dividido para lutar e ajudar a figura do português. Encarada como ação repulsiva, a antropofagia dos aimorés (traduzida como canibalismo muitas vezes) é um sinal de desqualificação frente aos valores de Peri, rei das florestas. Recorramos mais uma vez às palavras da crítica que aqui nos acompanha:

A dignidade de Peri, expressa tanto ao disputar a presa com os aventureiros como ao dar à caçada o caráter de duelo, permite também a Alencar estabelecer diferenças entre selvagens. A opção de Peri pelo enfrentamento sob a luz contrapõe-se ao índio que atravessa o capítulo espreitando a cena. Saberá depois o leitor que se trata de aimoré. Portanto, o narrador introduz no romance, com o estigma de espião, o selvagem que ameaça o projeto do fidalgo português: aquele que espreita, rastreia e ataca; aquele que tem como código de justiça a *devoração* do inimigo e não o diálogo. A estes a narrativa não reserva participação na tarefa de constituir o país (MARCO, 1993, p. 69, grifo nosso).

Voltemos à categoria teológica para explicar que sua predominância como chave de compreensão da mentalidade seiscentista é reatualizada em todas as provas de devoção às quais Peri é submetido para proteger a sua senhora, Ceci. O autor apropria-se das aberturas feitas pelo romantismo para trabalhar a seu modo a figura do índio. Nessa esteira, “trabalha no sentido de demarcar a participação do nativo na construção dos valores que desejava ver como constitutivos do país” (MARCO, 1993, p. 70).

Como núcleo da preocupação de teólogos e missionários dos séculos XVI e XVII, a antropofagia descortinava-se como o problema crítico do período colonial cuja ação mais eficaz para os missionários teria sido a catequese. No romance alencariano, paulatinamente, a conversão vai se mostrando como uma ferramenta de estratégico pragmatismo. Em diversos momentos da história, Peri declara a impossibilidade do batismo, encarando-o como uma clausura para seus costumes que, sob a égide da doutrina católica, seriam todos transferidos do campo do exótico para o âmbito da heresia, aparentemente, numa simples transmigração semântica.

O que nos interessa mais de perto é a volubilidade de Peri frente à condição imposta por Dom Antônio de Mariz para que o índio possa salvar a vida de Ceci na cena em que o solar arde como um verdadeiro sol icônico típico dos trópicos. Diametralmente oposta à ótica nacionalista, o episódio passa longe do encontro entre a religião e o selvagem que, para alguns, simbolizaria a união entre o índio e a civilização. Não podemos esquecer, segundo o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro (2002, p. 190), que a inconstância é um traço comum à personalidade desse corpo de nativos. Essa “bulimia ideológica dos índios” surtia o interesse dos padres, uma vez que o

intenso gosto com que escutavam e assimilavam a mensagem cristã opunha-se à recalitrante facilidade em provocar o vômito dos antigos costumes.

Na ordem dos acontecimentos do romance, a conversão de Peri não se desvirtua da tradição comportamental que a antropologia vem assinalando. O índio de Alencar, em linhas gerais, compreende a catequese como forma de desobstrução do seu interesse em salvar a filha de Dom Antônio de Mariz. A revelação de uma verdade cristã, nem de perto, mobilizou Peri até as páginas finais do romance. A inconstância da alma selvagem de Peri só resiste ao código de lealdade que o próprio guerreiro considera relevante. O desejo pela cristandade é demonstrado tão rapidamente quanto a realização da liturgia catequética. Na cena em questão, em um átimo, o índio que outrora rejeitou o enclausuramento que a conversão representaria, imediatamente constata que a cerimônia é a única forma de continuar cumprindo o seu papel.

Tão rápida quanto os passos de Peri pela floresta, a vontade do índio se converte em desejo cristão para ir ao encontro, pragmaticamente, do que realmente lhe importava. Com a condição:

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que vinham do íntimo da alma.

– Peri quer ser cristão, exclamou ele (ALENCAR, 2014, p. 67).

## **5 Considerações finais**

Estabeleçamos algumas considerações finais para amarrar alguns pontos importantes elucidados aqui, ainda que não busquemos atar os nós em definitivo. Nosso interesse, como apresentado acima, era de ensaiar uma leitura na prosa de Alencar a partir de uma visão mais centrada nas categorias retórico-político-teológicas representadas como constituintes do enredo romanesco. Na esteira de Eduardo Vieira Martins (2008, p. 238), acreditamos que “a prática demonstra a interiorização de conceitos e procedimentos retóricos por parte do autor” o que, por sua vez, convoca a repensar os códigos estéticos do romantismo no que diz respeito a sua ação mais reclamada pela crítica: a ruptura com a poética clássica, possibilitando aberturas que problematizam a relação do século XIX com a tradição retórica.

Assim, foi o propósito demonstrar, ainda que de passagem, que a forte presença da hierarquização e a caracterização da figura do índio, segundo o

exame dos preceitos retóricos, possibilitam repensar certos *topoi* instituídos por leituras cujo interesse vem sendo o de ressaltar a diferença da obra como critério superior para a construção de valor do objeto literário. Sem perceber a contradição de seu próprio movimento de exame, quando torna recorrente o gesto de destacar um nacionalismo nas obras que não aceita a precedência de modelos, algumas leituras veem em *O Guarani* a culminância de um projeto indianista liderado por Alencar que corresponderia às queixas do próprio autor feitas ao poema de Gonçalves de Magalhães nas *Cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”* (1856), um ano antes da publicação do romance aqui em questão.

Resposta ou não de uma polêmica, a prosa de Alencar, lançando mão da expressão de Hélio Lopes tomada de empréstimo por Eduardo Vieira Martins (2005), consulta a “fonte subterrânea”, demonstrando domínio sobre o monumento dos saberes retórico-político-teológicos. Em síntese, o que consideramos de mais relevante foi o esforço de ter tornado visível na “arquitextura” do enredo alencariano, isto é, em sua trama romanesca, a “retórica de conceitos” que torna o seu romance um retrato bem acabado, embora retocado, das doutrinas da política católica substanciais na configuração do período colonial luso-brasileiro.

## Referências

ABREU, M. M. de. O papel da crítica na fixação do indianismo: o caso José de Alencar. In: OLIVEIRA, P. M. (org.). *Figurações do oitocentos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. p. 201-222.

ALENCAR, J. de. *O Guarani*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

ASSIS, M. de. *O Guarani*, de José de Alencar. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980. p. 1025-1028.

