



ANAIS DO III SEMINÁRIO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA BRASILEIRA

FFLCH - USP

SÃO PAULO, MARÇO DE 2017

Anais do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Universidade de São Paulo - USP

Reitor: Prof. Dr. Marco Antônio Zago

Vice-reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - DLCV

Chefe: Profa. Dra. Marli Quadros Leite

Vice-chefe: Profa. Dra. Paula da Cunha Correa

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Coordenador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Vice-coordenador: Prof. Dr. Augusto Massi

Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

Prof. Dr. Jefferson Agostini de Mello

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Representante discente: Lígia Rodrigues Balista

Endereço para correspondência

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, Sala 4 – Cidade Universitária

CEP 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil.

Telefone: 11 3091-4828

E-mail: sppglb@gmail.com

Website: www.conferencias.fflch.usp.br/SPPGLB



Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas

Comissão Editorial dos Anais do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Aline Novais de Almeida (DLCV-USP)
Betina Leme (DLCV-USP)
Caio Cesar Esteves de Souza (DLCV-USP)
Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)
Giovanna Gobbi Alves Araújo (DLCV-USP)
Juliana Caldas (DLCV-USP)
Lígia Rodrigues Balista (DLCV-USP)
Paulo Vítor Coelho (DLCV-USP)
Rafael Rodrigo Ferreira (DLCV-USP)
Tatiana Oliveira Barbosa de Oliveira (DLCV-USP)
Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)

Arte e projeto gráfico

Paulo Vítor Coelho (DLCV-USP)

III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Comissão Científica

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Comissão Organizadora

Aline Novais de Almeida (DLCV-USP)
Caio Cesar Esteves de Souza (DLCV-USP)
Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)
Giovanna Gobbi Alves Araújo (DLCV-USP)
Ligia Rivello Baranda Kimori (DLCV/USP)
Lígia Rodrigues Balista (DLCV-USP)
Paulo Vítor Coelho (DLCV-USP)
Rafael Rodrigo Ferreira (DLCV-USP)
Tatiane Oliveira Barbosa de Oliveira (DLCV-USP)
Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)



Apresentação

Literatura e produção acadêmica em debate

Dando continuidade aos esforços de alunos e professores que conceberam e realizaram as edições anteriores do evento, o III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (SPPGLB) ocorreu entre os dias 20 e 24 de março de 2017, reunindo vinte e três comunicadores, quatro conferencistas e mais de uma centena de participantes, entre graduandos, pós-graduandos e pesquisadores de diferentes instituições.

A terceira edição do SPPGLB foi inaugurada no dia 20 de março com a conferência *Itinerário de um leitor/escritor* proferida pelo escritor Milton Hatoum, com a apresentação do coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, o Prof. Dr. Ivan Marques (USP). Seguiram-se à conferência de abertura as comunicações da mesa **A linguagem narrativa de Dyonélio Machado**, que contou com os trabalhos dos pós-graduandos Débora Oliveira Lisboa e Fábio Henrique Passoni Martins e a mediação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Ruffinoni (USP). A segunda mesa de apresentações do dia dedicou-se ao tema **O feminino e a velhice heroica no romance de 1930** e teve a participação de Maristela Sanches Bizarro e Davi Lopes Villaça, sob a mediação do Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez (USP).

As atividades do dia 21 de março foram iniciadas com a mesa **A poesia de Orides Fontela e Ana Cristina Cesar**, na qual os pós-graduandos Wanderley Corino Nunes Filho e Mariana Cobuci Schmidt Bastos apresentaram suas comunicações, com a mediação da Profa. Dra. Viviana Bosi (USP). A segunda mesa do dia, intitulada **Movimentos do eu: exílio, ambivalência e contestação na modernidade**, contou com as apresentações de Mariana Carlos Maria Neto e Renata de Carvalho Nogueira e a mediação do Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura (USP). Finalizando as atividades do dia, o Prof. Dr. Sérgio Alcides (UFMG) proferiu a conferência *O 'bárbaro tecnizado' de Oswald e o 'índio gigante' de Drummond*, com a apresentação do Prof. Dr. Augusto Massi (USP).

No dia 22 de março, tivemos a participação das pós-doutorandas Ieda Lebensztayn e Larissa Costa da Mata, que discutiram seus trabalhos na mesa **Poética e recepção**

nos anos 1930, com a mediação da pós-graduanda Lígia Rodrigues Balista (USP). **Intimismo e alteridade na prosa moderna** foi o tema da segunda mesa do dia, que contou com as comunicações de Mariângela Alonso, Fabio Weintraub e Bruno Zeni e a mediação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg (USP). No encerramento desse dia de trabalhos, o SPPGLB promoveu, pela primeira vez, uma mesa dedicada às **publicações** acadêmicas do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Nela, apresentaram-se o Prof. Dr. Hélio Guimarães (USP), que falou sobre sua mais recente obra, *Machado de Assis, o escritor que nos lê*; a mestra Tereza Cristina Mauro (USP), que anunciou o lançamento de seu livro *Entre a descrença e a sedução: releituras do mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves*; o Prof. Dr. Jaime Ginzburg (USP), que tratou da trajetória editorial da *Teresa - revista de literatura brasileira*; e os pós-graduandos Aline Novais de Almeida, Ana Carolina Sá Teles, Betina Leme, Giovanna Gobbi Alves Araújo, Juliana Caldas, Lígia Rodrigues Balista, Luisa de Aguiar Destri e Mario Tommaso, que debateram os desafios de edição do periódico *Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira*.

A jornada de trabalhos do dia 23 de março teve início com a mesa **Práticas letradas e circulação de saberes no Brasil Colonial**, que teve a participação dos pós-graduandos Caio Cesar Esteves de Sousa e Fernando Munhós e a mediação do Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin (USP). Em seguida, apresentaram-se Manuella Miki Souza Araujo e Lucas Bento Pugliesi na mesa **Discursos da interioridade e da historiografia no século XIX**, com a mediação do Prof. Dr. Marcos Flamínio Peres (USP). A conferência *Editar Mário de Andrade* da Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez (IEB-USP) finalizou as atividades do dia.

Em 24 de março, último dia do seminário, apresentaram-se Umberto de Souza Cunha Neto, Vania Pereira Gumiero e Paulo Vítor Coelho na mesa **Prosa contemporânea: autotransfiguração, hibridez e recepção**, com a mediação de Andrea Saad Hossne (USP). Na sequência, as pós-graduandas Flávia Barreto Corrêa Catita e Camila Russo de Almeida Spagnoli apresentaram seus trabalhos de pesquisa na mesa **Edição**

e correspondência no início do século XX, com a mediação do Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho (USP). A psicanalista Maria Rita Kehl proferiu a conferência de encerramento do evento, intitulada *Bovarismo brasileiro*, tendo sido apresentada pelo Prof. Dr. Luiz Roncari (USP).

Uma importante novidade apresentada no III SPPGLB foi a criação dos **Anais do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**, publicação digital que disponibiliza os resumos expandidos das comunicações apresentadas nas três edições do evento. A publicação só foi possível graças ao empenho de alunos e ex-alunos do programa, bem como de membros das comissões organizadoras das edições anteriores. Os textos ficarão hospedados no sistema eletrônico de administração de conferências da FFLCH (plataforma *Open Conference Systems*), acessível gratuitamente no endereço <http://www.conferencias.fflch.usp.br/SPPGLB>. Além disso, conferências e mesas das três edições do evento serão disponibilizadas no canal do Youtube do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (para acessá-lo, **clique aqui**).

O Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP veio, em sua terceira edição, consolidar os trabalhos dos anos anteriores: aproximando graduandos e futuros pesquisadores do universo da pós-graduação e das pesquisas em andamento e divulgando à comunidade acadêmica os interesses e direcionamentos dos estudos literários na atualidade, por meio das comunicações dos pós-graduandos e dos lançamentos editoriais do programa. No entanto, no contexto presente de precarização da educação no país e, particularmente, de ataques violentos à promoção e manutenção da pesquisa acadêmica e da própria universidade, o III SPPGLB representou, para além de uma instância necessária de convivência e troca de saberes, um espaço de debate sobre os caminhos da universidade pública e da produção de saberes em contexto acadêmico, conforme indicaram as discussões promovidas pelas mesas-redondas e pelas eleições discentes ocorridas ao longo do evento. Durante o seminário, os pós-graduandos escolheram os seus representantes discentes para o próximo biênio (2017-2019): os doutorandos

Aline Novais de Almeida e Luciano de Jesus Gonçalves (suplente). Com a eleição, mediada pela representante discente do biênio anterior, Lígia Rodrigues Balista, foram realizados breves debates que deram origem a ideias e projetos (alguns já em desenvolvimento) que evidenciam a necessidade de integrar o corpo estudantil em atividades do programa e fortalecer politicamente os pós-graduandos em um contexto de atrasos, diminuição e cortes de bolsas e recursos, além dos já mencionados ataques sistemáticos que a universidade pública brasileira vem sofrendo em contexto de golpe. Assim, o SPPGLB não se encerra na semana de sua realização, mas serve também como ponto de partida para um diálogo e para atuações que podem se desdobrar ao longo do ano, graças ao envolvimento e aproximação dos corpos docente e discente.

Agradecemos a todos os pós-graduandos que nos ajudaram a viabilizar a publicação dos Anais, em especial ao mestrando Paulo Vítor Coelho, responsável pelo projeto gráfico das publicações e criador do logotipo dos Anais, e também a todos que participaram do evento na organização e apresentação de trabalhos. Nossos agradecimentos se estendem especialmente ao Prof. Dr. Ivan Francisco Marques, atual coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, que nos apoiou no meses de preparação do seminário, aos docentes que participaram da mediação das mesas, além dos conferencistas e do público que nos prestigiaram nos cinco dias do evento.

*Eduardo Marinho da Silva e Giovanna Gobbi Alves Araújo,
em nome da Comissão Editorial dos Anais do SPPGLB.*

Em 2017, o Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira chegou à sua terceira edição, realizada entre os dias 20 e 24 de março. As conferências foram ministradas por Milton Hatoum, Sérgio Alcides, Telê Porto Ancona Lopez e Maria Rita Kehl. Ao todo, dezessete estudantes de mestrado e doutorado e cinco pós-doutorandos apresentaram suas pesquisas em andamento, em mesas coordenadas pelos professores Jaime Ginzburg, Murilo Marcondes de Moura, Simone Rossinetti Rufinoni, Erwin Torralbo Gimenez, Marcos Flamínio Peres e Ricardo Souza de Carvalho, todos do Programa de Literatura Brasileira, e também por docentes pertencentes a outros Departamentos e Unidades da USP, como é o caso de Viviana Bosi, Andrea Saad Hossne e Jean Pierre Chauvin.

Como nas duas primeiras edições, a composição das mesas foi organizada tendo em vista a sua distribuição pelas quatro Linhas de Pesquisa do Programa (A prosa no Brasil, A poesia no Brasil, Historiografia e crítica literárias, Literatura, demais artes e outras áreas do conhecimento), reservando-se a cada uma delas um dia da programação. Um dos dias foi destinado exclusivamente à apresentação das pesquisas de pós-doutorado e à divulgação e discussão das revistas *Teresa* e *Opiniões*, além de outras publicações de membros do Programa. E a exemplo dos anos anteriores, o público do Seminário foi numeroso: 270 pessoas se inscreveram para assistir às mesas, oriundas da pós-graduação e também dos cursos de graduação, tanto da área de Letras como de outros Departamentos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Em 2017, a comissão organizadora do Seminário foi composta por dez pós-graduandos. As experiências coletivas de organização de eventos acadêmicos e de edição da revista *Opiniões* redefiniram o campo de atuação e interlocução do corpo discente do Programa de Literatura Brasileira. A oportunidade de apresentar trabalhos em andamento para um público numeroso e diversificado tem sido de grande valia para o desenvolvimento das pesquisas e o aprimoramento dos trabalhos de conclusão. Uma boa amostra da pluralidade e densidade das investigações realizadas atualmente no âmbito do Programa pode ser vista nos presentes Anais, cuja criação foi uma iniciativa

da comissão organizadora dessa terceira edição do Seminário de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da
Universidade de São Paulo

ÍNDICE

Ponto de fuga convergente: o ponto de vista em <i>O louco do Cati</i>	14
<i>Débora Oliveira Lisboa</i>	
Ciranda de pobres homens: uma leitura de <i>Os Ratos</i>	22
<i>Fábio Henrique Passoni Martins</i>	
<i>Fogo morto: olhares da velhice</i>	32
<i>Davi Lopes Villaça</i>	
A figuração da mulher no romance de 1930: um estudo sobre as obras de Amando Fontes, Rachel de Queiroz e Marques Rebelo	38
<i>Maristela Sanches Bizarro</i>	
Escrever para quem?	
Estudo sobre a poesia de Ana Cristina Cesar em <i>A teus pés</i>	48
<i>Mariana Cobuci Schmidt Bastos</i>	
A cisma do sublime em Orides Fontela	54
<i>Wanderley Corino Nunes Filho</i>	
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?	63
<i>Gabriel Provinzano G. da Silva</i>	
A estrangeira original: uma poética	71
<i>Mariana Carlos Maria Neto</i>	
Patativa do Assaré: o poeta social	79
<i>Renata de Carvalho Nogueira</i>	
Pupilas cavas:	
Machado de Assis e seus leitores escritores no século XX	87
<i>Ieda Lebensztajn</i>	
Flávio de Carvalho, Canibal	96
<i>Larissa Costa da Mata</i>	
Leitores e Imagens de Leitor em Dalton Trevisan e Rubem Fonseca	103
<i>Bruno Gonçalves Zeni</i>	
O mordomo, a cozinheira e o jardineiro: o trabalho doméstico na ficção de Hilda Hilst	113
<i>Fabio Weintraub</i>	
Da recepção à pulsão: notas sobre <i>O lustre</i>, de Clarice Lispector.....	120
<i>Mariângela Alonso</i>	
O que é uma obra?.....	126
<i>Caio Cesar Esteves de Souza</i>	
A escrita epistolar no projeto político-místico de Antônio Vieira	133
<i>Fernando Munhós</i>	

A política dos periódicos: historiografia, poesia e retórica nas revistas acadêmicas oitocentistas.....	142
<i>Lucas Bento Pugliesi</i>	
Encruzilhada de tradições: imagens glaciais em <i>Evocações</i>, de Cruz e Sousa	148
<i>Manuella Miki Souza Araujo</i>	
Sobre alguns aspectos centrais da prosa de <i>O cheiro do ralo</i>	157
<i>Paulo Vítor Coelho</i>	
A circulação da obra de Bernardo Carvalho em Portugal.....	165
<i>Umberto Cunha Neto</i>	
“Todos se engolem”: representações antropofágicas em <i>Cartas de um sedutor</i>, de Hilda Hilst	171
<i>Vania Pereira Gumiero</i>	
Godofredo Rangel e a <i>Revista do Brasil</i>: (re)descobrimdo o escritor e sua obra.....	178
<i>Camila Russo de Almeida Spagnoli</i>	
Mário de Alencar edita Machado: o caso de “O Almada”	186
<i>Flávia Barretto Corrêa Catita</i>	
Sobre os autores.....	193

Mesa 1

A linguagem narrativa de
Dyonélio Machado

Ponto de fuga convergente: o ponto de vista em *O louco do Cati*

Débora Oliveira Lisboa¹

Resumo

A pesquisa ocupa-se da investigação sobre a construção do ponto de vista por Dyonélio Machado em seu segundo romance, *O louco do Cati*, publicado em 1942. Entende-se por ponto de vista o conjunto formado por narrador, foco narrativo e ângulo de acompanhamento em que se coloca o leitor. No romance em estudo a configuração do ponto de vista é peculiar, vez que apresenta a matéria narrada de modo tensionado entre narrador e ângulo de visão, como um objeto situado entre dois pontos de fuga, culminando em desfecho convergente ao final. Ainda assim, é pela exploração do ponto de vista que se obtém a unidade do romance, já que há dificuldade na identificação dos contornos e relações entre os elementos fundamentais da narrativa, a saber, enredo, personagem, tempo e espaço. Na aventura narrada, o desenrolar dos fatos não parece seguir nenhuma lógica, posto que tem ponto de partida desconhecido, ida para destino incerto, entraves diversos no meio do caminho e volta para ponto que não coincide com o de saída. Durante a narração, o personagem principal parece ausente, com limitações para perceber a realidade e interagir com ela e, ao mesmo tempo, está o tempo todo ali, quase ao fundo da ação. Esse indivíduo é visto e comentado pelo narrador e pelos demais personagens responsáveis pelo andamento da narrativa, porém ao mesmo tempo está sofrendo um processo que altera sua consciência e subjetividade. Descrever e analisar a construção do ponto de vista na obra, verificar as implicações que esse modo de composição traz para os elementos fundamentais da narrativa e apontar para possíveis efeitos de sentido decorrente desta configuração formal é o que pretende o trabalho.