BASCHET, J. *A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2000.

BASTOS, A. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011.

BASTOS, A. *Alencar, o combatente das letras*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2014.

BOSI, A. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 239-256.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CASTIGLIONE, B. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CASTRO, E. V. de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 181-264.

CHAUVIN, J. P. Uma agudeza alencarina. *Opiniões*. São Paulo, v. 8, n. 14, p. 286-299, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.150681>.

COURTINE, J-F. L'Heritage scolastique dans la problématique théologique-politique de l'âge classique. In: MÉCHOULAN, H. (org.). *l'État baroque (Regards sur la pensée politique de la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Vrin, 1985. p. 89-110

CUNHA, M. C. da. Imagens de índios do Brasil no século XVI. In: \_\_\_\_\_. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012. p. 26-53.

FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2012.

HANSEN, J. A. Razão de Estado. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 135-156.

HANSEN, J. A. A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro. In: NOVAES, A. (org.) *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 347-373.

HOLANDA, S. B. de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARCO, V. de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

MARTINS, E. V. A retórica do Romantismo. In: OLIVEIRA, P. M. (org.). *Figurações do oitocentos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. p. 223-238.

MARTINS, E. V. Apresentação. *In*: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. p. 11-42.

SANTIAGO, S. Literatura e hierarquia em Alencar. *In*: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115.

SOUSA, G. S. de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Hedra, 2010.

Recebido em: 17 de julho de 2020.

Aprovado em: 31 de março de 2021.



## **Pelo direito à voz: a palavra como resistência em Carolina Maria de Jesus e Stella do Patrocínio<sup>1</sup>**

### ***For the Right to Speak: The Word as Resistance in Carolina Maria de Jesus and Stella do Patrocínio***

Cíntia Borges Almeida Fonseca

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

cintiaborgesaf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0219-3702>

**Resumo:** O presente artigo investiga o conceito de literatura a partir do diálogo entre as obras de duas autoras que utilizaram a palavra como resistência à condição de privação a que estavam submetidas: Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Stella do Patrocínio (1941-1997). Neste percurso, buscaram-se instantes poéticos construídos por duas mulheres determinadas a criar para si um lugar no mundo a partir dos abismos subjetivos e da atmosfera opressiva em que viviam. O presente estudo parte do legado deixado por essas mulheres apesar – e a partir – do desamparo, da fome, do delírio ou das privações para indagar sobre a potência da palavra como abrigo contra o aniquilamento da subjetividade.

**Palavras-chaves:** literatura; loucura; fome; delírio; palavra.

**Abstract:** This article investigates the concept of literature from the dialogue between the works of two authors who used the word as resistance to the condition of deprivation to which they were submitted: Carolina Maria de Jesus (1914-1977) and Stella do Patrocínio (1941-1997). Along this path, the poetic moments built up by those two women strong-minded to create a place in the world for themselves despite the subjective chasms and the oppressive atmosphere guided this investigation. The present study starts from the legacy left by these women despite – and starting from – helplessness, hunger, delirium or deprivation to inquire about the power of the word as a shelter against the annihilation of subjectivity.

**Keywords:** literature; madness; hunger; delirium; word.

---

<sup>1</sup> A escolha de grafar Stella com duplo L baseia-se em informação publicada no artigo “Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui”, no qual a doutoranda em Teoria e História Literária da Unicamp Anna Carolina Vicentini Zacharias afirma ter tido acesso à carteira de identidade da autora e confirmado a correta grafia do nome.

Somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. A afirmação desse direito inalienável tem sido uma constante, ainda que de maneira impura e mutilada, fragmentária e intermitente, a única possível para aqueles que têm o fardo para carregar.

(ADORNO, 2003, p. 77).

## **1 Duas vidas em diálogo**

É tentador aproximar Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Stella do Patrocínio (1941-1997) pela trajetória de privações que tiveram: duas mulheres, negras, vivendo à margem da sociedade, em quartos de empregada, de despejo ou de asilos, lutando contra a fome e o desamparo. Mas uma leitura socializante da vida de Carolina e de Stella não dá conta do legado que deixaram em palavras. Lê-las pela chave da privação não faz jus ao jorro imaginativo, ao transbordamento poético ou à força alcançada pela voz que possuem. Aqui, a escassez de comida ou de acolhimento não embotou a fala, nem borrou a lucidez. Ao contrário, da falta veio a potência para transformar vida em literatura, desassossego em arte, para se sustentarem como sujeito a partir da linguagem. Ambas cometeram a ousadia de não se calar, e passaram a vida às voltas com as palavras, ditas ou escritas.

Neta de escravos nascida em 1914, a mineira de Sacramento Carolina Maria de Jesus teve uma vida implacável, e reagiu à altura: empregada doméstica e catadora de papel, morou grande parte da vida em quartos de empregada ou em barracos de favela. Como tantos, foi para São Paulo em busca de oportunidades e encontrou uma cidade assustadora, “em todas as direções que se olha alguém está correndo [...] tenho a sensação de estar transferindo-me de um planeta para outro”, descreve nas páginas do

manuscrito *Um Brasil para os brasileiros* (JESUS, [196-], p. 47-48).<sup>2</sup> Era 1947. Trabalhou em algumas casas de família, sem se adaptar a nenhuma delas. Morou na rua antes de chegar à favela do Canindé, às margens do Tietê, para onde ela e outros indigentes foram enviados por ordem do então prefeito Adhemar de Barros. Construiu seu barraco na rua A, número 9, com as próprias mãos.

Mãe solteira de três filhos que muitas vezes não tinham o que comer, Carolina tirava o seu sustento do lixo. Lutava diariamente contra a fome, que de alguma forma conseguiu combater com a ajuda das palavras: Carolina manteve por cerca de cinco anos mais de 20 diários que, editados, transformaram-se no sucesso editorial *Quarto de despejo*. Em seus escritos, faz digressões sobre política, a rotina precária na comunidade e a pobreza extrema em que vive. Mas o que salta das páginas são os gestos de resistência e os instantes poéticos que constrói em meio à lama, ao detrito e à dor. Publicado em 1960, com a ajuda do jornalista Audálio Dantas, que a conheceu ao fazer uma matéria na comunidade para a revista *Cruzeiro*, o livro vendeu mais de 100 mil exemplares e foi traduzido para 40 países. Antes disso, no entanto, ainda na década de 1940, começara a escrever e a publicar, esporadicamente, pequenas histórias em jornais.

Quando escrevia tinha a impressão de que meu cérebro normalizava-se. Que alívio. Quem me dera ser sempre assim [...]. Um jovem, Luiz Catapano, vendo-me escrever diariamente, ficou curioso pensando que eu era louca. Porque existem vários tipos de loucuras (JESUS, [196-], p. 53),

conta Carolina em *Um Brasil para os brasileiros*. Com apenas dois anos de educação formal, Carolina revelou com seus escritos mais do que o cotidiano de uma vida em comunidade. Carolina deu um novo sentido ao próprio trabalho ao transformar o significado do que coletava – papéis velhos – em

---

<sup>2</sup> Um dos cadernos de manuscritos entregues pessoalmente por Carolina de Jesus, em seu sítio em Parelheiros, à jornalista Clélia Pisa e à editora francesa Maryvonne Lapouge, em 1972. O material serviu de base para o livro póstumo *Journal de Bitita*, publicado primeiro na França (1982) e posteriormente no Brasil, pela editora Nova Fronteira (1986) e atualmente pela Editora Sesi-SP (2014). O manuscrito *Um Brasil para brasileiros*, utilizado e referenciado ao longo deste trabalho, encontra-se sob a guarda do Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro.

suporte para o fazer literário. Disseram-lhe que era poeta e escritora. “Fiquei inteiramente horrorizada e com o coração aos saltos”, conta na página 55 do manuscrito. Determinada, acreditou em uma transformação social através das palavras. Passou a dizer-se poeta e escritora. Usou a imaginação como abrigo para a privação: “As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários” (JESUS, 1963, p. 52), conta. Pulando dejetos e lama, achava-se capaz de alcançar as estrelas: “eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço de céu para fazer um vestido” (JESUS, 1963, p. 28), afirma.

Stella do Patrocínio teve uma existência igualmente árida: nascida em 1941, pouco se sabe sobre a trajetória dela. Empregada doméstica na Urca, Rio de Janeiro, de instrução secundária, Stella passou mais de 30 anos em internação psiquiátrica e, com exceção de um sobrinho que a visitou assim que chegou ao manicômio, nunca foi procurada por familiares. E, como reitera a pesquisadora Anna Carolina Zacharias (2020), que acaba de defender uma dissertação de mestrado sobre Stella na Unicamp com dados que jogam luz sobre pontos pouco conhecidos da trajetória da poeta,

os manicômios eram instituições sociais voltadas para o controle dos corpos [...]. Por isso, são recorrentes as perdas de informações sobre a vida de cada um deles, bem como os papéis sociais desempenhados em liberdade e os seus laços familiares.

O apagamento do sujeito era, portanto, parte de uma política pública. Entre as lacunas cobertas pela pesquisa de Zacharias (2020), estão informações sobre a família da autora, que possui sobrinhos vivos ainda hoje, com quem ela conseguiu duas fotos de Stella, a carteira de identidade da poeta, e a confirmação da correta grafia de seu nome, com duplo L.

De alguma forma, Stella repetiu a trajetória materna: trabalhou na mesma casa de família onde sua mãe enlouqueceu, e passou pela mesma instituição psiquiátrica, de onde a progenitora teve alta pouco antes de ela entrar. Chegou ao Centro Psiquiátrico Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro, em 1962, e logo depois foi transferida para a colônia Juliano Moreira, onde passou o restante da vida. Fundada em 1924, a colônia chegou a ter mais de 7 mil internos, numa época em que lobotomia, eletrochoque, castigos físicos e isolamento compulsório faziam parte da rotina, e o controle de corpos era justificativa suficiente para a desumanização extrema a que os

pacientes eram submetidos. Segundo Ricardo Aquino (2012, p. 59), citando o discurso do médico psiquiatra Gustavo Riedel à época do lançamento da pedra fundamental do hospital, “a Colônia recolhia das ruas degenerados de toda ordem: tarados, mendicantes, fanáticos, doentes mentais, desordeiros”. A Juliano Moreira espelhava, portanto, o desejo de ordem e controle imposto pelos regimes autoritários em ascensão à época, fazendo jus à definição de colônia que nos marcou como país: um território distante do centro, sob frequente coerção e vigilância, marcado pela violência.

Stella do Patrocínio foi retirada de circulação, afastada das ruas, mantida em prisão perpétua, como ela mesma diz. Ou, como atesta a pesquisadora Anna Carolina Zacharias (2020):

Stella do Patrocínio foi sequestrada quando andava na rua, por ser “nega, preta e crioula”, como se tivessem o direito de governá-la. As ações que a institucionalizaram foram responsáveis por seu adoecimento e por tratá-la como indigente.

Com a reforma manicomial,<sup>3</sup> na década de 1980, a rotina dos internos pôde ser reinventada. Aos 45 anos, Stella começou a participar de oficinas de arte organizadas por um grupo de voluntários, sob a supervisão da artista plástica Neli Gutmacher. Dando preferência às palavras em detrimento das tintas e telas comumente utilizadas nos ateliês, Stella chamou atenção pela voz: límpida, potente, lúcida. Uma fala essencialmente poética, elaborada em forma de versos, que descrevia com surpreendente lucidez a situação de enclausuramento e embotamento a que estava submetida:

---

<sup>3</sup> Desde a década de 1970, sob influência do médico psiquiatra italiano Franco Basaglia, hospitais psiquiátricos passam a ser visto como espaço de reclusão, e não mais de cuidado terapêutico. No Brasil, começam a surgir denúncias sobre a precarização das condições de trabalho dos profissionais da saúde mental, dos abusos cometidos em instituições psiquiátricas do país e das bases do que seria o movimento de reforma do sistema psiquiátrico, que culminou com a criação do Dia da Luta Antimanicomial, em 18 de maio de 1987. De acordo com Ricardo Aquino (2001, p. 17), diretor do Museu Bispo do Rosário, “desde a década de 1980, a antiga colônia passa por transformações [...]. Foram abolidos os castigos, a lobotomia, as celas fortes, os eletrochoques [...] Stela do Patrocínio pôde se beneficiar deste movimento que denominamos Reforma Psiquiátrica. A sua fala passou a não ser mais ouvida como delírio nem seus escritos banalizados como excentricidades”.