Palavras-chave

Modernismo (Literatura) Brasil; Dyonélio Machado (1895-1985); ponto de vista; *O louco do Cati*

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - Universidade de São Paulo. Email: debora.lisboa@usp.br.

Na primeira metade do século XX, notam-se alterações na configuração do romance e na exploração do ponto de vista em toda a Literatura Ocidental. No Brasil, destaca-se a peculiar construção de *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado, publicado em 1942. No referido romance, tem-se a incômoda sensação de que o narrador está situado em uma posição, enquanto há outro ângulo do qual são vistos os fatos narrados. Descrever e analisar a construção do ponto de vista na obra, verificar seu impacto nos elementos fundamentais da narrativa e apontar para possíveis efeitos de sentido decorrentes de sua configuração formal é o que pretende o presente trabalho.

A escolha de um romance do começo dos anos 1940 para estudo deve-se ao fato de que neste período há um ponto de inflexão nos rumos da História mundial e da cultura. No Brasil, tem-se que nas décadas de 1930 e 1940 inicia-se e consolida-se um movimento inédito na literatura brasileira: o esforço de representação do outro assumindo-o como alteridade. A nossa República se torna “Velha” com a Revolução de 1930 e a sociedade brasileira adquire complexidade no processo de modernização e urbanização. A literatura torna-se engajada e questionadora. Dá-se maior atenção àqueles distantes dos intelectuais e literatos e à alteridade das crianças, dos loucos, dos animais e dos homens mais “primitivos”. Novos campos abrem-se à exploração literária e o artista se vê às voltas com a necessidade de criar novos mecanismos capazes de dar forma a essas matérias, ao mesmo tempo em que precisa se posicionar no embate político-ideológico da época. É neste contexto que *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado, é produzido, apresentando razões extraliterárias e literárias que justificam sua escolha para estudo.

Primeiramente, é escrito por um autor gaúcho, que inicia na mesma corrente política liberal-positivista de Getúlio Vargas, porém torna-se seu opositor ao participar de movimentos de orientação socialista, sendo preso duas vezes em 1935. Essa é uma das experiências biográficas selecionadas, dentre inúmeras outras, para ganhar forma literária e aparecer no romance.

Outro elemento extraliterário é a concepção da ciência médica vigente à época e o conhecimento que dela tinha o autor. Dyonélio forma-se médico em 1929 e no ano

seguinte especializa-se em psiquiatria e neurologia, trabalhando como psiquiatra por trinta anos. A medicina ainda sofria forte influência do cientificismo e biodeterminismo do final do século XIX, de modo que se enxergava uma ligação estreita entre loucura, violência e crime, devendo a loucura ser tratada como doença e o criminoso como um degenerado biológico. Dyonélio questiona essa ciência baseada em características físicas aparentes e o próprio conceito de loucura. Ademais, elege um indivíduo supostamente louco para materializar a alteridade.

Há, ainda, a disparidade nas reações que *O louco do Cati* causa entre escritores e críticos. A primeira edição, em 1942 pela Editora do Globo, aparece logo após a escrita do livro. A segunda edição, contudo, só sai em 1979, pela Vertente. Isto porque, após a primeira edição, a crítica jornalística não recepiona de modo positivo as inovações temáticas e formais, e de modo semelhante há estranheza por parte do público. Mário de Andrade e Guimarães Rosa destacam-se entre os escritores que apreciam o livro e tecem elogios. Por seu turno, a crítica literária acadêmica toma-o por objeto apenas na década de 1990. Essas atitudes extremas de desprezo ou exaltação dão mostras de que o romance contém algo de intenso.

Dentre as razões literárias para o estudo, está o modo peculiar de configuração dos elementos fundamentais da narrativa. Sua trama traz em primeiro plano encadeamento de fatos que não só rompe com a sequência cronológica pela superposição de tempos, como também com a sequência lógica própria de uma narrativa de aventura. A “ação” tem início com o “protagonista” em um bonde e sua descida no ponto final da linha, onde se junta a um grupo de amigos que está de saída para um passeio. O passeio não tem destino preciso, já que depende das condições do caminhão em que viajam e das estradas. Num dado ponto, o “protagonista” e Norberto separam-se dos demais, tentando seguir caminho não se sabe para onde. Há movimento constante, mas a “ida” não se completa devido a entraves: caminhão sem gasolina, quebrado, inadequado para estradas ruins ou interrompidas, bloqueios policiais, falta de dinheiro e de provisões, prisão fora dos trâmites convencionais, transferência para a capital federal por via marítima. No meio

da “aventura” principal, aparecem trechos de fatos da infância e juventude lembrados pelo “protagonista”. Uma vez liberto, o “protagonista”, é mandado de “volta”, que não é menos conturbada que a “ida”, tendo por final a metamorfose ou simbiose do protagonista com um cachorro sugerido ao longo da narrativa e seu encontro com as ruínas do Cati.

A configuração do personagem principal também tem entraves. O indivíduo tem postura mais passiva que ativa, não impulsionando diretamente o desenvolvimento da trama. Na “ida” e na “volta” narradas, o “protagonista” não retorna ao ponto do início. Mesmo acompanhando-o por todo o “trajeto”, não se sabe seu nome, quem ele é, de onde vem. Tudo o que se sabe é que não é um tipo convencional e que tem um trauma: a violência praticada no antigo quartel do Cati, que funcionava no Rio Grande do Sul no final do século XIX com a finalidade de controlar a população após o encerramento da Revolução Federalista. No presente da “aventura” narrada, o personagem principal parece ausente e, ao mesmo tempo, está o tempo todo ali. A construção de seu olhar é complexa, pois feita de sutileza, quase ao fundo da ação principal. Sua consciência e subjetividade parecem cindidas pelo trauma da violência, que não cessa de ser perpetrada das mais diversas formas e contribui para a fragmentação do sujeito. A forma de construção do personagem materializa essa fragmentação e a existência repleta de coisas incompatíveis do indivíduo deslocado à margem da ciência médica e da sociedade. Ainda assim, este sujeito é deslocado de uma posição inicial acerca de si e do lugar que tem no mundo para uma outra posição.

O indivíduo se vê em meio a um processo de modernização de estradas e instituições, à repressão do Estado, à organização (ou sua falta) dos movimentos de oposição política e à vida privada de famílias do sul do país, ao mesmo tempo em que carrega questões pessoais de seu passado. O personagem tem limitações em perceber a realidade e interagir com ela. Se a dissonância entre a alma dos sujeitos e as formas presentes no mundo, que não lhe conferem sentido, centro de organização ou vínculo de pertencimento a uma totalidade, é marcante no gênero romance, em *O louco do Cati*, o “herói” parece alienado do espaço em que se encontra e do tempo em que vive, ou seja,

da própria matéria narrada.

O que resulta desta breve tentativa de apresentar o romance é a dificuldade de enxergar os contornos e relações entre os elementos fundamentais da narrativa, a saber, enredo, personagem, tempo e espaço. No entanto, o autor consegue “dar liga” a esses elementos aparentemente inconciliáveis por meio do manejo do ponto de vista, assim entendido o conjunto formado por narrador, ângulo de acompanhamento dado ao leitor e foco narrativo. Devido a essas características, escolhe-se para estudo a investigação da construção do ponto de vista, bem como das implicações que o manejo de tal recurso tem para a produção de sentidos.

Uma série de questões pauta esse estudo: 1) Quem fala ao leitor? 2) De que posição em relação aos fatos narrados o “ente narrativo” conta? 3) Quais são os canais de informação usados? 4) A que distância e em que ângulo se coloca o leitor da matéria narrada? 5) Que implicações a construção do ponto de vista traz para os elementos fundamentais da narrativa? 6) Que efeitos de sentido são obtidos pelo manejo do ponto de vista? 7) Qual é o lugar da obra na tradição literária?

Parte-se da seguinte hipótese inicial: *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado, apresenta a matéria narrada de modo tensionado entre narrador e ângulo de visão, como um objeto situado entre dois pontos de fuga, culminando em desfecho convergente ao final.

O estudo se desenvolve em quatro passos. O primeiro é a investigação do uso de elementos biográficos selecionados pelo autor para ganhar forma literária, por reveladoras de certa visão de mundo, abordando-se o homem Dyonélio como centro de relações sociais, familiares e históricas. O segundo é considerar o impacto do romance na obra de Dyonélio, na literatura gaúcha e na literatura brasileira, passando pelo tratamento dado ao autor e ao livro pela crítica. O terceiro, por sua vez, consiste em descrever e analisar os procedimentos utilizados na composição do ponto de vista com relação ao personagem-título, outros núcleos atuantes, o tempo e o espaço, num “corpo a corpo” com o texto do romance. O quarto e último passo, por fim, é dedicado às hipóteses interpretativas advindas de um olhar sintético sobre a estrutura, o gênero e a temática, estabelecendo

relações entre o romance, a história, a sociedade e a cultura brasileiras.

Para tanto, pretende-se confrontar trechos do romance com biografias do autor, autobiografia, entrevistas, depoimentos, livros e jornais sobre fatos históricos, obras de historiografia literária gaúcha e brasileira, crítica literária em jornais, artigos e trabalhos acadêmicos, bem como teorias da narrativa.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Márcia H. Saldanha. *A paródia em O louco do Cati*. Porto Alegre: EDIPUC/RS, 1994.

BOSI, Alfredo. “Uma trilogia da libertação”. In: MACHADO, Dyonelio. *Prodígios*. São Paulo: Moderna, 1980.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos 1750-1880*. 10ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.

COSTA, Flávio Moreira da. O louco do Cati. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 2, 17 fev. 1979.

COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil*. Vol.5. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

DUCLÓS, Nei. Quarenta anos de silêncio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 3 fev. 1979.

FOUCAULT, Michel de. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. O escritor que depõe. In: MACHADO, Dyonelio. *Memórias de um pobre homem*. Porto Alegre: IEL, 1990. p.I-XI.

GRAWUNDER, Maria Zenilda (org). *Cheiro de coisa viva - Dyonelio Machado*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

HOHLFELDT, Antônio. *Dyonelio Machado*. Letras Rio-Grandenses, 10. Porto Alegre: IEL, 1987.

MACHADO, Dyonelio. A literatura como consciência do povo. *Escrita: Ensaio*, São Paulo, ano 1, n. 1, 1977, p. 23-28.

_____. *Memórias de um pobre homem*. Porto Alegre: IEL, 1990.

_____. *O louco do Cati*. Porto Alegre: Globo, 1942.

MADRUGA, Artur. *Dyonélio Machado*. Coleção Esses Gaúchos. Porto Alegre: Tchê!. 1986.

NETO, Lira. *Getúlio: dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PACHECO, Ana Paula. “A atualidade de *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado”. In: *Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*, 2010, Buenos Aires. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, 2010. v. IV. Disponível em http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-25/pacheco_mesa_25.pdf (Acessado em 01/10/2015).

STEEN, Edla van (Org.). Dyonelio Machado. In: *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM; Brasília, INL, 1982, v. 2, pp. 123-139.

TILL, Rodrigues. *Dyonélio Machado: o homem – a obra*. Porto Alegre: ERJ Edições, 1995.

ZILBERMAM, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Ciranda de pobres homens: uma leitura de *Os Ratos*

Fábio Henrique Passoni Martins

Resumo

Dyonélio Machado integra o grupo de romancistas cujas obras a historiografia literária classifica “Romances de 1930” não porque muitas de suas narrativas foram produzidas no correr dessa década, a exemplo de outros romancistas, antes, porque a obra de estreia, impactante desde o princípio, *Os ratos*, representa um ponto alto no conjunto da produção desse autor e da década sobre o qual, entre os produzidos no decênio, diz-se romance social ou empenhado, por oposição a um outro segmento designado por romances psicológicos ou intimistas, produzidos na mesma época. O desenho do círculo além de varejar no entrecho, entra para a forma condicionando a estrutura circular d’*Os ratos* contempla o exercício por Naziazeno de papéis sociais alternados - mas sempre vinculados à carência material, com ponto de partida nos papéis de pai de família e marido, e nesses 360º passa pelo de funcionário público, pelo de homem livre e pobre subordinado à cordialidade e ao favor, pelo de contraventor no bicho e na roleta, pelo vendedor vidros, pelo amigo por quem se mobiliza a “mole” de amigos composta por Duque, Alcides e Mondina, todos pertencentes às bordas do mundo institucionalizado. O círculo vai se desenhando tendo como moldura a trajetória do dinheiro que permitiu a continuidade do fornecimento de leite. O dinheiro tão perseguido, no entanto, (mais propriamente, a sua falta ou expectativa de obtenção, somente ao final do périplo do grupo, e do protagonista, é que aparece sob a forma de circulação monetária (metálico ou cédula), através de Mondina que o repassa a Duque e esse o reparte com Naziazeno pois todas as outras representações e transações de valores se fundam no que tecnicamente se chama de “capital fictício” (cautelas de empenho, promissórias e congêneres) em um sistema operado repetidamente na mais completa informalidade. Na constituição formal d’*Os ratos* importa notar que, longe de duplicar a matéria histórica que lhe era contemporânea, a “realidade social historicamente localizada”, o romance operou não com o espolamento mas com a “formalização ou redução estrutural dos dados externos” de um momento histórico que se de um lado, buscava atualizar a vida nacional em suas várias esferas, por outro, refazia um traçado de manutenção de desigualdade ou de não integração de parcelas substantivas à ordem, esse mesmo romance configura formalmente as vicissitudes da especificidade no que ela teve de modernização conservadora pretendida a partir da Revolução de 1930, perfazendo um desenho circular na reposição de vicissitudes históricas.

Palavras-chave

Dyonélio Machado; *Os ratos*; romance de 30

1 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP, professor de literatura para Ensino Médio. E-mail: prof.passoni@gmail.com.

“Lhe dou mais um dia”. Essa é a sentença do leiteiro em tom de ameaça, reproduzida pela mulher do protagonista Naziazeno Barbosa em discurso direto e num presente muito próximo ao de sua enunciação, que dá início ao móvel da obsessiva busca pelos 53 mil reis d’*Os ratos*². É a necessidade não ter interrompido o fornecimento do leite, trazida ao leitor pela dramaticidade e argumentos de uma mãe angustiada ante um marido e pai disposto à conformar-se às privações, declarando que “uma criança” - Mainho, o filho de quatro anos - “não pode passar sem leite”³. A iminência da falta substantiva do leite é que compele Naziazeno a perambular pela cidade de Porto Alegre a fim de conseguir o dinheiro contado nessa cifra. Esse é o *leit motif* do enredo, funcionando como travação à uma bem armada estrutura toda ela convergente a esse bloco metonímico de pessoa e tempo, “verdadeira obsessão” do protagonista: *o leiteiro, o leiteiro, “Lhe dou mais um dia”!*⁴

O relato dessa busca incessante por dinheiro traz a patente de composição modernista: vazado em uma linguagem dessubstancializada, demonstra a rotinização dos procedimentos e das conquistas formais asseguradas pelo primeiro modernismo e o seu projeto “estético de vanguarda” em uma forma que permitiu, nesse segundo momento, que a “escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado (...) pôde ser aceita como ‘normal’ porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou”⁵.