Eu estava com saúde  
 Adoeci  
 Eu não ia adoecer sozinha não  
 Mas eu estava com saúde  
 Estava com muita saúde  
 Me adoeceram  
 Me internaram no hospital  
 E me deixaram internada  
 E agora eu vivo no hospital como doente  
 O hospital parece uma casa  
 O hospital é um hospital  
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 51)

Às vezes ela escrevia pequenos versos e registros numéricos em papelão, materializando-se em palavras. Mas, na maioria das vezes, ela falava, e falava com domínio da língua, sem vícios ou erros de linguagem. Stella chamava atenção: tinha o porte altivo e a voz ativa, apesar dos tratamentos psiquiátricos a que foi submetida. Por conta disso, começaram a chamá-la de poeta e filósofa. Alguns de seus versos romperam a barreira do manicômio e ganharam as paredes do Paço Imperial na Exposição “Ar subterrâneo”, em 1988, que reuniu trabalhos diversos produzidos nas oficinas artísticas realizadas no hospital psiquiátrico. Sua fala também foi preservada em gravações, transcritas e reunidas na coletânea póstuma *Reino dos bichos e dos animais*, organizada pela filósofa Viviane Mosé. O que se ouve, ao ler seus textos, é uma voz capaz de fazer tremer o discurso da razão ao implodi-lo por dentro, expondo ao mesmo tempo as amarras ao que o louco estava submetido e as entranhas de uma outra linguagem, com forte potência onírica. Muito mais do que um falatório, como ela se referia às frases que declamava, Stella parecia empenhada em criar para si um lugar no mundo a partir dos abismos subjetivos e da atmosfera opressiva em que vivia. Elaborando simbolicamente a experiência limítrofe a que estava submetida, Stella transformou o que poderia ser apenas desatino em fortes imagens poéticas.

Carolina Maria de Jesus e Stella do Patrocínio causam espanto pela força que carregam em seus corpos e palavras. Insubmissas, não aceitaram o silêncio a que pareciam condenadas – pela marginalidade social ou pela opressão psiquiátrica. Carolina dizia: “sou rebotalho. Estou no quarto de

despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 1963, p. 33). Stella descreve identificação semelhante, anos depois: “eu sobrevivi do nada, do nada/Eu não existia/Não tinha uma existência/Não tinha uma matéria” (PATROCÍNIO, 2001, p. 80).

Mas persistem, coletando o que a vida oferece para seguir em frente: “Toda manhã eu canto. Sou como as aves, que cantam apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que eu faço é abrir a janela e contemplar o espaço”, afirma Carolina (JESUS, 1963, p. 23). “Quando o sol penetra no dia dá um dia de sol muito bonito muito belo”, completa Stella (PATROCÍNIO, 2001, p. 111). Brilhante, incandescente e renovado a cada amanhecer, o desejo parece demarcar o seu lugar a partir e apesar da falta, em um incessante movimento de reafirmação da potência de vida, em Stella do Patrocínio e em Carolina de Jesus. Não satisfeitas, recusam-se a caber nos espaços a que estão confinadas, transbordando-se em palavras, como que em busca de ar: “Eu cato papel, não gosto. Então eu penso: faz de conta que eu estou sonhando”, conta Carolina (JESUS, 1963, p. 26). “O tempo é o gás, o ar, o espaço vazio”, completa Stella (PATROCÍNIO, 2001, p. 93). De alguma forma, resistem à objetificação através da linguagem, apropriando-se dela, implodindo o discurso – o sociológico, que amarraria Carolina à pobreza; e o psiquiátrico, que reduziria Stella ao delírio esquizofrênico – e fazendo emergir a literatura, linguagem de “densidade enigmática”, como descrita por Michel Foucault (2002, p. 412), capaz de “dissipar os mitos que animam nossas palavras, de tornar-se de novo ruidosa e audível a parte de silêncio que todo discurso arrasta consigo quando se enuncia”.

Uma linguagem capaz de perfurar, abrindo buracos na estrutura, bolhas de ar; capaz de flertar com o delírio ou de encarar a fome, sem temer ser dominada por um ou pelo outro. Ao dizer-se escritora, Carolina de Jesus cria para si uma outra trajetória e uma outra identidade, para além do casebres, dos entulhos e do estigma de favelada. Ao contar sua rotina em versos, Stella do Patrocínio amplia os limites do seu quarto-cela e bordeja a arte a partir da loucura. Nas mãos de Carolina e de Stella, a literatura se faz bomba e escudo protetor, armas de resistência: estilhaça muros, protege o desejo da morte. Espanta, assusta e perturba, faz-se arte.

## 2 Em busca da própria voz

Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro sobre a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com essas cenas desagradáveis me fornecem os argumento (JESUS, 1963, p. 17),

profetiza Carolina de Jesus, em anotação do dia 19 de julho de 1955. A fala, em tom de ameaça, é proferida contra vizinhas que teimam em desprezar o limite do barraco e da vida privada de Carolina. A resposta vem em tom de desqualificação: “Você só sabe catar papel” (JESUS, 1963, p. 17). Mas Carolina parece ouvi-la como um desafio: está sempre a portar um lápis, um papel ou um livro, para mostrar que a palavra impõe limites à casa e pode traçar um novo contorno para a vida. Ela cata papel, sim, mas não apenas para a subsistência. Pela escrita, diferencia-se dos demais, cria margens imaginárias à própria rotina, constrói um percurso concreto do sonho à mudança. Ou, tomando emprestado o termo cunhado por Eduardo Viveiros de Castro (2019), o papel em Carolina é suporte para *reexistência*. Na definição do antropólogo, utilizada para falar da sobrevivência sempre ameaçada dos povos ameríndios brasileiros, a resistência seria imanente à existência, duas ações conjugadas em prol da manutenção da vida – *resistir* para *existir*, portanto (CASTRO, 2019, p. 5). Em Carolina, o vocábulo ressoa para além da dupla potência do termo, e incorpora a ele a possibilidade de reinvenção: através da escrita, a autora luta por uma outra vida, em outro tempo, e outro lugar. Carolina cria para si a possibilidade de *reexistir* pela escrita. Uma outra existência, portanto, para além daquela que parecia condenada.

Talvez por isso Carolina se aproprie de palavras dando a elas um tom culto, algumas vezes antiquado. De outro tempo, de outro lugar. Com mediação da linguagem, ela se afasta da desumanização da favela e reveste a existência de privações de floreios e adjetivos que às vezes parecem não se encaixar ao cenário. Há uma inadequação entre o real – inapreensível, sufocante – e as palavras, delicadas em excesso para a aspereza da vida na favela:

Até que enfim parou de chover. As nuvens desliza-se para o poente. Apenas o frio nos fustiga. E várias pessoas da favela não tem

agasalhos. Quando uns tem sapatos, não tem palitol. E eu fico condoída de ver as crianças pisar na lama (JESUS, 1963, p. 41),

conta Carolina em 29 de maio de 1958. Entre deslizos ortográficos e linguagem sofisticada, muitas vezes com influência de poetas românticos e parnasianos, Carolina vai cunhando o seu estilo, encontrando a sua voz, dando forma a uma língua própria.

Em *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze (1997) persegue o traçado da palavra que dá forma a uma nova geografia reinventada pelo escritor. “É o delírio que as inventa”, afirma, “como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo” (DELEUZE, 1997, p. 9). Em Carolina, gritos de vizinhos, brigas de casal, disputas por água ou pedidos insistentes dos filhos por comida, por mais comida, invadem o barraco e intercalam-se a momentos de silêncio na madrugada, quando ela acorda antes do restante da casa para escrever, refletir, sonhar. O lado de fora inunda o barraco. Mas ela desenha a fronteira da casa com palavras:

Eu deixei o leito às 3h da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. É preciso criar este ambiente de fantasia para esquecer que estou na favela (JESUS, 1963, p. 52).

A vida borra a folha de papel deixando marcas, impondo pausas, criando uma sintaxe própria. Para Deleuze (1997), só é possível captar a fronteira entre o visto e o ouvido, o sentido e o pressentido, o concreto e o sensível, através da linguagem, sem, no entanto, ser necessário “impor uma forma à matéria vivida” (DELEUZE, 1997, p. 15). Para Deleuze (1997), a literatura ultrapassa a representação do cotidiano, abrindo espaço para o excesso, para falta, para o inacabado ou para o delírio, fazendo da palavra, potência – bastião de resistência. Uma literatura que é feita desses restos de conversas diárias entreouvidas por Carolina desde seu quarto na favela. Brigas, gritos, desavenças que, ao invés de fazê-la desistir da escrita, colocam-na em movimento para ressignificar sua existência.

A literatura como um interrogar-se diário, uma tessitura que incorpora a fluidez à cadência das palavras, uma forma de habitar o mundo e dar

contorno ao desejo para além do real que aprisiona e limita os movimentos de uma existência precária, em uma permanente desterritorialização. Carolina faz-se em palavras, cria para si um quarto de despejo que também é de desejo, um outro espaço-tempo na dura existência diária. Ela escapa para a minoridade ao recusar-se a caber na identidade que lhe reservaram. Revolta-se, transforma-se, assume-se protagonista de sua própria história, devém escritora – processo contínuo do qual se ocupa ao longo de toda a sua vida.

Fazer da fome, linguagem. E não qualquer linguagem. Carolina causa espanto pela clareza que tem em não se aceitar rebotalho. Do silêncio a que parecem estar condenados os que vivem na fronteira da desumanização, Carolina constrói sua literatura. Atenta, abafa os ruídos do entorno para ouvir a si mesma e expressar suas vontades mais profundas. Ao invés de discutir com vizinhos, escreve; ao invés de desistir, sonha. Busca a sobrevivência no lixo, e a *reexistência* na imaginação:

Quando estou com pouco dinheiro, procuro não pensar nos filhos que vão pedir pão, pão, café. Desvio meu pensamento para o céu: será que lá em cima tem habitantes? Será que eles são melhores do que nós? [...] Será que lá existe favela? E se lá existe favela será que quando eu morrer eu vou morar na favela? (JESUS, 1963, p. 45)

Fazer-se sujeito, apesar das privações, a partir da concretude da fome. Carolina carrega sozinha as tábuas para subir seu barraco à margem do rio, em cima da lama. Mas não ergue apenas uma casa. Faz dela um espaço íntimo entre palavras. Constrói a si mesma a partir e apesar dos entulhos. Tropeça, mas resiste: “Estou sem ação com a vida. Começo a achar minha vida insípida e longa demais. Hoje o sol não saiu. O dia está triste igual a minha alma” (JESUS, 1963, pg. 79). Expõe suas fraturas, transborda-se em palavras:

excede porque é excessiva a fome, porque é excessiva a degradação das condições da vida que leva, porque tem também excessiva imaginação e capacidade de se virar catando, no monturo do lixão, comida e literatura (CHIARA, 2006, p. 39).

Excesso que transborda em palavras, mas que também é sentido no corpo, e que se materializa em dores diversas: nos diários que dão origem ao livro *Diário de Bitita*, Carolina descreve sua peregrinação por diversas cidades do interior de São Paulo em busca de tratamento para as pernas.

Ironicamente, ela percorre quase todo o trajeto entre caronas e caminhadas. Em *Quarto de despejo*, o barraco está inscrito no corpo claudicante de Carolina: o cheiro da favela entranha-se na pele, faz-se marca a ponto de a autora dizer que gostaria de andar com um cartaz nas costas – “Se estou suja é porque não tenho sabão” (JESUS, 1963, p. 89); o fardo de sustentar sozinha a casa e os três filhos pesa sobre os ombros, reflete-se nas pernas, toma todo o corpo. A autora é atravessada por um frequente mal-estar: “Quando cheguei na favela estava indisposta e com dor nas pernas. A minha enfermidade é física e moral” (JESUS, 1963, p. 81). A fome, por vezes, escava a vontade: “Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estômago. E por infelicidade eu amanheci com fome” (JESUS, 1963, p. 89).

Em Carolina Maria de Jesus, o silêncio a que foi condenada pela fome, pela miséria, pela falta de uma educação formal, transborda por todo o corpo. Corpo-sintoma que adoece quando sofre em silêncio, mas que persegue a escrita, transformando a falta em potentes instantes poéticos. Carolina coloca em palavras momentos de pura beleza em plena miséria, bolhas de ar em meio à putrefação: “Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante. As crianças sorrindo vendo a comida ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles” (JESUS, 1963, p. 38). Ou ainda: “é início do mês. É o ano que desliza” (JESUS, 1963, p. 43).