O enredo perfaz um dia na vida desse pobre-diabo transcorrido no tempo de 24 horas, aberto na manhã de um dia já marcado pela ameaça de corte pelo leiteiro, e fechado na manhã do dia seguinte, quando Naziazeno ouve “que lhe despejam *festivamente* o leite”⁶. Esse mesmo gesto de entregar (furiosamente talvez) o leite pode ser presumido,

2 MACHADO, Dyonelio. *Os ratos*. São Paulo: Edições Planeta do Brasil, 2010. A partir daqui as páginas da obra apenas serão indicadas entre parênteses, as citações de trechos do romance em todo o trabalho se referem a esta edição.

3 p.08

4 p.18

5 CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 186.

6 p. 180, grifo meu.

por que é contíguo antecedente em minutos ao “pega” entre o leiteiro e Naziazeno (resultante em ameaça de corte do fornecimento de leite). O próprio pega (desentendimento), por sua vez, apenas referido desde a primeira linha de *Os ratos*, atrás em talvez fração de minutos em relação ao presente da narrativa o leitor é remetido através dessa atualizado pela flexão verbal no pretérito através do ponto de vista de um narrador observador rente ao ponto de vista da personagem (através do recurso técnico do discurso indireto livre), e pela garantia de fidelidade do discurso direto enunciado pela esposa Adelaide (“eu ouvi bem”) reproduzindo e emoldurando fala do leiteiro (“Lhe dou mais um dia!”)

Nessa incessante jornada de buscar o dinheiro encetada pelo protagonista, surgem elementos incidentalmente paralelos à ação principal, oferecendo-se como quadros internos ao relato de um drama individual ou miúdo, tal qual a consolidação de um estado totalitário na Alemanha no plano político internacional; ou, localmente, como a nacionalização das Zonas Coloniais no Rio Grande do Sul; enquanto, por outro lado, esse mesmo romance configura formalmente desenho circular de elementos estruturais de tempo, espaço e personalizada no sempre o mesmo destino dos pobres-diabos, revelando as vicissitudes da Revolução de 1930 no que ela teve de modernização conservadora, enquanto material histórico que lastreia o romance.

As necessidades que acoçam Naziazeno assumem o dinamismo de moto contínuo. Nesse dia, é a vez do leiteiro, mas fica-se conhecendo que há saldos devedores por Naziazeno Barbosa que se distribuem como nos diversos segmentos desse tracejado de pobreza e remediação por diversos expedientes marginais que desenha a vida dele próprio e de seus amigos, solidários à sua busca, Alcides, Duque e, casual mas decisivamente, Mondina) homens que, ao seu modo, tanto quanto o protagonista, constituem fio dessa franja de sujeitos que orbitam perifericamente à uma determinada ordem.

Murilo Marcondes de Moura em um ensaio muito sugestivo sobre *Os ratos* traduz a pressão do *leitmotif* através do adágio o qual “tempo é dinheiro”⁷ e, tendo em

7 MOURA, Murilo Marcondes de. “O círculo da necessidade, apontamentos para a leitura de ‘Os ratos’”. *Ficções*. Rio de Janeiro, n^o 03, pp.94-106, 1^o sem. 1999.

vista também que o objeto buscado é dinheiro, entende “a reificação como uma das chaves de leitura do romance.”⁸ A forma básica circular ou esférica do trecho e a concentração e economia de elementos estruturais são tributadas à gênese da composição, uma vez que fora pensado “como um conto inicialmente, a economia de meios persistiu na forma final do romance (novela, para alguns), transformando-se em qualidade essencial da narrativa”⁹.

O mais sugestivo desse ensaio, é que seu autor explora a “forma básica – do círculo ou da esfera – capaz de articular as diferentes imagens do livro”¹⁰, a exemplo do tempo assinalado pelo signo da forma básica, como relógio, sol, caras redondas; o dinheiro (a moeda), objeto de perseguição do protagonista também enformado em analogias da circularidade¹¹.

Esse desenho do círculo entra para a forma condicionando a estrutura circular d’*Os ratos* contempla a representação também do exercício por Naziazeno de papéis sociais alternados - e sempre vinculados à carência material. Com ponto de partida nos papéis de pai de família e marido e, nesses 360°, passa pelo de funcionário público, pelo de homem livre e pobre subordinado à cordialidade e ao favor, pelo de contraventor no bicho e na roleta, pelo vendedor vidros, pelo de amigo por quem se mobiliza a “mole”, pelo de herdeiro de carências supridas pela fé da religiosidade popular e outros, fechando-se o círculo com a necessidade suprida. A necessidade é o continuum que move esses homens. O círculo vai se desenhando tendo como mão que segura o compasso a trajetória do dinheiro (ou, antes, da falta dele) que permitiu a continuidade do fornecimento de leite.

Chama atenção, no entanto, que somente ao final do périplo (e quase ao fim do

8 Idem ibidem, p. 97.

9 Idem ibidem, p. 94.

10 Idem ibidem, p. 94.

11 Moura ainda faz uma espécie de recensão desses das ações dos objetos redondos, circulares, curvos presentes no trecho dos quais extrai significados metafóricos. Uma listagem rápida a partir das menções do autor resultam, como elementos circulares (ou esféricos) disseminados por todo o romance: a translação de 24 horas do tempo cronológico, o relógio, as moedas e níqueis, o trabalho repetitivo de Naziazeno, o *betting* (corrida de cavalos), o relógio, os rostos e caras, os olhos, o sol, a ronda pelos cafés e agiotas, a roda da roleta e as suas fichas associadas a bolachas, a volta dos jogadores em torno da mesa da roleta, o movimento de giro com que o garçom limpa a mesa do café, o cilindro do açucareiro, o pires, a bandeja, o anel, o crânio, o rolinho de dinheiro, o círculo de luz amarela do lampião.

romance) é que alguma cifra aparece sob a forma de circulação monetária (metálico ou cédula), saltando em espécie das algibeiras de Mondina, que toma empenhado o anel de bacharel do parceiro de grupo, Alcides. Até então, as investidas na obtenção do dinheiro foram todas geradas em representações de capital fictício em sistema informal “de crédito”, ou lances de sorte havidos na mais completa informalidade. São agiotas, corretores de carros ou imóveis, penhoristas, biscates, baixos funcionários públicos que ambulam pelo centro da Porto Alegre nessa primeira metade dos anos de 1930 e se alternam nos diferentes momentos do enredo na composição desse quadro de personagens ao redor de Naziazeno que vivem praticamente da especulação.

Dessa forma, o trecho que foi todo pontuado pela recorrente precariedade da subsistência material do protagonista (bem como a dos demais personagens) manifesta desde “quando menino”, lá na sua cidadezinha, onde “só os ricos comiam manteiga”, passando pelo presente do adulto, tempo em que, além do leite, surgem outras tantas necessidades, ante as quais a esposa afasta a inverdade de que sejam “esbanjamento” é também marcado pela “antecipação de lutas futuras”, na infinitude de um horizonte pessoal embaciado, com direção certa apenas quanto à reposição, em movimento círculo-espiral, de já conhecidas ou futuras carências.

No segmento desse um dia em que se passa a ação do romance é somente na passagem final, última linha do texto e manhã do dia seguinte, em que Naziazeno ouve o despejar “festivo” do leite, e a lúgubre jornada tem fim. Nem mesmo após Naziazeno ter obtido a soma, na boca da noite desse primeiro dia, e já estar em casa para se chegar ao sono tão necessário, o protagonista deixa de ser acometido pela tensão, pois “[...] *Precisa dormir, precisa descansar [...]* um cansaço tão grande, e não conseguir conciliar o sono” (p. 49, grifos meus). Nas alternâncias entre sono e semivigília, sobrevém-lhe um pesadelo no qual ratos consomem o dinheiro do pagamento, colocado sob a vasilha para o leite da manhã, reabilitando, ainda quando da soma conquistada, o martírio da sua inadimplência.

É como se o desfecho falseasse a resolução da tensão progressiva havida há

algumas horas, e recolocasse o estado de inadimplência; só que dessa vez não aponta em direção a “lutas futuras”, ante as quais com maior ou menor ingenuidade Naziazeno, a despeito do “cansaço” dessa prospecção (p.156) se investiria de alguma esperança e, essa esperança, em mais uma volta, seja contra-atacada por novos “apertos”, dos quais não será salvo pelo parco salário, mas pelas transações informais, pela solidariedade de amigos à margem do institucional e sempre de predicados especulativos e usurários.

Embora o romance flagre um tempo histórico em que o trânsito de títulos representativos de capitais vincado pela contrapartida - necessária para alguns - da especulação e do dinheiro originado por meio escusos fosse mínimo (e mera contravenção se comparado às operações presididas pelo capitalismo financeiro e pelos crimes caixa dois que financiam grandes articulações governamentais dos dias de hoje), *Os ratos* traz como constitutivo de sua estrutura essa circulação do capital, em sua representação fictícia, às margens da ordem. As tensões decorrentes da lógica do lucro e da acumulação de um capitalismo dirigido pela especulação tomam corpo no romance através da concentração máxima de elementos estruturais de tempo e espaço. A circularidade de *Os ratos* parece apreender a dinâmica da circulação de riquezas e intuir um movimento que, em escala global, perfaz uma trajetória desenhada por um círculo. Não é por outro motivo que a realidade da descrição desse movimento vazou na linguagem corrente dos jornais em “realidade corpórea e não-estética”¹² – conforme formulou Adorno retomando o escritor Karl Kraus - a expressão *ciranda financeira*.

Na constituição formal d’*Os ratos* deve-se notar que, longe de duplicar a matéria histórica que lhe era contemporânea, a realidade social e historicamente localizada, o romance operou não com o espelhamento mas com a “formalização ou redução estrutural dos dados externos” de um momento histórico que, se de um lado, buscava atualizar a vida nacional em suas várias esferas, por outro, refazia um traçado de manutenção de desigualdade ou de não integração de parcelas substantivas à ordem, perfazendo

¹² ADORNO, Theodor W. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo” (trad. Jorge de Almeida). In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.

um desenho circularidade de vicissitudes históricas que, mais do que farsa, resulta em tragédia.

Referências bibliográficas

ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969.

ALBÉ, Maria Helena. *Uma leitura de Os ratos de Dyonélio Machado*. 1983. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, PUCRS, Porto Alegre.

ARRIGUCCI JR. Davi. “Posfácio”. In: MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta, 2010.

BOSI, A. *A trilogia da libertação*. São Paulo: Ática. 1989.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. “A cidade obsessiva em *Os ratos*”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. pp.107-117.

_____. (Posfácio) :”Ratage: O “trivial dramático” em *Os ratos* de Dyonelio Machado.” In: MACHADO, D. *Os ratos*. Lisboa: Cotovia, 2005. pp.157-170.

GAGLIETTI, Mauro. *Dyonelio Machado e Raul Pilla: médicos na política*. Porto Alegre: Edipucers, 2007.

LINS, Álvaro. “Romance e Técnica”. In: *Jornal de Crítica - folhetins semanais de crítica literária publicados no Correio da Manhã (3ª série)*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1963. pp.95-105, capítulo VIII.

MASSI, Augusto. Memórias do autor passam despercebidas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dez 1991, Letras, p. 61.

MOURA, Murilo M. de. “O círculo das necessidades (apontamentos para uma leitura de *Os Ratos*)”. *Ficções*, n.03, 1999.

PAES, José Paulo. “O pobre diabo no romance brasileiro”. In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp.39-61.

PASSOS, Cleusa. A obsessão miúda em *Os ratos* de Dyonélio Machado. *Língua e literatura – revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. São Paulo, ano XIV, v. 17, pp. 123-142, 1989.

VELLINHO, Moysés. “Dyonélio Machado – do conto ao romance”. In: *Letras da Província*. Porto Alegre: Livraria do Globo.1944.

VÉSCIO, Luiz Eugênio. *História e literatura: a Porto Alegre dos anos 30 a partir de “Os Ratos”*. Bauru: Ed. Universidade Sagrado Coração, 1995.

ZAGURY, Eliane. “A novela clássica do modernismo brasileiro”. In: *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971. pp.11-19.

ZILBERMAN, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGUS.

Mesa 2

O feminino e a velhice
heroica no romance de
1930

Fogo morto: olhares da velhice

Davi Lopes Villaça

Resumo

Na etapa atual de minha tese, dedico-me à análise de *Fogo morto*, romance que representa (como tão unanimemente reconhecido pela crítica) o momento de maior apuramento estilístico da obra de José Lins do Rego. De narrador “espontâneo” e “instintivo”, o autor passa a ser considerado pela sua capacidade de pensar e retratar a realidade de forma mais objetiva, com destaque para a complexidade estrutural de sua narrativa – com sua divisão em três partes, cada uma dedicada à experiência e à perspectiva de um herói particular. Paralelamente a isso, ocorre o aprofundamento de uma problemática que José Lins trabalha desde seu surgimento como romancista. Frequentemente aclamado como feliz retorno do autor a suas fontes primevas, ao conteúdo telúrico-memorialista de seus primeiros romances, *Fogo morto* tende a ser pensado apenas em relação ao conjunto inicial do Ciclo da Cana de Açúcar. Isto, creio, em detrimento das narrativas posteriores, como se com estas o romance não mantivesse qualquer tipo de discussão ou relação de continuidade. Em meu trabalho, venho buscando apontar como a obra do autor é, do início ao fim, perpassada por um núcleo comum de questões, sobre o qual cada romance oferece uma angulação particular. Em *Fogo morto*, porém, mais do que um novo olhar sobre um mesmo drama – esse que Luís Bueno identificou como o da relação do homem com suas origens –, o autor parece nos conduzir a um novo e mais sofisticado nível no tratamento das questões que sempre lhe foram prementes. Considero, primeiramente, o fato de aqui nos depararmos não com heróis jovens, mal entrados na vida, em conflito com a memória de um mundo que se perde e que os convida a morrer com ele (situação base de quase todos os seus romances), mas com três heróis velhos, assimilando em si próprios a expressão de uma velhice e de uma morte de que se tornam dolorosamente conscientes.

Palavras-chave

nostalgia; consciência; velhice

¹ Aluno de mestrado em Literatura Brasileira na FFLCH USP, bolsista Capes, sob a orientação do professor doutor Ivan Francisco Marques. E-mail: dlvillaca@uol.com.br.

Sem que busquemos refutá-la, a definição de *Fogo morto*, tão difundida entre os críticos, como romance-síntese da obra de José Lins do Rego nos sugere logo um problema. Por um lado, trata-se do texto mais representativo do autor, o que de forma mais densa apreende a temática e as questões abordadas ao longo de sua obra; por outro, é também aquele que mais difere da experiência de todos os outros romances, num nível não apenas qualitativo. Com ele se atinge, como tanto já se constatou, um refinamento estilístico e uma consciência da forma até então pouco suspeitados num narrador identificado, antes de mais nada, por sua espontaneidade criativa – e a crítica, ainda que sempre muito admirada com esse traço, jamais deixou de apontá-lo como uma das limitações do romancista. Para além disso, porém, o romance assinala um momento singular no tratamento de questões que ao autor sempre foram prementes. Quando de sua publicação, em 1948, muitos leitores, parcialmente insatisfeitos com os romances posteriores ao *Ciclo da Cana de Açúcar* – o pequeno grupo de obras independentes que pareciam, conscientemente ou não, querer fugir ao conteúdo memorialista das primeiras narrativas – saudaram *Fogo morto* como feliz retorno às fontes primevas do autor, à matéria original de que vinha se afastando. Parece-me, no entanto, que se nele reencontramos o cenário e mesmo vários dos personagens conhecidos nos romances do *Ciclo*, de forma alguma isso nos permitiria pensar num reaproveitamento da temática ou da perspectiva que orientaram essas narrativas. *Fogo morto* pode ser visto como retorno, à medida que nos reaproxima desse universo familiar de que o autor partiu e de que por tanto tempo se manteve afastado, mas jamais como recuo, no sentido de dar seguimento a uma tendência anterior de que o autor desviara. A respeito do que nele se pode compreender como síntese, o romance traça um retrato mais objetivo, menos intimista, da realidade representada nos romances do *Ciclo*, ao mesmo tempo em que faz dessa realidade o palco de tensões pessoais que o autor vinha explorando já em suas primeiras narrativas, mas mais acentuadamente nas obras posteriores, nos seus chamados “romances independentes” – o que de certo modo nos permite compreender estes últimos como diferentes abordagens de um mesmo problema. Mas *Fogo morto* representa também um afastamento

de todos esses romances – uma mudança de direção ou mesmo uma ruptura com relação à certa tendência comum do romancista –, conforme reorganiza as questões neles trabalhadas sob uma perspectiva nova, que diz respeito sobretudo à constituição de seus personagens principais. Na esfera dos fatos do romance, o que mais nos interessa observar é a presença de um drama, de uma situação problemática que, se por um lado é o traço mais visível de parentesco entre ele e as demais narrativas, por outro é também o que mais determina sua singularidade, sua distância ou, como me parece válido conjecturar, sua “transcendência” das questões abordadas nas narrativas que o precederam e não menos, também, nas que lhe vieram depois.