Se Carolina fez da fome literatura, Stella do Patrocínio transformou delírio em poesia. Com domínio da língua formal – praticamente não cometia erros gramaticais –, Stella criou uma linguagem própria, intensa e subversiva, para sobreviver aos mais de 30 anos de isolamento e apagamento impostos pela rotina de um manicômio. Como Carolina, Stella refugiava-se na linguagem para lidar com a dor, o desamparo e as privações. Como Carolina, preferia manter-se à parte do grupo, em um silêncio altivo e observador. Evitava aglomerações, pedidos, discussões. Fazia do quarto clausura e do corpo, morada. Quando falava, no entanto, saía do ensimesmamento fragmentário comum a tantos internos, fazendo-se em palavras: em seu ‘falatório’, Stella criticava a instituição e as tentativas de adoecê-la: “Eu já fui operada várias vezes/Fiz várias operações/Sou toda operada/Operei o cérebro, principalmente” (PATROCÍNIO, 2001, p. 69); espantava-se com o efeito do tratamento em seu corpo: “É dito: pelo chão você não pode

ficar /Porque lugar de cabeça é na cabeça / Lugar de corpo é no corpo” (PATROCÍNIO, 2001, p. 52); temia a morte do desejo e o silenciamento total: “eu sinto fome, matam minha fome/eu sinto sede matam minha sede/ fico cansada falo que tô cansada/matam meu cansaço” (PATROCÍNIO, 2001, p. 142). Só a sobrevivência não bastava para Stella, portanto.

Stella tinha apenas 21 anos quando foi levada a um hospital psiquiátrico, depois de perder os óculos de sol, o sentido e o fio da razão num bar em Botafogo. “Luís não tava mais na hora em que o óculos caiu, eu não sei para onde ele foi, porque eu fiquei, de repente, de repente, eu fiquei sozinha [...]. Eu estou aqui como indigente, sem ter família nenhuma, morando no hospital” (PATROCÍNIO, 2001, p. 49). Foi diagnosticada como esquizofrênica e submetida a tratamentos incapacitantes, mas nunca perdeu completamente a consciência dos limites de sua subjetividade. Ou, como afirma Viviane Mosé (2001, p. 24), “Stella era capaz de se organizar neste limite, nesta tensão entre ordem e ausência de ordem”.

Apenas duas décadas mais tarde, com a Reforma Psiquiátrica e com as atividades artísticas e terapêuticas que passaram a ser desenvolvidas na colônia, que a voz de Stella do Patrocínio, “muito bem patrocinada”, como diria ela mesma, passou a ser efetivamente ouvida, considerada, registrada em gravações. Para Viviane Mosé (2001), a fala de Stella diferenciava-se da dos demais pacientes justamente por ela ter consciência do que dizia, ser capaz de ordenar o pensamento e refletir sobre ele, colocando a si mesma e a internação psiquiátrica em perspectiva: “Ousaria dizer que Stella se sustentava em uma ordenação delirante, uma ordenação móvel, fundada na afirmação de sua própria fragmentação”, afirma (MOSE, 2001, p. 24).

Fazer-se sujeito, apesar de todas as tentativas de silenciamento a que foi submetida. Stella causa espanto pela força poética de seus versos, e pela lucidez com que os constrói. Com palavras, ela abre pequenas bolhas de ar para se fazer caber num espaço que impõe, de forma sistemática, a uniformização, o apagamento, o sufocamento. O corpo é afetado, apropriado pelo discurso institucional e submetido a delirantes tratamentos em nome da ciência. Muitos de seus versos reverberam como gritos de resistência ao aprisionamento. Ela explicita as interdições a que está submetida, e o esforço que empreendem para tirar do corpo do interno qualquer vestígio de insubordinação. Mas ‘burla’ o sistema, fazendo da reiteração da proibição a força dos seus versos:

É dito: pelo chão você não pode ficar  
Porque lugar de cabeça é na cabeça  
Lugar de corpo é no corpo  
Pelas paredes você também não pode  
Pelas camas você também não pode ficar  
Pelo espaço vazio também não vai poder ficar  
Porque lugar de cabeça é na cabeça  
Lugar de corpo é no corpo  
(PATROCÍNIO, 2009, p. 44).

Michel Foucault (2002) reconta a história da loucura pela investigação do conceito de razão, para traçar uma “arqueologia do silêncio”, que confinou o delírio à categoria de doença mental. O filósofo francês mostra que, desde a Idade Clássica, a loucura vem sendo gradativamente expulsa da produção de pensamento. Não há espaço para o desvario no cogito cartesiano. Mais do que um polo de opostos, a razão “nasce da exclusão, no interior do discurso, de tudo que diz respeito à loucura”, explica Viviane Mosé (2001, p. 35). O sujeito cartesiano só é soberano se tem suas bases firmemente fincadas na razão. O louco é seu resto alienado e alienante, sua existência às avessas.

Na Modernidade, a cisão se aprofunda ainda mais. O louco sai de cena, é afastado do convívio social, isolado para tratamento. Criam-se dispositivos de controle: prisões, manicômios, trabalho forçado. Entre muros, a loucura se torna objeto de investigação científica, dependente da razão do outro para existir como *doença*:

Foucault mostra como a experiência trágica da loucura, que ainda se manifestava livremente no Renascimento – na França, chegou a haver, no século XVI, uma literatura da loucura, escrita por loucos – foi excluída, reprimida, em instituições como o “grande enclausuramento” e o hospício, por um saber racional que, na época clássica, a concebeu como desrazão e, na modernidade, como doença mental (MACHADO, 2001, p. 32).

Sob o olhar perscrutador da ciência, a loucura é reduzida a um corpo adoentado sob constante escrutínio. Uma batalha desigual entre razão e desatino, onde há sempre – ou quase sempre – o mesmo perdedor. Como aponta ter consciência a própria Stella do Patrocínio:

Eu sei que você é um olho  
Uma espiã que faz espionagem  
É uma fiscal um viagem também  
É uma criança prodígio precoce poderes  
Milagre mistério  
É uma cientista  
Já nasce rica e milionária  
(PATROCÍNIO, 2001, p. 128).

Na coletânea organizada por Viviane Mosé, há um capítulo inteiro dedicado ao olhar, desde a visada de Stella em busca de espaço e sentido no mundo ao olhar investigador devolvido pela psiquiatria. “Quem bota para enxergar se não sou eu que boto para enxergar?” (PATROCÍNIO, 2001, p. 89), pergunta-se Stella, em busca de uma mirada própria, de uma voz.

A ciência moderna reduz o louco à custosa posição de paciente: o tratamento cassa as palavras e o desejo. A ruptura é justamente da ordem do discurso. A psiquiatria se impõe como uma tentativa de fazer o paciente recuperar a razão pelo silenciamento dos desatinos, como se fosse possível enlaçar o discurso, domando-o como pensamentos selvagens, sem levar junto também a potência de vida. Os versos de Stella do Patrocínio mostram justamente o percurso da paciente diante da tentativa de enjaular seus delírios pela força da razão. Stella resiste às grades e à desumanização. O “reino dos bichos e dos animais” parece ficar depois da vida e depois da morte, lá onde qualquer vestígio de desvario e desejo são esvaziados, reduzidos aos instintos mais básicos.