Primeiro traço a se destacar no romance, ao menos no que respeita à forma, sua divisão em três partes, cada uma correspondendo a um personagem específico, faz-nos logo atentar à existência de três protagonistas diferentes. Tais figuras, essencialmente diversas entre si, possuem em comum, no entanto, aquilo mesmo que primeiro as diferencia de todos os outros heróis do romancista: sua idade, sem dúvida um dos fatores mais determinantes da constituição de cada um. Não fosse por *Fogo morto*, José Lins seria lembrado, provavelmente, como criador de personagens sempre jovens, não somente pela pouca idade da maior parte de seus protagonistas, mas sobretudo pelo fato de a cada um essa juventude impor um tipo bem determinado de relação com o mundo em que deverão atuar. À semelhança do que já fizera em obras como *Banguê* e *O Moleque Ricardo*, o autor nos conduz, em seus romances posteriores, pela trajetória de heróis cuja experiência se traduz num primeiro contato efetivo com o mundo de que vinham sendo, até então, meros espectadores. Tais personagens, tendo apenas começado a percorrer o trajeto de uma história particular, descobrem-se já sob a influência de uma outra história. Sob a máscara de stigmas ou deficiências que assinalam, para eles mesmos, sua inadequação para a vida, esses personagens descobrem, como âmago de suas fraquezas e inibições pessoais, espécie de dívida com um passado de que jamais tiveram realmente a oportunidade de participar, mas ao qual se sentem, ainda assim, vitalmente ligados. Na trama de cada romance, por trás de situações as mais diversas, o que se verifica é a

recorrência de um conflito que Luís Bueno definiu como o problema do homem com seu lugar de origem. Única ressalva à observação do crítico, parece-me que esse problema diz respeito não especificamente a um lugar mas, de modo mais geral, a uma história, à lembrança de algo que esses personagens foram ou deveriam ter sido. A disposição de cada herói para com as próprias origens tende a se caracterizar por uma ambiguidade: desejam ora retornar ao mundo de onde vieram, ora romper com ele; ora resgatá-lo, ora sacrificá-lo. O que lhes pesa é sempre a ligação com um tempo que morre, não porque já não existe ou porque fez parte do passado, mas porque, não podendo se reatualizar ou se modificar, mostra-se incapaz de estabelecer com o presente qualquer relação de continuidade. O seu drama é sempre o do vínculo com um mundo sobre o qual deveriam ter fundado as bases de sua própria identidade, mas que agora os convida a perecer, a se tornarem – como ele próprio, como o tempo que se estratificou – incapazes de acompanhar o presente no seu desenvolvimento espontâneo. Cada romance pode ser lido como resposta (ou pelo menos como tentativa de resposta) a certas questões que ao autor nunca se deixaram de colocar e que ele geralmente expressa por meio do conflito entre heróis jovens em contato com um mundo velho, indecisos, amarguradamente hesitantes entre o que deveriam ter sido e o que talvez ainda possam ser.

Em *Fogo morto*, essas questões se reapresentam, mas na medida mesmo em que o autor as parece transcender, compreendendo-as sob uma perspectiva inteiramente outra que a dos outros romances. Pois se o que tínhamos até então eram personagens impossibilitados de se religar ao passado – não a seu passado pessoal, que para eles ainda mal se delineou, mas ao passado de suas origens –, em *Fogo morto* essa distância é, senão abolida, transfigurada, conforme o romance nos conta a história de heróis velhos, aos quais já não cabe, em princípio, o indagar constante a respeito do seu futuro, que para eles se fechou, e sim uma tentativa de compreensão da sua própria história vivida, do seu sentido ou da falta dele. Mais particularmente na figura do seleiro José Amaro (o protagonista da primeira parte do romance e aquele de que a narrativa por mais tempo se ocupa), encontramos um olhar que é, no fundo, o do próprio passado,

a se deparar com um presente no qual ele já não é capaz de se reconhecer – torna-se, assim, o objeto do seu próprio estranhamento. No seu todo, pela oposição que se estabelece entre seus personagens centrais, o romance nos dá três relações com o passado inteiramente diversas, independentes entre si, mas que de algum modo se equilibram e se complementam, à medida que nos fazem atentar às diferentes disposições (por vezes confundidas nos outros romances) que seu autor mantém com respeito a esse tempo que se transforma e se perde, e que em toda a sua obra constitui um elemento de tensão. Partindo desse primeiro contraste com os heróis jovens de José Lins do Rego, pretendo realizar uma breve caracterização dos três protagonistas de *Fogo morto*, de modo a discutir a presença dessas diferentes inclinações que cada personagem representa no que concerne à sua ligação com o passado.

Referências bibliográficas

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas. Edusp/Editora Unicamp. 2006.

A figuração da mulher no romance de 1930: um estudo sobre as obras de Amando Fontes, Rachel de Queiroz e Marques

Rebello

Maristela Sanches Bizarro

Resumo

Esta comunicação pretende refletir sobre a construção de personagens femininas de romances brasileiros da década de 30, considerando aspectos formais e investigando sua relação com o contexto social, cultural e histórico do Brasil, no período de publicação; trata-se das personagens de *Os Corumbas* e *Rua do Siriri*, de Amando Fontes, publicados em 1933 e 1937 respectivamente; de *Caminho de Pedras*, de Rachel de Queiroz, publicado em 1937; e de *A estrela sobe*, de Marques Rebelo publicado em 1939. A análise busca refletir sobre a figuração da mulher nas obras citadas, buscando traços de continuidade e ruptura com a tradição romanesca. A pesquisa sobre os autores, obras e contexto social tem por objetivo propiciar a reflexão sobre o modo como se constrói a forma/narrativa dos romances. Nesse momento, questões como a caracterização do romance proletário e do romance intimista, e a figuração do fracassado serão aliadas a uma análise da especificidade da mulher dentro do contexto histórico, político e social do Brasil do período. A justificativa reside em uma proposta de enfrentamento dos textos, sem a limitação de trabalhar apenas com o que é reconhecido pelo cânone. Para fundamentar a investigação, recorre-se ao modelo de análise literária de cada obra e sua inserção no contexto histórico, social e político das décadas de fatura, por meio de revisão de literatura nas seguintes abordagens: teoria do romance, história do romance da década de 1930 e a condição feminina na perspectiva literária. A pesquisa também contará com a análise de obras que discorrem sobre a mulher no Brasil nos anos 30, o imaginário sobre a mulher e a prostituta.

Palavras-chave

romance de 30; desvalimento; mulher; prostituição

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da FFLCH - USP, sob orientação da Profa. Simone Rossinetti Ruffinoni. E-mail: maristelabizarro@usp.br.

O romance da década de 1930 tem como um de seus eixos temáticos o desvalimento. São diversos os retratos dos excluídos socialmente: o proletário, o camponês migrante das pequenas cidades para as capitais e a mulher.

Na proposta da geração de 30, a decadência e a descrença no futuro davam o tom temático das histórias e colocavam em primeiro plano protagonistas cuja trajetória não implicava em ascensão e sim o seu contrário.

A obra do escritor Amando Fontes, com seu caráter documental, ressalta aspectos importantes para pensar a sociedade brasileira no período. *Os Corumbas* (1933) narra as mazelas sociais e morais vividas por uma família de migrantes que culminam na mercantilização do corpo das mulheres jovens. “Rua do Siriri” (1937), consiste em um mosaico de histórias de vida de meretrizes de Aracaju que vivem em uma mesma casa de prostituição. Na obra de Fontes, a temática da marginalidade perpassa a vida sertaneja e operária e culmina no meretrício.

No primeiro romance, de contornos naturalistas, o desvalimento causado pela seca tem o agravante do nascimento de filhas mulheres que, na visão da família, implica em uma restrição maior às possibilidades de provento. A escassez de recursos faz com que toda a família trabalhe, inclusive as crianças. Embora na família retratada as mulheres representem maior força de trabalho na moenda e no corte de cana de açúcar; no preparo da mandioca para a feitura de farinha e na lavagem de roupas, este trabalho não é legitimado na fala dos pais. O feminino como sinônimo de calamidade é reiterado.

Embora *Os Corumbas* tenha ajudado a balizar a produção romanesca na década de 30, poucas análises sobre sua fatura se debruçam sobre a especificidade feminina, o mesmo podendo ser afirmado sobre as outras obras do período que configuram denúncias das mazelas sociais afligidas às mulheres. No caso de Fontes, essa especificidade dialoga com os problemas que assolavam o operariado sergipano na Era Vargas: a exploração do trabalho infantil, a ausência de direitos trabalhistas, as condições perigosas e insalubres em que os operários trabalhavam, e a repressão contra todos aqueles que se mobilizassem contra a ordem trabalhista das fábricas. O desvalimento na primeira obra

do autor pode ser pensado como precursor da decadência moral, econômica e social das mulheres de *Rua do Siriri*, romance posterior.

Rua do Siriri começa com a mudança das “mulheres de vida fácil” para a rua que dá título à obra. A narração consiste em um retrato humanizado de mulheres à margem da sociedade aracajuana das primeiras décadas do século XX e compreende um questionamento sobre a modernidade e seu inerente processo excludente de parcelas da população, em especial, as mulheres, por meio de práticas legitimadas pelo Estado.

Se a prostituição é horizonte em *Os Corumbas*, em *Rua do Siriri* o olhar é de dentro do cotidiano das meretrizes. A decadência total das personagens femininas é fato diário. O desvalimento maior para essas mulheres estaria então na doença e na morte, fim da trajetória da maioria das meretrizes pobres. A construção das personagens femininas condensa os dilemas morais de uma sociedade que aspira à modernização, ao mesmo tempo em que legitima o que há de mais tradicional acerca dos papéis sociais desempenhados por mulheres e homens.

Fontes é um autor que traz para primeiro plano a dicotomização nas representações da mulher, característica que parece aproximá-lo de Rachel de Queiroz e Marques Rebelo e que nos levaram a considerar uma possível relação entre as obras e a buscar, além de semelhanças e diferenças entre esses romances, uma possível representação do contexto do país de publicação.

Das obras de Rachel de Queiroz, selecionamos *Caminho de Pedras*, romance que narra a trajetória de uma mulher em processo de conscientização política e emancipação. A classificação dessa obra como romance proletário reflete uma divisão teórica comum quando se trata do Romance da década de 1930: literatura social de um lado e literatura intimista, de outro. Essa classificação a nosso ver é redutora e não permite maiores entrelaçamentos de dois planos que há no livro: o proletário e o amoroso, tendo em ambos a reflexão sobre o protagonismo feminino.

A personagem principal é uma mulher que se emancipa na medida em que se conscientiza politicamente. Esse processo é acompanhado por um encantamento em

relação a um companheiro de partido. No enredo não causa estranhamento o julgamento moral da burguesia em relação ao término do casamento da personagem, fato que causa o seu desemprego. A surpresa evidenciada por Rachel reside no distanciamento entre o discurso e a práxis da militância de esquerda, no que diz respeito à igualdade de direitos entre mulheres e homens. O protagonismo feminino não está imune aos preconceitos morais da luta operária.

A tentativa de emancipação feminina em *Caminho de Pedras*, em certa medida dialoga com o desejo de autonomia da personagem Leniza de *A estrela sobe*, pois são personagens que desafiaram a ordem patriarcal. O romance de Marques Rebelo narra a trajetória de uma jovem aspirante à cantora de rádio. O talento pessoal não é o bastante em uma indústria cultural nascente que se apropria do corpo e da sensualidade feminina. Assim como em *Os Corumbas*, a prostituição avizinha-se e Leniza se oferece como mercadoria. Nos percalços de sua trajetória ocorre um aborto, ícone da decadência moral da personagem e da solidão feminina.

A estrela sobe é um romance de solidão e de escolha. Leniza se adequa parcialmente à moral burguesa e seu esforço em realizar seu sonho tem algo de libertário. No entanto, a ordem patriarcal tem lugares marcadamente definidos para as mulheres e no caso da cantora de rádio, a prostituição também pode ser uma prática cotidiana, o mesmo podendo ser pensado em relação às mulheres de classes menos abastadas que vivenciam alguma forma de protagonismo de ordem sexual.

A presente análise entende que, os romances propostos para análise permitem traçar modos de apreensão da mulher na sociedade patriarcal na década de 1930, sendo a prostituição o amálgama do desvalimento feminino em seu caráter moral, social e econômico. Estes romances, sobre os quais poucos estudos sobre a figuração da mulher foram realizados, justificam que pesquisas sobre obras desse período sejam elaboradas, a fim de produzir novos materiais de estudo.

Trata-se de um estudo que pretende discutir aspectos formais da construção dessas personagens de modo a verificar em que medida tais aspectos refletem a criação

literária da década de 1930, considerando no contexto histórico, social e político do período, a especificidade de temas relacionados à mulher.

Em um período literário marcado pelo protagonismo dos desvalidos, essa pesquisa procura identificar qual é a especificidade feminina de um desvalimento, cujo amálgama é a prostituição, em parte porque se trata de uma vivência da sexualidade que não se adequa tanto à normalidade burguesa, quanto à moralidade do operariado de viés progressista.

Pensamos que a prostituição constitui uma fantasmagoria para as mulheres pobres, em especial a mulher mulata, retratada em romances do período. O meretrício seria uma espécie de presença-ausência nos discursos normatizadores de condutas desviantes. Cabe refletir em que medida, no contexto histórico, político e econômico do Brasil na década de 1930, a figuração da prostituta encerra imagens de modernidade, ao ser associada à liberalização dos costumes e desconexão com vínculos tradicionais, ao mesmo tempo em que personifica o que é público, por meio da comercialização do próprio corpo.

Desejamos investigar de que modo as personagens femininas dos romances selecionados permitem pensar as nuances do protagonismo de mulheres na década de 1930 e os limites a elas impostos por uma moralidade pública que se mostrava problemática com a emergência de uma configuração burguesa da vida nas primeiras décadas do século XX.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas*. Desafio às ciências desde a perspectiva de mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

ALAMBERT, Zuleika (apresentação). *Os comunistas e a questão da mulher*. São Paulo: Cerifa/ Novos Rumos, 1982.

ALMEIDA, José Maurício Gamões de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

ALVES, Roberta Hernandes. *A cesta de costura e a escrivainha: uma leitura de gênero na obra de Rachel de Queiroz*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 5^a. ed., 1974.

_____. *A psicologia em ação e a psicologia em análise*. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, 1972.

AUERBACH, Erich. *A meia marrom*. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARRENTO, João (org.). *Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica 1935-1940*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo – volume II – A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980. Trad. Sergio Miliet.

BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla (coord.). *Feminino como crítica da modernidade. Releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª ed., 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Trad. Maria Helena Kühner.

BRADBURY, Malcolm & MACFARLAINE, James. O romance de introversão. In: _____.
Modernismo: guia geral. 2ª ed. São Paulo, Cia das letras, 1999.

BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO. Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática: 1987.

_____. *Literatura e Sociedade*. 7 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

COELHO, Nelly Novaes et ali. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. Edições GRD/Arquivo Municipal de Rio Claro:1989.

D'ANDREA. Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a Literatura Regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/UNESP, 2001.

DELA BRUNA, Vitório. A Sociologia de Amando Fontes em Os Corumbas. In: _____.
Letras Hoje. Porto Alegre: 1976.

FILHO, Adonias. *O romance de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. (1ª ed.: 1933).

_____. *Rua do Siriri*. Rio De Janeiro. Editora edições de ouro. 1968.

_____. *Rua do Siriri*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no Romance Brasileiro*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Organização, introdução e Notas: Antonio Arnoni Prado.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
Tradução de Leandro Konder e Giseb Vianna Konder.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MONTENEGRO, Olívio. *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1953.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1957.

_____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

_____. Tendências e repercussões literárias do Modernismo. In: _____. *Cultura*.
Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, dezembro 1952 (III, 5).

PORTELLA, Eduardo et alii. *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983.

QUEIROZ, Rachel. *Caminho de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. Rio de Janeiro, RJ : José Olympio, 2004.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

RESENDE, Beatriz. O Rio de Janeiro e o cânone modernista. In: _____. *Cânones & contextos - Anais do 5º Congresso ABRAUC*. Rio de Janeiro: Abralic, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Livraria Quatro A, 1969.

SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Leituras estruturais de Romances Brasileiros*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Sa ed., 1969.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achaiamé, 1984.

Mesa 3

A poesia de Orides Fontela
e Ana Cristina Cesar

Escrever *para quem?*

Estudo sobre a poesia de Ana Cristina Cesar em *A teus pés*

Mariana Cobuci Schmidt Bastos

Resumo

A partir da análise da forma dos poemas e prosas que constituem *A teus pés*, nota-se uma escrita obcecada pela resposta impossível à pergunta “para quem se escreve?”, questionamento que a própria Ana Cristina Cesar se lança e afirma ser um momento importante de sua produção. A obsessão pelo interlocutor, que perpassa o conjunto de livros que é *A teus pés*, confere à obra a feição de projeto, de pesquisa formal disparada por uma questão metafísica, pesquisa que carrega, também, a vontade de mudança ou pelo menos de balanço das relações que, comumente, se estabelecem com a poesia. A forma do texto em Ana Cristina, que é ressaltada pela crítica pela sua fragmentação, não é tratada aqui como reflexo de um eu cindido, mas sim como resultado formal dessa busca desesperada pelo outro, fazendo de *A teus pés* não o espaço para a construção da subjetividade mas da intersubjetividade.

Palavras-chave:

Ana Cristina Cesar; *A teus pés*; interlocutor; obsessão; poesia

¹ Bacharela em Letras (FFLCH-USP) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). *E-mail*: mariana.cobuci@gmail.com.

“A grande questão é escrever *para quem?*”, lemos pela letra de Ana Cristina Cesar, em um manuscrito rabiscado de 1980². A essa altura a poeta já havia publicado as edições independentes de *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980). Dois anos depois daquela pergunta, a autora publicava, por uma editora de grande circulação, *A teus pés*, obra que reúne os três livros anteriores e um livro inédito, intitulado, também, *A teus pés*.

Livros dentro de livro. *A teus pés*: ali, ao mesmo tempo em que se preserva a autonomia das obras alocadas (as capas de cada edição estão reproduzidas, marcando bem onde começa uma e termina outra), há um nome que se sobressai, que recobre todo o conteúdo, e, sendo esse título o mesmo escolhido para anunciar os poemas inéditos, não parece absurdo considerar esses quarenta e um novos poemas uma espécie de arremate. A dúvida é, então, o que permite essa conformação, o que percorre todos esses textos, o que sugere esse desfecho.

A pergunta que Ana Cristina lança no manuscrito de 1980 ela também levanta em alguns de seus textos de crítica literária, textos sobre seu trabalho como tradutora, em certas falas que proferiu à época do lançamento do livro. A autora afirma que a questão do interlocutor, de *para quem se escreve?*, marcou parte importante de seu trabalho. No entanto, a resposta exata para essa pergunta, como logo Ana Cristina Cesar percebeu, certamente pelo convívio tão próximo com a literatura, é impossível. A poeta, que exerceu intensa atividade jornalística e editorial, sabia que a poesia traz em si uma comunicabilidade que opera em outra ordem, muito mais complexa.

Em *A teus pés* o leitor é convidado pelo tom, pela sensação confidencial de seus versos. Porém, ao mesmo tempo em que o sujeito lírico parece sugerir alguma proximidade, ele anuncia, pela forma do texto, a impossibilidade de qualquer aproximação. Ana Cristina, diferente de Manuel Bandeira, parece duvidar da possibilidade de transmitir “fatos poeticamente expressivos” através de poemas (CANDIDO, 1989, p. 52). Com certeza não por duvidar do poder expressivo da poesia, mas por duvidar da natureza dos fatos

2 CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 415.

transmitidos por ela. Parece que se há fatos a serem expressados ali, não serão fatos da intimidade, da proximidade, ou mesmo de uma realidade concreta do sujeito lírico, mas fatos da linguagem, fugidios e incertos como a própria noção metafísica de “intimidade”.

Mas a poeta insistiu na dúvida, *escrever para quem?*, pelo “horror ao ‘leitor ninguém’ de que fala Cabral” (afirma Ana Cristina Cesar no já citado manuscrito) desenvolveu um trabalho que, de livro em livro, leva ao limite essa questão tão cara aos escritores e, principalmente, aos escritores de poesia.

Sem resposta exata, a pergunta continuava a interessar por ser produtiva, isto é, por possibilitar, na tentativa de uma resposta, diferentes construções formais. A análise atenta à forma dos poemas e prosas que compõem *A teus pés* revela a escrita cada vez mais obcecada de Ana Cristina. Por essa espécie de gradação, de ida ao limite direcionada pela mesma pergunta sem resposta, é que essa obra da poeta pode ser lida como um projeto, que evidencia a capacidade da autora em se manter fiel a uma questão, um projeto em que a grande preocupação é uma preocupação formal (disparada por uma questão metafísica), uma preocupação com a materialidade do texto.

O levantamento das mudanças formais que acontecem à cada poema e prosa, e, principalmente, à cada livro, não cabe no espaço limitado deste trabalho. Além dessa limitação espacial, há também o fato de a pesquisa não estar concluída, o que impossibilita análises mais precisas, de maior fôlego. Cabe aqui, desse modo, apontar que, de *Cenas de abril* a *A teus pés*, há um aumento muito significativo, por exemplo, de pronomes pessoais, determinantes demonstrativos e marcadores temporais na composição dos textos, ao passo que acontece um corte brusco no uso de nomes próprios e referências literárias mais explícitas. Observa-se, ainda, uma preocupação cada vez mais intensa com o ritmo, marcada não só pela métrica como pela pontuação. (A pontuação surge nos últimos poemas, na ênfase no uso dos dois pontos e da interrogação, como uma maneira de abandonar o gênero das cartas e do diário, fortemente presentes nos livros anteriores, sem perder a tensão que é a proposta do conjunto, a busca mais ou menos falida por um interlocutor).

*

A diferença pela qual Ana Cristina Cesar foi sempre destacada, quando comparada aos seus colegas “marginais”, parece resultar de sua atenção às questões formais, que, em *A teus pés*, parecem derivar da mencionada vontade de estender ao máximo uma pergunta. O destaque que a poeta recebe se dá pelo reconhecimento de sua escrita menos debochada, mais intelectualizada, exigente quanto à iniciação literária de quem a lê, diante do que se produzia no contexto dos anos 70.

Salienta-se, contudo, que, ao afirmar sistematicamente a sua excepcionalidade, a crítica acaba por possibilitar uma certa mitificação de Ana Cristina. Nesse sentido, a construção do mito parece ainda mais favorável à medida em que os autores se valem, como fundamentação teórica para a análise desse trabalho poético, das questões elaboradas por pensadores pós-estruturalistas como Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guatarri e Maurice Blanchot.

A ideia pós-estruturalista de abertura infinita garantida pela separação entre significante e significado, em que “cada signo na cadeia de significação está, de alguma forma, marcado e influenciado por todos os outros, vindo a formar um emaranhado complexo que nunca se esgota” (EAGLETON, 2006, p.177), serviu bem às análises feitas à poesia de Ana Cristina Cesar, uma vez que em *A teus pés* o sujeito lírico “parece apontar, em meio à própria exibição, para descentramento inevitável” (SÛSSEKIND, 1995, p. 12). O pós-estruturalismo tornou-se, desse modo (e por outras tantas razões que extrapolariam o tamanho determinado deste texto se comentadas), fundo teórico para todos os trabalhos que têm como objetivo investigar minuciosamente a obra poética da autora.

No entanto, ao mesmo tempo em que o texto de Ana Cristina se mostra adequado a essas ideias, permitindo esse tipo de abordagem, nota-se que algo da dimensão obcecada da escrita da poeta se perde nessa teoria. Ao salientar as ideias de pluralismo, de abertura infinita, de intertextualidades, trabalhadas por aqueles pensadores, e transpô-las na poesia de Ana Cristina Cesar, a crítica acaba por se afastar da pergunta que, a meu ver, conduz *A teus pés*.

A fragmentação do texto da poeta é comumente entendida pela crítica como a formalização de uma noção de literatura, isto é, formalização da certeza de que não há como se transmitir qualquer Verdade, de que não é preciso buscar qualquer sentido nas entrelinhas do texto, pois elas sequer existem. Porém, acredito que essa linguagem fraturada de Ana Cristina em *A teus pés* é mais uma resposta, que se dá como exercício formal, a uma determinada (e grandiosa) pergunta, não uma crença absoluta na impossibilidade de se narrar um poema linearmente.

É importante ressaltar, também, que, o reconhecimento de uma pergunta originária, que percorre todos os textos de *A teus pés*, não significa que é “só” por isso que os poemas se relacionam, que é somente tendo em vista essa questão que se apreende a obra. É claro que é possível extrair daqueles poemas e prosas ali presentes diversas questões, sendo essa a força enorme desse livro: a vontade de permanecer em movimento, de prolongar um contato.

É preciso, assim, realizar a passagem da importância do fragmento em Ana Cristina Cesar para a importância de sua obsessão por com quem se fala, tendo o fragmento mais como um paradigma do encontro ou desencontro dentro da relação com um outro indefinido e desconhecido, do que como estilo de se compor a si mesmo como sujeito cindido.

No mesmo viés, salienta-se, por fim, que a questão entendida aqui como gatilho para a escrita dos textos que compõem *A teus pés*, ainda que se mostre, como a escrita obcecada evidencia, impossível de ser respondida com precisão, ela não cessa de ecoar como uma possibilidade de mudança da relação que comumente se estabelece com a poesia. Retirar o foco da construção do eu para colocar na comunhão com o outro, muda o sentido da noção de fragmentação, e transforma o trabalho de Ana Cristina com a forma numa pesquisa poética com um alcance e intenção muito mais fortes. É, inclusive, uma alteração na relação com a poesia, pois a poesia como o espaço de construção de uma subjetividade deixa de ser baliza de leitura, uma vez que o centro passa a ser construção não mais de uma subjetividade, mas da intersubjetividade.

Referências bibliográficas

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução por Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SÜSSEKIND, Maria Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

A cisma do sublime em Orides Fontela

Wanderley Corino Nunes Filho

Resumo

A despeito do fôlego de um pouco mais de duas décadas da produção poética de Orides Fontela, nos parece não haver justiça no que se refere à sua fortuna crítica, visto que grande parte da crítica demonstra interesse pelo caráter inicialmente sublime de sua poética. A esse respeito, vemos que a poeta sanjoanense é continuamente ovacionada por títulos específicos, a exemplo de *Transposição* (1969), coletânea que inaugura sua obra. No entanto, é notável uma inflexão em *Rosácea* (1986) e em *Teia* (1996). O objetivo da minha pesquisa de mestrado é reler a produção oridiana segundo as peculiaridades desta nova fase, considerando três eixos temáticos indissociáveis. Em primeiro plano, é evidente a recorrência de certos tópicos em seu repertório, tal como a imagem do espelho e a fixação pelos limites da palavra. Todavia, cremos haver uma mudança epistemológica assentada sobre a cisma do sublime, que nos leva ao segundo eixo da pesquisa, pois nota-se uma dicção fortemente interessada em abandonar o sublime. Como parte da estratégia de renovação, a partir de 1986, boa parte dos poemas ganha uma força gravitacional que os puxam em direção ao solo. Assim, a poesia se torna estoica, e consequentemente, autocrítica, na medida em que reavalia sua própria produção e abdica dos voos altos em detrimento de poética mais errante. Por fim, se faz necessário verificar, no terceiro eixo, a maneira como as imagens de trabalho são incorporadas nesse momento da poética oridiana. Destarte, esta comunicação tem o objetivo de apresentar apenas uma parte da pesquisa que será desenvolvida o longo do mestrado, centrada na análise dos poemas que contemplam o segundo bloco acima mencionado, visto que ele nos permite aprofundar e ampliar os estudos sobre a poesia de Orides Fontela.

Palavras-chave

Orides Fontela; *Rosácea*; *Teia*; concretude; poesia

1 Mestrando na área de poesia do Programa de Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É bolsista CAPES. Endereço de e-mail: wanderley_corino@hotmail.com.

Nesta comunicação pretendo apresentar os resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada *A poética errante de Orides Fontela*. A dissertação, ainda em progresso, divide-se *a priori* em três capítulos. No primeiro, motivado pela insistência de imagens e títulos, faremos uma análise comparativa entre poemas de obras diferentes. Uma vez feito um breve panorama, dedicaremos especial atenção a sua produção mais tardia na segunda parte da pesquisa, a qual é pautada pela análise de uma cisma do sublime. Por fim, o terceiro capítulo contemplará imagens de trabalho, outro elemento presente na inflexão da poética oridiana. Todavia, seleciono para a apresentação neste seminário os resultados obtidos no segundo capítulo, que está em fase de conclusão.

A discussão a ser apresentada tem como escopo a revisão autocrítica da poética oridiana, uma vez que grande parte dos seus leitores privilegiava a feição inicialmente elevada de seus versos, tanto para elogiá-la quanto ser objeto de críticas². Percebe-se, porém, que a cisma do sublime é uma marca que se acentua em sua produção mais tardia, como que uma resposta ao hermetismo ao qual fora classificada. Assim sendo, nossa discussão tem como objeto de análise os poemas “Errância” e “Coruja” publicados em *Rosácea* (1986), bem como “Axiomas” incluso em *Teia* (1996).

A leitura dos poemas selecionados nos permitirá ver que a resposta de Orides contra o sublime entra de maneiras diversas em seus poemas, variando entre a toada irônica, a transmissão conceito através da imagem³ ou ainda pelo uso da metalinguagem.

Um dos traços que salta aos olhos é o forte interesse em trazer frases clichês para dentro de seus poemas. Uma vez que tais afirmações são incorporadas ao verso oridiano, nos parece haver uma inversão dos sinais dos termos. É na esteira desse pensamento que o poema “Errância” propõe uma espécie de remontagem semântica de ditos populares. Em primeiro lugar reconhecemos a máxima *quem procura, acha* que propõe, assim como um labirinto, uma recompensa em seu fim. Similarmente, o dito popular

² A respeito do assunto, o crítico Vinícius Dantas afirma no ensaio *A nova poesia brasileira* que Orides Fontela celebra: “é um conceito de poema sublime, amaneirado, elegantemente afastado de qualquer marca desagregadora do real ou da subjetividade; poema que ministra homeopaticamente gotas de plenitude.”