Depois do entre a vida e a morte  
Depois dos mortos  
Depois dos bichos e dos animais  
Só fica a vontade como bicho e como animal  
(PATROCÍNIO, 2001, p. 116).

Não gosto de bicho não gosto de animal  
Apesar de que existe bicho existe animal  
Mas eu não gosto de bicho não gosto de animais  
(PATROCÍNIO, 2001, p. 117).

Meu nome verdadeiro é caixão enterro  
Cemitério defunto cadáver  
Esqueleto humano asilo de velhos  
Hospital de tudo quanto é doença  
Hospício  
Mundo dos bichos e dos animais  
(PATROCÍNIO, 2001, p. 118).

Mas resta à Stella lucidez suficiente para fazer da falta palavra. A fala de Stella evidencia o olhar de quem se vê de fora, capaz de problematizar e questionar o saber científico que tenta aprisioná-la. Seus versos marcam o tempo, apontam o esforço de resistir – “depois”, e “depois” e “depois” pouco sobra; pela repetição estrutural da frase, reitera a dificuldade de se manter íntegra:

Eu não sei quem fez você enxergar  
Cheirar pagar cantar pesar ter cabelos  
Ter pele ter carne ter ossos  
Ter altura ter largura  
Ter o interior ter o exterior  
Ter um lado o outro a frente os fundos  
Em cima embaixo  
Enxergar  
Como é que você consegue enxergar e ouvir vozes?  
(PATROCÍNIO 2001, p. 87).

O aprisionamento afeta o corpo, e pelo corpo ela resiste. Stella faz da voz potência, agarra-se à vida com unhas e dentes, se necessário. “Me ensinaram a morder chupar roer lambar e dar dentadas” (PATROCÍNIO, 2001, p. 133), conta. E expõe o desejo de manter-se de pé, mesmo com o esgarçamento da experiência levada ao limite por décadas de confinamento:

Eu não sei como pode  
Formar uma cabeça  
Um olho enxergando, nariz respirando  
Boca com dentes

Orelhas ouvindo vozes  
Pele, carne, ossos  
Altura, largura, força  
Para ter força  
O que é preciso fazer?  
É preciso tomar vitamina  
(PATROCÍNIO, 2001, p. 83).

### 3 Onde se enlaçam o sofrimento e o sonho

Ruídos e balbucios emergem mesmo que sob pressão da ciência e da razão. Há, portanto, uma linguagem que escapa à ordem, que transborda do silêncio e não aceita ser calada, que não está à procura de uma origem perdida ou de uma verdade essencial. Para Foucault (2002), essa linguagem é a literatura. E, não à toa, loucura e literatura se encontram na obra de autores como Mallarmé, Antonin Artaud ou Friedrich Hölderlin. Uma permite que a outra se manifeste sem camisa de força, deixando vir à tona o percurso do sujeito atravessado pela linguagem, num eterno “corpo a corpo” com as palavras. Uma linguagem que aceita e abarca os restos e detritos do discurso da razão, permitindo que o louco assuma, mesmo que de forma claudicante, sua própria voz. Como resgata Viviane Mosé (2001, p. 41), no prefácio à *Stella do Patrocínio*, “por trás de todo escritor moderno, diz Foucault, esconde-se sempre a sombra do louco que o sustenta”.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2002) esboça a história do pensamento ocidental para chegar ao ponto de surgimento do sujeito contemporâneo, tal qual conhecemos hoje, aquele que produz conhecimento sobre a linguagem (gramática), sobre a vida (biologia) e o capital (economia política), mas que também se volta sobre si mesmo pela primeira vez na trajetória da humanidade, botando-se em questão e pensando seu lugar no mundo, fundando o discurso das ciências humanas e da psicanálise. A própria linguagem é posta pela primeira vez em questão: desconfia-se dela também, não mais linguagem-quadro que espelha o transcendente, como no Renascimento, tampouco linguagem-superfície, refém do olhar, como na era Clássica.

Desde a Idade Moderna, a linguagem ultrapassa a superfície, mergulha sobre si mesma. Guiada em parte pelo inconsciente recém-descoberto pela

psicanálise, a linguagem na contemporaneidade contempla os recuos, os lapsos, os chistes e os sonhos; escava em busca de sentido, mas chega à fantasia que, em seu núcleo, nada mais é do que uma interpretação original. Ou ainda pela filosofia de Nietzsche, a linguagem escava em busca de um sentido, mas encontra o desaprumo, o desequilíbrio, “a ponto de atestar que “a profundidade não passava de um jogo e de uma dobra da superfície” (FOUCAULT, 2000, p. 44). Se em Nietzsche o mergulho interpretativo pode levar a um ponto de ruptura, levando junto o seu intérprete, em Freud, parece levar até a loucura – “sanção de um movimento [...] que se aproxima infinitamente do seu centro, e que desmorona, calcinada” (FOUCAULT, 2000, p. 47). O interior da linguagem não leva, portanto, a uma origem ou sentido perdidos, mas às margens do pensamento, lá onde literatura e loucura parecem fazer fronteira – local de onde reverberam as vozes de Carolina de Jesus e Stella do Patrocínio, respectivamente.

De certa forma, a literatura inclui o que ficou à margem e coloca em protagonismo sujeitos continuamente cassados pelo discurso da razão. Carolina de Jesus rompe o isolamento da privação social ao contar sua própria história. Stella do Patrocínio deixa de ser um objeto da história da loucura para se fazer ouvir pelos seus versos, fazendo-se sujeito através das palavras. A literatura subverte o estatuto da linguagem, trazendo para cena o que foi tratado como resto indesejado do discurso da razão, escancarando a impossibilidade de um discurso homogêneo e preciso.

“Linguagem posta a nu”, afirma Foucault (2002, p. 532) sobre o encontro entre literatura e loucura, aberta ao impensável, à finitude, à morte e ao corpo. Sem uma representação única para amarrar significantes numa cadeia contínua e sem falhas, o sujeito se faz e se desfaz “nos interstícios de uma linguagem em fragmentos” (FOUCAULT, 2002, p. 535). Das margens do saber ou da ciência escrevem Stella do Patrocínio e Carolina Maria de Jesus. Ambas resistiram ao que a vida – com todo o excesso de real que lhe forma e lhe deforma – reservou para elas, recusaram-se a caber na lógica de funcionamento da pobreza ou da loucura. Fizeram das palavras uma forma de existência, mesmo quando duvidaram delas.