³ Em entrevista concedida ao crítico Michel Riaudel, Orides comenta sobre essa característica do poema “Coruja”: “A idéia está expressa numa coisa mesmo. Aquilo é uma imagem com bastante concreção”.

errar é humano também é incorporado, à sua maneira. Logo, poderíamos pensar numa dicção quase apologética a respeito de qualquer espécie de desvio de rota, visto que ele seria justificável, tal como indica outro famoso silogismo: *o fim justifica os meios*. Todavia, o poema parece brincar com tais lugares-comuns, invertendo seus significados. Desse modo, o poema valida o aprendizado se dá a partir das próprias falhas, sendo ele inerente à condição humana. A inversão de valores também se opera na medida em que enfatiza o percurso de busca em detrimento à finalidade, oferecendo assim uma alternativa a qualquer sentimento de culpa que possa surgir: *erro: margem / de liberdade*.

ERRÂNCIA

Só porque
erro
encontro
o que não se
procura

só porque
erro
invento
o labirinto

a busca
a coisa
a causa da
procura

só porque
erro
acerto: me
construo

Margem de
erro: margem
de liberdade.

Paralelamente, merece destaque o uso dos verbos na primeira pessoa do singular – *erro*, *encontro*, *invento*, *acerto* e *construo* – visto que esse gesto demonstra o interesse em buscar uma identidade. Todavia, vale comentar que esse esforço é antes um desejo de autonomia através da diferença – e, porque não, através do questionável erro – do que a reafirmação do assim chamado acerto. Logo, parece não haver uma disposição em

tornar-se idêntica ao momento de outrora. Os verbos destacados também indicam uma sucessão gradativa das ações, das quais o caos e a ordem são os extremos de um mesmo processo. Fica evidente a tentativa de Orides de caracterizar esta multiplicidade como uma qualidade inerente ao mais belo universo aludido no prefácio de *Rosácea*⁴.

E mais: é possível notar como tais ações aludem ao rigor crítico da lírica oridiana, visto que um novo percurso só se constrói graças à agência desse sujeito. A aguda consciência que perpassa o poema amplia, por assim dizer, o campo semântico referente à errância, evidenciando a autonomia de um sujeito que caminha rumo ao real concreto. Vemos que das quatro ocorrências do vocábulo *erro* no poema, as três primeiras são flexões do verbo *errar*, tendo por sinônimo a ação de *vaguear*. O trocadilho configura-se como um gesto de recusa à possibilidade de ascensão comum à poesia sublimada, herança de uma tradição da lírica romântica. O que ouvimos de fato em “Errância” é a voz que ser quer reconhecida pela sua personalidade andarilha.

De maneira exemplar, o poema “Coruja” ilustra a desconfiança que a poeta nutre pela transcendência. Em um primeiro momento, é evidente o comedimento vocábular, tendência que se acentua na fase mais tardia da obra oridiana. Essa economia, que pode ser lida como uma busca pelo primordial torna-se legítima na medida em que insere lacunas no texto e *nos obriga a ouvir o silêncio*⁵. Dois outros aspectos merecem atenção nessa análise, pois, aliados aos *buracos* no texto, eles acentuam a preocupação em chegar ao cerne da palavra.

Primeiramente, vale destacar que os versos que abrem o fecham o poema constroem uma moldura temático-estrutural: a respiração arfante em paralelo ao momento de escuridão enfatiza o ardil através de uma leitura fechada em si, labiríntica. Nesse sentido, é notável o uso contido de qualificativos pertencentes ao plano da concisão. A luz e a respiração em estado mínimo caracterizam simultaneamente o espaço e ação do animal que intitula o poema, enfatizando a máxima atenção dispensada em meio ao

4 Orides Fontela toma emprestado o fragmento 124 de Heráclito: “Coisas varridas e / ao acaso/ mescladas / - o mais belo universo”.

5 Augusto Massi, “Uma obra feita em espiral” In *Folha de S.Paulo*, 9 de agosto de 1986.

breu. Os travessões são também significativos, pois exigem uma suspensão de leitura, provocando o distanciamento que a disposição gráfica dos versos no branco da folha também propõe.

CORUJA

Voo onde ninguém mais – vivo em luz
mínima
ouço o mínimo arfar – farejo o
sangue

e capturo
a presa
em pleno escuro.

Observando mais detidamente, vemos também que, ao trazer elementos sensoriais para dentro do poema - *luz e escuro* (visão), *ouço* (audição), *farejo* (olfato) e *capturo* (tato) - é notável a busca pelo real concreto. Nesse sentido, há nesses versos uma força gravitacional que coloca experiência sensorial em paralelo à experimentação poética. O aspecto sensorial é usado como método de busca do que é palpável e sensível à experiência humana. A busca pela *luz mínima* e a atenção ao *mínimo arfar* também são indicativos de uma produção poética obcecada pelo que há de mais medular à natureza humana: o *sangue* alude então a uma materialidade camuflada – *a presa/em pleno escuro*.

É na esteira deste pensamento que *Rosácea* parece se confirmar como o ponto de inflexão da poética oridiana, ainda mais se lançarmos nosso olhar para a obra posterior. Há em *Teia* o indicativo bem mais agudo desse novo momento de enunciação. O poema “Axiomas” ainda traz a elaboração lírica, porém sua dicção torna-se bem mais direta em sua assertiva.

AXIOMAS

Sempre é melhor
saber
que não saber.

Sempre é melhor
sofrer
que não sofrer.

Sempre é melhor
desfazer
que tecer.

Há indícios no poema de que Orides persiste na busca pelo real concreto. O convite à lucidez ecoa nestes versos, de modo a frisar a necessidade de desconfiar e de destruir certas epistemologias. Nota-se uma dicção quase que estoica, uma vez que não vislumbra transcendências. Em outras palavras, há um desdém pela alienação confortante. E mais: a disposição gráfica dos versos é significativa, na medida em que podemos notar um avanço a partir do terceiro verso, indicando possivelmente um passo além.

Quanto ao recorrente elogio endereçado à capacidade que a poeta demonstra ao produzir uma poética apurada, cremos ser necessário fazer uma distinção quanto à múltipla possibilidade de interpretação que este termo pode ter. Grande parte das leituras críticas tende a enxergar a feição decantada de seus signos, o que, em grande parte, permitiu que os versos oridianos fossem elevados ao patamar do sublime. Acontece que nem só de questões metafísicas se fez a sua produção. Há como tentamos demonstrar, uma aguda necessidade de voltar às costas ao transcendental.

O vínculo entre lírica e sociedade na poética de Orides Fontela não é, então, algo que possamos defender ou rejeitar de modo resolutivo. Todavia, ele se apresenta como um esforço em buscar o real por meio da antinomia entre o abstrato e o concreto. Neste sentido, se faz necessário recordar que Antonio Candido já sinalizara acerca da *natureza dupla e perturbadora* da poética oridiana em seu prefácio a *Alba*⁶. Nota-se que há de maneiras variadas a tentativa de fugir do metafísico; poderíamos dizer que em “Axiomas”, isso se dá de maneira mais transparente, enquanto que “Errância” e “Coruja” exigem de nós um esforço maior. Esse passo além representa a fala de um sujeito frente ao impasse, questão que alude ao tempo histórico, mais do que mera questão esteticamente literária. Muito embora os fios que conectam a poética com a realidade estejam apagados,

6 Seleciono uma passagem importante do comentário feito por Antonio Candido: “Orides Fontela progride de livro para livro com uma firmeza que eu chamaria triunfal, se não fosse tecida de dúvidas, tateios, discussão implícita no subsolo dos poemas, muitos dos quais não são apenas construção de poesia, mas também um questionamento do fazer poético.”

é notável uma potência graças à atenção ao mundo real concreto. Em tempo, trata-se não apenas de mudança de percurso, mas também de uma opção feita de modo lúcido por Orides, visto que se acentua em sua poética o interesse pelo dado sensível, tendência que aparecera de modo furtivo anteriormente, como que encoberta pelas nuvens de uma leitura estrita do sublime. Destarte, nos parece forçoso afirmar que a poética oridiana busque uma transposição em chaves abstratas, visto que há fuga do real. Sua poesia apresenta a agressividade do chão histórico, nos permitindo ver o quão doloroso é ser ciente das fraturas, dos limites e dos impasses.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. Prefácio de *Alba*. SP: Roswitha Kempf, 1983.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 16, SP, dezembro de 1986.

FONTELA, Orides. *Poesia Reunida [1969-1996]*. Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MASSI, Augusto. Uma obra feita em espiral. In *Folha de S. Paulo*. 9 de agosto de 1986.

RIAUDEL, Michel. Entretien avec Orides Fontela. In QUINT, Anne-Marie (org.). *Le conte et la ville*. Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris, 1998.

Mesa 4

Movimentos do eu: exílio,
ambivalência e contestação
na modernidade

Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

Gabriel Provinzano G. da Silva

Resumo

A partir do comentário de “Explicação”, a comunicação pretende reconstruir e discutir o programa poético que Drummond forjou para consumo próprio na segunda metade da década de 20 e que antecipou o seu primeiro livro, *Alguma poesia*, de 1930. Misturando influências heterodoxas, muito caipirismo e bom humor, o poema é peça importante para a compreensão do seu livro de estreia e, indiretamente, dos desafios enfrentados pelo esforço de transposição do moderno para a realidade brasileira. O argumento procura confrontar as soluções e impasses configurados em “Explicação” com os desdobramentos do Modernismo e, em particular, com os da obra de Mário de Andrade, a fim de situar a análise historicamente.

Palavras-chave

Modernismo brasileiro; Carlos Drummond de Andrade; *Alguma poesia*

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira. Email: gabriel2.silva@usp.br.

Salvo engano, a primeira referência a “Explicação” data de 1926 e se encontra em carta de Mário de Andrade a Drummond. Em carta de agosto daquele ano, Mário comentava um por um e verso a verso os poemas que Drummond pretendia então reunir sob o título de *Minha terra tem palmeiras*. O projeto de livro logo foi abandonado mas “Explicação” não, e depois foi incluído com pequenas modificações nos quinhentos exemplares que Drummond tirou do prelo em 1930. “Explicação” - é o meu palpite - antecipou o seu livro de estreia, definindo um programa que nosso Autor desdobrou desde a sua redação por volta de 1926 até digamos a publicação de *Alguma poesia*. Como era de se esperar, a opinião de Mário teve papel importante, tamanha era sua ascendência sobre Drummond. Naquele remoto ano de 1926, o remetente da rua Lopes Chaves dizia a respeito de “Explicação”:

peso pesado. Mesma coisa que “Eu protesto” porém sem besteiras e muito mais melhor. Forte mesmo. Eu botaria isto no começo do livro que nem Prefácio. E datava o poema, assim como datava as partes do livro [...] “Falam uma língua” prefiro “falam língua”; “mete a sua língua” prefiro “mete a língua”².

Reconhecendo sua vocação programática, Mário sugeria que o poema ocupasse uma posição estratégica dentro do conjunto. É claro que a ideia era fazer de “Explicação” algo semelhante ao “Prefácio interessantíssimo” ou a “A escrava que não é Isaura”, isto é, uma espécie de poética. É provável que Mário também estivesse pensando nos manifestos das vanguardas europeias, que a despeito do seu pé atrás ainda eram o espelho em que se mirava nosso Modernismo. Isso, em 1926. Porém, quando *Alguma poesia* finalmente saiu, “Explicação” aparecia entre os últimos poemas do livro (e com a segunda das alterações sugeridas pelo amigo). O que o terá levado a só acatar em parte a sugestão de Mário?

Antes de arriscar uma resposta, vale a pena voltar ao poema³. O que desde

² Carlos Drummond de Andrade (Organizador), *A lição do amigo*, Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 119.

³ “Meu verso é minha consolação./ Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça./ Para beber, copo de cristal, canequinha de folha de flandres,/ folha de taioba, pouco importa: tudo serve.// Para louvar a Deus como para aliviar o peito,/ queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos/ é que faço meu verso. E meu verso me agrada.// Meu verso me agrada sempre.../ Ele às vezes tem o ar sem/ vergonha de quem vai dar uma cambalhota,/ mas não é para o público, é para mim mesmo essa/ cambalhota./ Eu bem me entendo./ Não sou

logo salta aos olhos é a confusão que o poema instaura, e pior a propósito supostamente de esclarecer. A explicação é minada pela descontinuidade e até contradição entre suas partes, que variam do didatismo aberto ao diálogo do título ao tom desafiador da pergunta dos últimos versos. Sem propriamente se desenvolver, o poema avança em cambalhotas ditadas pelo capricho do eu lírico, cujo arbítrio só faz aumentar até o confronto final com o interlocutor. Mas, que este brasileiro sem travas na língua seja o primeiro a assumir a possibilidade de que seu verso não tenha dado certo, ainda que seja para refutá-la, aponta para o contrário, isto é, para a consciência da precariedade de legitimar a sua poesia unicamente com base em sua vontade. A petulância dos últimos versos ganha desse modo ares de blefe, e o poema deixa pensar que não passa de um palavrório sem consequências, que se justificaria apenas pelo prazer, o alívio ou a atividade que proporciona⁴. De resto, como o hábito de meter a língua no governo, que se não dá em nada (e nem precisa, afinal de qualquer jeito tudo dá certo no fim), pelo menos garante a identificação entre os brasileiros.

Desde o começo, a explicação não convence muito por causa das identificações meio destrambelhadas. A ideia por trás dessa desdiferenciação geral é que o poema poderia dispor livremente dos diferentes temas e das diferentes formas de tratá-los. Tudo isso, como não podia deixar de ser, em versos radicalmente livres e brancos e em estrofes irregulares, como se o eu lírico precisasse recorrer a uma estrutura diversa das consagradas

alegre. Sou até muito triste./A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.// Há dias em que ando na rua de olhos baixos/ para que ninguém desconfie, ninguém perceba/ que passei a noite inteira chorando./ Estou no cinema vendo/ fita de Hoot Gibson,/ de repente ouço a voz de uma viola.../ saio desanimado./ Ah, ser filho de fazendeiro!/ À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,/ é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de./ E a gente viajando na pátria sente saudade da pátria./ Aquela casa de nove andares/ comerciais/ é muito interessante./ A casa colonial da fazenda também era.../ No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador.// Quem me fez assim foi minha gente e minha terra/ e eu gosto bem de ter/ nascido com essa tara./Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa./ A Europa é uma/ cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro/ e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente./ O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos./ Aqui ao menos a gente sabe/ que tudo é uma canalha só,/ lê o seu jornal, mete a língua no governo,/ queixa-se da vida (a vida está tão cara)/ e no fim dá certo.// Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou./ Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”. Carlos Drummond de Andrade, *Poesia 1930-62*, Organização Júlio Guimarães Castañon, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 86.

⁴ A observação é de Antonio Candido. Cf. Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, In: _____, *Vários escritos*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 88.

para exprimir a sua verdade, pessoal e só precariamente comunicável⁵ - daí porque o seu verso podia parecer não ter dado certo. “Explicação” se opunha desse modo à poesia entendida como um conjunto de procedimentos formais neutros em relação ao conteúdo e que fora encarnada pela mania formalizante do Parnasianismo, capaz de vestir os mais diversos assuntos sob a mesma roupagem e cujo fantasma ainda estava à espreita a despeito das conquistas do Modernismo⁶. Com essas cambalhotas, Drummond também dava continuidade às palavras de Mário n’ “A escrava que não é Isaura”, onde este definia a poesia moderna como uma brincadeira sem importância, mas que tinha entre os seus o benefício de irritar os passadistas, que por sua vez não deixarão barato quando nosso Autor publicar “No meio caminho”, em 1928. A brincadeira porém é ambígua porque, se por um lado destinava-se a distinguir o eu lírico dos passadistas, por outro visava a aproximá-lo dos seus compatriotas (só *happy few* os que professavam o Modernismo?), ao mimetizar o hábito, aliás conformista, de deitar falação.