Ao final da vida, Stella do Patrocínio parece desacreditar das palavras. Questiona-se sobre o falatório, alega que não tem nada mais a dizer: “Eu não tenho mais voz/Porque já falei tudo que tinha para falar/Falo, falo, falo, falo o tempo todo/E é como se eu não tivesse falado nada” (PATROCÍNIO,

2001, p. 142). Segue lúcida do próprio fim, até o fim: “Não deu tempo/eu estava tomando claridade e luz/Quando a luz apagou/A claridade apagou/Tudo ficou nas trevas/Na madrugada mundial/Sem luz” (PATROCÍNIO, 2001, p. 24). Cansou-se, afirma, de ser tratada como dejetos: “botando o mundo inteiro para gozar e sem gozo nenhum” (PATROCÍNIO, 2001, p. 125). Sabe que não conseguirá vencer o discurso científico: “Quem vence a saúde é outra saúde/quem vence o normal é outro normal/quem vence um cientista é outro cientista” (PATROCÍNIO, 2001, p. 143).

Carolina Maria de Jesus atravessa a vida perseguindo palavras. Ela mantém seus cadernos, escreve contos, provérbios e poemas. Não se cala, mas luta para ser ouvida: seus livros subsequentes não têm a tiragem ou o sucesso do primeiro. Sair do *Quarto de despejo* e chegar à *Casa de Alvenaria* a condena a um limbo social e editorial: deixa de ser a voz da favela para se tornar uma intrusa no asfalto. Decepciona-se com a falta de idealismo fora da comunidade: “Aqui há não só muita ambição, mas também o desejo de vencer a qualquer preço. Mesmo que os meios empregados sejam podres” (JESUS, 1963, p. 173). Escreve, no caderno *Um Brasil para os brasileiros*, o poema “Vidas”, no qual narra a morte silenciosa de pessoas que, como ela, um dia tiveram voz:

Nem sempre são ditosas  
as vidas das pessoas famosas  
Edgar Allan Poe morre na sarjeta  
Na guilhotina Maria Antonieta  
Luís de Camões teve que mendigar  
Gonçalves Dias morre no mar  
Casemiro de Abreu morre tuberculoso  
Tomáz Gonzaga louco furioso.  
(JESUS, [196-], p. 158)

Stella resiste ao manicômio, mas não à hiperglicemia: tem uma perna amputada, e perde o que lhe resta de potência de vida. De alguma forma, a ação da doença sobre o corpo orgânico escancara a fragilidade do corpo sensível. “Ficou muito triste, parou de falar e de comer”, conta Viviane Mosé (2001, p. 21) no prefácio do livro. Está cansada. Afinal, carrega em seu corpo “quinhentos milhões e quinhentos mil. A idade dos moradores do núcleo Teixeira Brandão Jacarepaguá” (PATROCÍNIO, 2001, p. 148).

Perde força e voz. Stella morre em 1997 de infecção generalizada causada pela ferida não cicatrizada. Silencia-se, torna-se estrela.

Carolina sobrevive à fome e à favela, mas não ao exílio a que foi submetida pelo mercado literário e editorial. Chega ao fim da vida morando sozinha e empobrecida no sítio que comprou em Parelheiros, área rural de São Paulo. Segue produzindo, apesar de tudo, mas compara a escrita a um tormento. “Não posso sentar por longo tempo, é que se eu ficar sem mover-se, os versos começam a surgir. Tenho que estar em atividade ininterruptamente e, quando desperto, deixo o leito. Creio que já familiarizei com esta miniatura de calvário” (JESUS, [196-], p. 61), conta. Ao final da vida, “ela era uma árvore amarga no vento ventando e qualquer lufada mais forte derrubava”, conta a jornalista Clélia Pisa (2014, p. 303) que trabalhou nos manuscritos de *Um Brasil para os brasileiros* para a edição francesa de *O diário de Bitita*. Carolina morre em 1977, de complicações de uma asma crônica. Falta-lhe ar e fôlego para seguir em frente.

Stella do Patrocínio e Carolina Maria de Jesus forjaram uma vida singular através da linguagem, com suas fraturas expostas, suas pausas e gaguejos, suas zonas de luz e sombra. Os escritos de Carolina resistiram ao amarelo da fome – “antes de comer eu via o céu, as árvores, as aves, tudo amarelo” (JESUS, 1963, p. 40), às marcas do tempo e aos limites do barraco. As palavras de Stella sobreviveram ao ar, ao espaço e ao tempo do delírio – aos gases que lhe formaram e lhe deram cor, afirma –, ganharam concretude pela intensidade de sua voz. De alguma forma, ambas usaram as palavras como abrigo contra o aniquilamento da subjetividade. Fizeram da falta, potência; do pensamento, puro ato; dos excessos de um real tantas vezes intolerável, poderosos instantes poéticos que ressoam até hoje, quebrando muros, iluminando novos caminhos e possibilidades de leitura.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

AQUINO, Ricardo. Do pitoresco ao pontual: uma imagem-biografia. In: LÁZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

AQUINO, Ricardo. Estrela. In: PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*. Organização de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Brasil, país do futuro do pretérito*. Aula inaugural do CTCH, PUC-Rio, 14 de março de 2019. Disponível em: [https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/brasil\\_pais\\_do\\_futuro\\_do\\_preterito.pdf](https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/brasil_pais_do_futuro_do_preterito.pdf). Acesso em: 4 jun. 2020

CHIARA, Ana. *Ensaio de possessão*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Coleção Ditos & escritos).

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. *Um Brasil para os brasileiros*: contos e poesias. São Paulo, [196-]. 97 p. 1 manuscrito. Arquivo Carolina Maria de Jesus (ACMJ). Acervo do Instituto Moreira Sales.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MOSÉ, Viviane. Stela do Patrocínio: uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica. In: PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*. Organização de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*. Organização de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PISA, Clélia. Entrevista com Clélia Pisa. Entrevista concedida a Raffaella Fernandez. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 297-304, 18 dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.5752/8821>.

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui. *Revista Cult*, São Paulo, 22 set. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/stella-do-patrocinio-retorno-sempre-esteve-aqui/>. Acesso em: 4 out. 2020.

Recebido em: 28 de julho de 2020.

Aprovado em: 19 de abril de 2021.