Ao seu modo, “Explicação” reabilita a oposição entre expressão e construção, de origem romântica, como se sabe, e cujo sentido neste novo contexto precisa ser especificado. Ou por outra, se no Romantismo a libertação dos valores clássicos e a valorização do dado local estiveram a serviço do desejo de construir uma literatura nacional, o que significa reatar com a subjetividade romântica num momento de consolidação do Modernismo? A questão se complexifica se lembrarmos que, ao passo que nossa literatura completou sua formação nesse meio tempo enquanto um sistema dinâmico composto por autores, obras e público leitor, o país não seguiu o mesmo rumo. A persistência dos impasses do inorgânico e da problemática da formação da nação, potencializada ademais

5 Tema de outro poema de *Alguma poesia*, “Poesia”, publicado pela primeira vez em 1928 e muito provavelmente escrito depois de “Explicação”.

6 Vale lembrar por exemplo a aproximação esboçada por Mário entre a poesia pau brasil de Oswald de Andrade e o Parnasianismo. Cf. Mário de Andrade, “Oswald de Andrade: Pau Brasil”, in: Marta Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (orgs.), *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 170. (Vale dizer também que o sentido dado ao termo Parnasianismo por Mário, e empregado aqui, é o de uma “atenção especial para a gramática materna, uma timidez de afirmação pessoal na expressão, e conseqüentemente a obediência, não tanto à palavra exata, como ao banal da palavra”. Cf. Mário de Andrade, “Parnasianismo”, In: _____, *O empalhador de passarinhos*, São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, p. 10. Daí por que Mário pode aproximá-lo dos mais diferentes escritores.)

pelas perspectivas e/ou promessas abertas pela industrialização nascente, talvez permita repensar a relação entre Modernismo e Romantismo, ao invés de simplesmente opô-los à maneira de Mário em crônica do fim da década de 30: “ou construímos... ou romantizamos”⁷. Quem sabe se a sinergia histórica, pelo contrário, não abria a possibilidade de afinar Romantismo (em sentido diverso do dado por Mário na crônica citada) e construção, ou ainda, expressão e construção? Coisa que o autor da “Louvação da tarde” sabia melhor do que ninguém, haja visto o proveito propriamente moderno que tirou do uso de esquemas românticos no poema publicado em *Remate de males*⁸.

Seja como for, também sob este aspecto o poema está próximo d’A escrava que não é Isaura”, que valorizava o conteúdo interior da poesia em oposição à sua configuração material. Em ensaio sobre a poética de Mário de Andrade, Roberto Schwarz assinalou a falta de dialética entre os conceitos de boa parte da estética do papa do Modernismo, que ficava assim rasgada por oposições absolutas⁹. “Explicação” não é diferente: ao tratar lirismo e técnica como opostos, empaca ante a falsa dicotomia entre psicologismo e formalismo. E, por temerem recair num Modernismo técnico exterior - a expressão não por acaso é de Mário - similar a um Parnasianismo de aparência moderna, tanto o poema de Drummond quanto “A escrava que não é Isaura” optam por aproximar verdade psicológica e poesia. Não chega a estranhar, portanto, que o foco da explicação mude a partir da terceira estrofe, voltando-se para o eu lírico, que seria uma espécie de metro (a medida psicológica de que falará Mário?) da sua poesia. Aí descobrimos que o verso errado é a manifestação de um sujeito não menos excêntrico, ainda preso ao seu passado de filho de fazendeiro, mas ao mesmo tempo beneficiário dos avanços da modernidade.

Sem ser uma contradição, essa dualidade é experimentada na quarta estrofe como um entrave à constituição da identidade do indivíduo. Arma-se, assim, uma nova

7 Mário de Andrade, “A raposa e o tostão”, in: _____, *O empalhador de passarinho*, op. cit., p. 104.

8 Antonio Candido dedicou um ensaio notável ao poema. Cf. Antonio Candido, “O poeta itinerante”, in: _____, *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/Academia Brasileira de Letras, 2010, pp. 180-204.

9 Cf. Roberto Schwarz, “A poética de Mário de Andrade”, in: _____, *A sereia e o desconfiado: ensaios*, São Paulo: Paz e Terra, 1972, pp. 9-24.

oposição, só que agora entre tradição e modernidade, cuja acomodação precária resulta na estranha sensibilidade do eu lírico, ou como ele mesmo assume, em tara. Avançando na busca por suas raízes, este dá com sua gente e sua terra, às quais subitamente adere. A viravolta é desnorteante: ao invés de continuar insistindo nas peculiaridades do país, que pareciam outros tantos desvios, a explicação se volta para a Europa, mas não - como seria de se esperar - para idealizá-la, e sim para depreciá-la. O inesperado no caso se deve ao fato de que esta era vista até então como uma espécie de modelo a ser seguido. Já o eu lírico, tomado pela rude franqueza nacional, manda o complexo colonial às favas e valoriza o seu país à custa da Europa. Entretanto o otimismo cultivado aqui é relativo: “Aqui ao menos a gente sabe que é tudo uma canalha só”. Ou seja, o país está longe de ser uma maravilha, mas nem ele é tão ruim, nem a Europa é tão boa - concepção que está espalhada por todo o seu primeiro livro.

“Explicação” se organiza, portanto, em torno de oposições: expressão e construção, tradição e modernidade, país natal e Europa, sem apontar no entanto para alguma possibilidade de superação. Não surpreende pois que, ao invés de um desenvolvimento coerente e linear, o poema avance aos trancos e barrancos, sem muito nexos entre suas partes, alinhavadas (mal) pelo capricho do eu lírico.

Publicado pelo menos quatro anos depois de escrito, impressiona a ressonância do poema dentro do livro. De fato, é surpreendente que “Explicação” tenha atravessado quase incólume esse período de aceleradíssimo descarte de posições não só por parte de Drummond, mas do Modernismo de um modo geral. A passagem da segunda década de 20 para a de 30 foi marcada pela crise no nacionalismo e pela crescente animosidade dentro das hostes modernistas, como se sabe. Sinal dessa movimentação intensa é a quantidade de poemas que nosso Autor escreveu e, mais importante, de poemas que descartou quando organizou o misto de arrumação e catado que foi *Alguma poesia*. Lendo retrospectivamente a produção desses anos, a impressão que fica é de que as questões configuradas em “Explicação” continuaram grosso modo a ocupá-lo até pelo menos a

publicação do seu primeiro livro¹⁰, sem que ele tenha topado com algum tipo de superação das dicotomias que o impediam de aprofundar a experiência tematizada no poema.

Ciente de tudo isso, mas sem querer perder a piada (daí colocar o poema entre os últimos, despistando os passadistas de plantão), Drummond incluiu “Explicação” em *Alguma poesia* sem alarde, até porque 1930 não era 1926.

¹⁰ Há um trecho de uma carta enviada após a publicação de *Alguma poesia* a Mário de Andrade que apoia essa impressão: “Quero publicar esse livro para ficar livre dele. É possível que nunca mais chegue a fazer outro, pois estou ficado cada vez mais poeta por dentro, mas cada vez menos versejador. Essa poesia interior, que não se realiza, tem qualquer coisa de grave e trágico”. Cf. Lélia Coelho (org.), *Carlos & Mário - Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, pp. 358-359. Como se vê, o dilema entre expressão e construção continuava em pé.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Carlos Drummond de (org.), *A lição do amigo*, Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 119.

_____, *Poesia 1930-62*, Organização Júlio Guimarães Castañon, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Mário de. “A raposa e o tostão”, In: _____, *O empalhador de passarinho*, São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1972, p. 104..

_____, “Parnasianismo”, In: _____, *O empalhador de passarinho*, op. cit., pp. 9-13.

_____, “Oswald de Andrade: Pau Brasil”, In: Marta Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (orgs.), *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 167-174.

CANDIDO, Antonio, “O poeta itinerante”, In: _____, *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/Academia Brasileira de Letras, 2010, pp. 180-204.

_____, “Inquietudes na poesia de Drummond”, In: _____, *Vários escritos*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 60-88.

COELHO, Lélia (org.), *Carlos & Mário - Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SCHWARZ, Roberto. “A poética de Mário de Andrade”, In: _____, *A sereia e o desconfiado: ensaios*, São Paulo: Paz e Terra, 1972, pp. 9-24.

A estrangeira original: uma poética

Mariana Carlos Maria Neto¹

Resumo

De acordo com Said (2009), o exílio é “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (p.46). Contudo, essa fratura existencial traz àquele que lhe vivencia a possibilidade de olhar o mundo com um estranhamento lúcido e crítico, mais apto a ver aquilo que passaria despercebido para homens que nunca experimentaram o contato com a alteridade de forma tão radical. Partindo dessa premissa, podemos pensar a poesia de Cecília Meireles como devedora de um exílio espiritual, sempre muito expressivo em seus poemas, lhes garantindo beleza e uma complexa distância da vida cotidiana e mais imediata. Essa condição *exilada* do mundo é constante em toda sua obra poética, ela possibilita, como acreditamos, a maleabilidade temporal e o consequente alcance do afeto para cantar o *Romanceiro da Inconfidência* (1953): “Não posso mover meus passos/ por esse atroz labirinto/ de esquecimento e cegueira/ em que amores e ódios vão/ - pois sinto bater os sinos,/ percebo o roçar das rezas,/ vejo o arripiado da morte,/”. Ou ainda, o desapego necessário para abrir mão da vida terrena e se tornar *O Aeronauta* (1952): “E seu destino é ir mais longe,/tão longe, enfim, como exata/ alma, por onde/ se possa ser livre e isento,/ se, atos além do sonho/ dono de nada”. Com o intuito de compreender as especificidades do exílio ceciliano analisaremos “Irrealidade”, de *Mar absoluto e outros poemas* (1945). Nossa leitura, até o momento, entende que o exílio na poesia de Cecília funciona como *lugar de fala* (bastante dependendo de uma específica temporalidade), de onde a poeta vê o mundo e se relaciona com os homens. Os resultados que apresentaremos são parte das reflexões desenvolvidas em nossa dissertação de mestrado.

Palavras-chave

poesia; Cecília Meireles; distância; exílio

1 Bacharel em Letras Português-Latim pela Universidade de São Paulo, Mestranda em Literatura Brasileira pela mesma instituição com bolsa CAPES. Contato: mariana.neto@usp.br

Ai! distâncias tão profundas...

*E olho-me no espelho.*²

Em torno da personalidade de Cecília Meireles sempre se comentou o distanciamento que a escritora imprimia tanto na convivência diária quanto na atitude poética, a ponto dela própria tentar se justificar.

Tenho amigos em toda parte. Mas sou feito o Drummond que é tão amigo quase sem a presença física. Esse meu jeito esquivo é porque eu acho que cada ser humano é sagrado, compreende? Eu sou uma criatura de longe. Não sei se me querem mas eu quero bem a tanta gente! Sou amiga até dos mortos.³

Ser “criatura de longe”, na poesia de Cecília, é uma proposição pessoal a respeito do tempo, já que possibilita uma forma de afeto que não se dobra a determinantes temporais. Por um lado, ela propõe uma temporalidade sem rupturas ou avanços, uma espécie de receptáculo que acumula a experiência emocional dos homens. Mas por outro, dificulta o trato com o cotidiano mais imediato, afinal, a vivência do *aqui-agora* se torna menos apreensível para aquele que aspira um tempo maleável e sem barreiras fixas, no qual a experiência poética possa transitar sem transtornos. Em sua poesia, essa concepção do tempo imprime distância e ausência já que não garante aos leitores uma “clara definição dos elementos temporais ou espaciais, que lhes sejam imediatamente familiares”⁴. Nos entraves dessa experiência com o tempo do cotidiano, o sujeito poético se submete a um profundo estado de exílio que pouco pode ser superado, já que ele se instaura enquanto forma de estar no tempo e no espaço: “Aqui não me entendem bem, sempre me acharam estranha, quase intrusa. E aí como me achariam? O mesmo. Eu sou criatura de exílio. De todos os exílios”⁵.

É claro que o exílio que tratamos aqui diz respeito a uma atitude poética, ligada

2 *Poesia Completa*, org. Antonio Carlos Secchin, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 1290

3 Entrevista realizada por Pedro Bloch na Revista Manchete, edição nº630, em 16 de maio de 1964. Disponível em: <http://www.revistabula.com/496-a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles/>

4 “Sobre Cecília em Portugal”, Alcides Villaça, in GOUVÊA, Leila, *Cecília em Portugal*, São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 13.

5 Cecília Meireles, *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998, p. 72.

à vida íntima, que nunca significou alheamento do mundo ou descaso pelas demandas do presente. Mesmo se dizendo “criatura de longe”, Cecília não rejeitou o mundo e viajou como poucos (Portugal, Estados Unidos, México, Uruguai, Argentina, Índia, sua amada ilha nos Açores, Porto Rico, Israel, Grécia e Itália, sem contar com as viagens nacionais). Sempre mantendo uma atitude curiosa e aberta em relação aos novos lugares⁶, para quais não abria só o coração mas sua poesia. Além disso, atuou, nos anos 30, para a reformulação do ensino, principalmente através de publicações regulares de crônicas, sempre muito críticas, sobre educação e cultura⁷. Mas o caso é que em sua obra poética, qualquer tipo de engajamento social pouco teve espaço e o contato com o mundo foi quase sempre entremeado por uma espécie de tela que resguarda sua condição de estrangeira original.

É através dessa distância que a poeta pode ter um olhar incomum para vida: nada se apresenta sem espanto, nada é absolutamente banal, nada configura uma realidade simples.

Como num sonho
aqui me vedes:
água escorrendo
por estas redes
de noite e de dia.
A minha fala
parece mesmo
vir do meu lábio
e anda na sala
suspensa em asas
de alegoria.

Sou tão visível
que não se estranha
o meu sorriso.
E com tamanha
clareza pensa
que não preciso
dizer que vive
minha presença.

6 Muitos poemas e obras completas nasceram dessas viagens, talvez os melhores exemplos sejam: *Os doze noturnos de Holanda* (1952), *Poemas italianos* (1953-56) e *Poemas escritos na Índia* (1953).

7 O que foi largamente estudado por Valéria Lamego em *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*, Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

E estou longe,
compadecida.
Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado
nem há futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.

Se me perguntam
pessoas e datas,
pequenas coisas
gratas e ingratas,
cifras e marcos
de quando e de onde,
– a minha fala
tão bem responde
que todos creem
que estou na sala.

E ao meu sorriso
vós me sorrís...
Correspondência
do paraíso
de nossa ausência
desconhecida
e tão feliz!⁸

“Irrealidade” pode ser entendido como mais um dos retratos poéticos de Cecília, nele a poeta especifica sua voz e o lugar que ocupa no mundo, retratando uma experiência de solidão e de vazio durante uma conversa trivial. O poema é conciso e elegante, composto por quatro sílabas poéticas, a disposição das rimas ao final dos versos não é regular mas é constante, dando ao poema um interessante ritmo, bastante musical. Com exceção da última estrofe, todas as demais se iniciam com versos brancos, ou seja, que não terão um eco nas próximas rimas, esse procedimento é muito instigante, pois a regularidade razoável das rimas faz com que todo o primeiro verso crie uma expectativa que não vigora. O leitor procura essas correspondências sonoras no poema da mesma

8 Cecília Meireles, *Mar absoluto e outros poemas*. São Paulo: Editora Global, 2015, p.43.

forma que Cecília busca sentido na interação entre os homens.

Cecília inicia o poema com uma comparação que aproxima elementos divergentes e cria polos de contato entre o real e o sonho: “Como num sonho/ aqui me vedes”. A primeira estrofe se divide em dois momentos, o da visão e o da fala. A visão representará o que a poeta entende por ser vista e a fala revelará a natureza do dito. Os dois sentidos apontam para um fracasso na possibilidade de troca e para a fratura entre aquilo que os sentidos percebem e a experiência da vida íntima. A visão fracassa por incapacidade de conter o visto e a fala por possuir um significado secreto intrínseco.

O cenário que se constrói, portanto, afasta a fala (“suspensa”) da visão (“água escorrendo”), suas polaridades opostas fazem com que o dito não encontre correspondência no visto, acabando por criar no centro da cena um lugar vazio, no qual se encontra a poeta, em seu exílio espiritual. E a produção desse lugar vazio é fundamental para a poesia de Cecília, pois é desse vazio que a poeta conseguirá questionar o mundo e a si mesma.

Esse vazio é também uma forma de distanciar-se, uma vez que ele instaura-se como uma espécie de *longe*. Na poesia ceciliana, o *longe* pode admitir muitos formatos, acreditamos que um dos mais contundentes seja o Palácio do Vento (*Hawa Mahal*) indiano, o qual é o objeto do poema “Jaipur”, de *Poemas Escritos na Índia* (1953). O vazio e a solidão sugeridos pelos ventos que dão nome ao palácio são reafirmados na estrutura arquitetônica do *Hawa Mahal*, que fora planejada para que as mulheres do harém pudessem observar a rua sem serem vistas. Para as mulheres que viveram no Palácio do Vento, tal estrutura implicava numa espécie de *presença-ausente*, já que os de fora não podiam percebê-las mas elas percebiam a todos.

Em “Irrealidade”, o *longe* que se inscreve no poema também depende dessa *presença-ausente* do Palácio do Vento, pois mesmo afastada e solitária, a poeta está rodeada por uma enorme plateia, onde não se sentam homens individuais mas “toda a vida”. A experiência do tempo, no poema, está cercada de frente por um estado de vigília que nivela passado, presente e futuro num novo tipo de presente, o qual será desenvolvido

na terceira estrofe através da imagem do anfiteatro. A poeta se encontra em vigília no centro desse palco, sua posição é de cercamento e, ao mesmo, de frontalidade. Há aqui, além de uma sobreposição de tempos, um encontro de espaços: “que toda a vida/ cerca de frente”. Tanto a ideia de “anfiteatro” quanto a do verbo “cercar” pressupõe uma espacialidade circular e se choca, portanto, com a locução “de frente”. O sentimento que organiza esse contraste é o de represamento de sentidos e direções que apontam para um tempo específico e para uma determinada função da poeta diante dele.

A distância e, conseqüentemente, o exílio vivenciados pela poeta afastam-na do resto dos homens graças a uma sensibilidade afiada do tempo, que impede a percepção sensorial de fixar-se – mesmo que a razão, a cada passo, reconheça seu movimento aniquilador para as relações mais imediatas do trato cotidiano. O abarcamento das expressões do tempo num presente contínuo acaba por fazer com que todos os tempos e homens passados e futuros se encontrem, em um acúmulo da experiência histórica humana. Essa ideia de pertencimento total poderia se contrapor ao estado de exilada, contudo a criação desse estado temporal é vivida como fratura, cada atualização do tempo em novo presente é um despedaçamento em prol dessa *vigilância* contínua.

Em seu exercício de ver o mundo afastada, Cecília apara as arestas da vida e do desencontro com uma profunda empatia pelo que é Humano. Seu estado de “compadecida” é resultado desse afeto e também uma postulação bastante precisa sobre a função do poeta e da poesia. A síntese entre o afastamento e a empatia é complexa e certamente retoma o maior enigma da poesia de Cecília Meireles: “decifrar o paradoxo dos ecos do mundo na própria ausência”⁹. Ecos que muitas vezes são na verdade essa empatia, esse compadecimento que toma proporções enormes sequer barrando-se pelo tempo linear ou ainda pela morte.

A ausência na poesia de Cecília é uma forma de idealismo que assume o exílio e o *longe* como lugares de fala para poder ressaltar o mais intrínseco da condição humana:

9 Prefácio de Davi Arrigucci Jr., in GOUVÊA, Leila. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, São Paulo: Edusp, 2008, p. 13. Publicado também, posteriormente, em *O guardador de segredos*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 67.

sua solidão existencial. Somos solitários e solitários fazemos nossa viagem pela vida, aceitar a condição de estrangeiro primordial é uma maneira de celebrar o mais humano do homem. Em razão disso, na última estrofe, o primeiro verso alcança a procurada correspondência sonora (sorriso-paraíso) na constatação de uma ausência compartilhada, apesar de pouco aceita (“desconhecida”). “Irrealidade” nos sugere que o encontro entre os homens só é possível a partir da aceitação de nossa falta essencial.

Referências bibliográficas

De Cecília Meireles

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Livraria do globo, 1945.

_____. *Mar absoluto e outros poemas*. São Paulo: Global, 2015.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

Específica

ARRIGUCCI JR., Davi. “Nota sobre Cecília”. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

LAMEGO, Valéria. *A Farpa na Lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VILLAÇA, Alcides. “Sobre Cecília em Portugal”. In GOUVÊA, Leila. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Geral

SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

Patativa do Assaré: o poeta social

Renata de Carvalho Nogueira

Resumo

O presente trabalho tem como propósito indicar uma leitura de seis poemas do poeta sertanejo Patativa do Assaré, com foco na sua dicção social, tendo em vista que sua obra aborda a peleja do caboclo nordestino diante da seca, do patrão e da metrópole. A partir de seus versos, pode-se reconhecer, no poeta, um empenho na representação do homem simples e anônimo, no entanto, não há distância social entre este e Patativa, uma vez que o poeta dividiu sua vida entre o trabalho no campo, meio de subsistência tradicional no interior do Ceará, e a composição de versos que superam as fronteiras do sertão. Sua poesia, comprometida com as questões político-sociais, revela o grau de consciência desse sertanejo que vive em uma condição costumeiramente considerada como rústica e atrasada, valendo-se da mesma para denunciar a situação de penúria da região nordestina. O poeta se considera porta-voz dos anseios do povo brasileiro, representando não somente a língua, os personagens e o cotidiano do mundo rural e urbano, mas também as aspirações sociais, as reivindicações políticas e econômicas. A presente pesquisa também se propõe a analisar o mundo das significações sócio-linguísticas trabalhadas no interior da poética patativana, uma vez que o embate entre as classes sociais ainda se faz pelo discurso, opondo, assim, as linguagens popular e erudita. O presente estudo justifica-se na medida em que busca explorar os aspectos ideológicos e as visões de mundo de um dos expoentes da cultura popular. A pesquisa mostra-se relevante para o aprofundamento dos estudos referentes às obras do poeta, contribuindo ainda mais para sua divulgação no meio acadêmico.

Palavras-chave

sertão; poesia social; Patativa do Assaré

¹ Mestranda do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na área de Literatura Brasileira, da Universidade de São Paulo / Bolsista Capes. E-mail: renata.carvalho.nogueira@usp.br.

A expressão cultura popular, sinônimo de cultura do povo, refere-se a uma prática própria de grupos subalternos da sociedade. É definida como aquela “criada pelo povo e apoiada numa concepção do mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração mediante [...] contribuições da cultura “erudita”, porém, mantendo sua identidade” (AYALA, 1987, p. 41). Sabe-se que a cultura popular só pode ser definida por oposição à “cultura erudita” e à “cultura de massa”, ou seja, constitui-se a partir do confronto entre sistemas culturais: “[...] a cultura popular só se torna compreensível quando relacionada com a dominação e com o conflito entre grupos sociais [...]” (AYALA, 1987, p. 42).

Nesse contexto, reconhecido como um dos principais representantes da cultura nordestina, Patativa do Assaré foi poeta e também camponês. Antônio Gonçalves da Silva, assim como outros muitos, sobreviveu da roça que plantava na Serra de Santana (pequeno povoado a 18 km do centro de Assaré, no interior do Ceará), região em que predomina a pequena propriedade. O poeta, portanto, dividiu sua vida entre o trabalho no campo, meio de subsistência tradicional para os habitantes daquela localidade, e a composição dos versos que superam as fronteiras do sertão.

Antônio Gonçalves da Silva, nome de batismo, tornou-se Patativa do Assaré, nome artístico, por analogia a uma ave canora muito comum na região do Cariri, e o patronímico, por sua vez, transformou-se em sobrenome da *persona* poética. A força de sua poesia decorre do vínculo existente entre o poeta, o sertão e a cidade de Assaré. Seu canto nasce do cotidiano marcado pelo labor e pela fé. O carinho dos sertanejos pelo poeta e os cordéis escritos em sua homenagem são provas de que este se tornou um personagem-chave do panteão nordestino.

A produção patativana está distribuída em cinco livros de poesia (*Inspiração nordestina*, *Novos poemas comentados*, *Cante lá que eu canto cá*, *Ispinho e fulô* e *Aquí tem coisa*), três discos, nos quais recita seus poemas, diversos cordéis e algumas músicas gravadas por cantores como Luiz Gonzaga e Fagner. A sua poética foi estudada em centros acadêmicos no Brasil e na França. Além disso, o poeta recebeu inúmeros títulos

honoríficos, dentre os quais *Doutor Honoris Causa* e *Cidadão Cearense*, além do reconhecimento como o maior poeta popular do Nordeste.

Patativa do Assaré contribuiu para a valorização da cultura popular, subvertendo o juízo recorrente de que as culturas do povo seriam inferiores, exóticas ou pitorescas. Desse modo, os estudiosos comparam o poeta matuto a nomes canônicos da cultura erudita, notadamente, Guimarães Rosa, por buscar a beleza e o valor de sua cultura sertaneja:

Enquanto Rosa é um autor de fina cultura erudita, que olha com amor e respeito para a cultura do sertão, dialogando seriamente com ela, Patativa é o artista formado pela cultura popular que olha e dialoga com a cultura erudita (LOPES apud ANDRADE, 2003, p. 11).

Os versos patativanos são marcados por uma dualidade de discursos; ora o poeta se vale da linguagem erudita, ora da chamada “linguagem matuta”, isto é, da língua não padrão utilizada pelo caboclo nordestino. Esta disparidade revela, simbolicamente, a luta de classes de que Patativa do Assaré sempre buscou conscientizar seu povo. Assim, o *ethos* que move o poeta é a reivindicação de mudanças e a busca pela igualdade social: “as idiossincrasias que compõem o artista são muitas, incluem-se nelas o trânsito entre a norma padrão e as variações da linguagem, o registro contundente das ações políticas dos atores sociais, além do tom educativo de sua obra (AGUIAR; CONTE, 2013, p. 96).

Gilmar de Carvalho, grande estudioso da obra de Patativa do Assaré, julgava-o como um trovador nordestino, que, diante do momento político e histórico do país, traduziu para a forma poética os questionamentos sociais, no intuito de despertar seu povo para a luta por igualdade de direitos e por justiça (CARVALHO, 2009, p. 90). Vale enfatizar que nenhum outro poeta sertanejo recebeu tanta atenção quanto Patativa do Assaré, o qual se revela, sem dúvida, como a expressão maior dessa manifestação marcada pela espontaneidade, riqueza musical e força telúrica. Todavia, o traço mais importante deste poeta é sua aguda consciência de classe, tendo em vista a denúncia social, marca de sua obra. Nesse contexto, a ideologia patativana mostra-se em consonância à filosofia do matuto ao eternizar, em forma poética, o drama do camponês em sua luta

por terra e melhores condições de vida.

Como bem avaliou Paulo César Lopes (2003), Patativa do Assaré não se revela um gênio isolado, perdido na pobreza sertaneja, mas um filho desse sertão e dessa cultura, fazendo de sua obra uma síntese de sua gente (p. 12-13). O poeta insiste na observação e na experiência como base do conhecimento autêntico do sertão e afirma que o assunto de sua obra é a verdade, assumindo-se como intérprete da beleza, do sofrimento e dos sonhos do homem do campo. Para o poeta caboclo, literatura não é somente beleza, mas também denúncia, logo, aquela deve se constituir não apenas como uma expressão artística, mas como uma visão de mundo:

Ele [o poeta] deve empregar a sua lira em benefício do povo, em favor do bem comum. Ele deve empregar a sua poesia numa política em favor do bem comum, uma política que requer os direitos humanos e defende o direito de cada um (PATATIVA DO ASSARÉ *apud* DEBS, 2000, p.28).

De acordo com o poeta, o papel de intelectual não significa uma ruptura com a condição de trabalhador. Patativa do Assaré derruba a construção ideológica que separa trabalho intelectual de trabalho braçal. Ele se considera porta-voz dos anseios do povo brasileiro, representando não somente a língua, os personagens e o cotidiano do mundo rural e urbano, mas também as aspirações sociais, as reivindicações políticas e econômicas.

Na poesia patativana é evidente a estrutura social subjacente ao texto e as articulações entre a forma literária e a consciência crítica, já que poeta e poesia colocam-se ao lado do oprimido. Patativa do Assaré assume o seu pertencimento a uma classe social e faz de sua poesia arma simbólica para despertar o engajamento de seu povo. Desse modo, a poética funcionaria como um “grito de alerta” que despertaria aqueles que não se dão conta das injustiças e das desigualdades tanto no sertão quanto na cidade:

Meus poemas são assim, porque eu sou muito revoltado contra a injustiça. Sempre fui. Agora, sei respeitar os donos do poder. Eu não vou afrontar ninguém coisa nenhuma. Tanto é assim que minha poesia é assim dentro desse tema do povo. É assim como um grito de alerta, apresentando o estado da vida aqui... ali na... classe pobre, né? (PATATIVA DO ASSARÉ *apud* CARVALHO, 2009, p. 61).

Sua indignação diante das injustiças sociais, por sua vez, encontra uma tradução poética para se expressar, distanciando seu projeto literário do mero discurso panfletário: “Não é, então, o papel do poeta um papel neutro, de simples observador. O poeta nasceu não só com o dom da poesia, como também com o da verdade e da justiça. O poeta comenta, critica, ensina [...]” (LEMAIRE, 2009, p. 14).

Patativa do Assaré “fez dos noventa e três anos de sua vida um longo poema épico sobre a terra, o trabalho, e as condições de vida de sua (nossa) gente” (CARVALHO, 2002, p.3). O poeta sempre esteve em comunhão com a sua terra, tendo em vista que sempre fora um camponês de mão grossa e fina sensibilidade ao versificar pela reforma agrária, pelo socialismo e contra a exclusão e a miséria. Logo, lutava pela construção de um mundo melhor, tornando-se um utópico.

O objetivo da pesquisa é analisar a poética de Patativa do Assaré, que se tomava como porta-voz dos oprimidos; investigar como este poeta sertanejo de admirável consciência social conseguiu tematizar não somente a identidade sertaneja, mas ainda a desigualdade, a miséria e o sofrimento e, por fim, observar como as reflexões do poeta se apresentam nessa obra como a síntese das lutas e esperanças do povo.

O propósito ainda é analisar as relações entre literatura e sociedade, com ênfase na discussão sobre o lugar e o papel do intelectual. Para tanto, almeja-se examinar a imagem autoral produzida por este nome representativo da poesia popular brasileira e observar a construção ficcionalizada que o poeta faz de si mesmo à luz de seu lugar social, de sua identidade histórica e da cena literária em que se mostra inserido. Pretende-se, então, estudar como os recursos e as imagens poéticas são postos a serviço da denúncia social e da reflexão crítica e explorar o lugar de fala de onde Patativa do Assaré enuncia seu discurso para compreender a construção de sua imagem que oscila entre dois eixos, o pessoal e o público, isto é, entre o camponês e o *poeta cidadão*, os quais são indissociáveis, já que sua reclusão e reflexão se davam no labor da enxada.

A pesquisa se dividiu em três grandes capítulos. O primeiro refere-se aos “Aspectos formais da poética patativana” e é composto pelos temas “As influências da

poesia popular brasileira e da poesia erudita”, “As variantes linguísticas culta e matuta” e “Os impasses nas publicações de seus poemas”. O segundo capítulo, intitulado “Patativa do Assaré: o poeta do sertão”, explora a figura privada e pública do poeta e a temática social recorrente em sua obra. Assim, dividiu-se nos subcapítulos: “Biografia do poeta agricultor”, “A atuação política do poeta cidadão” e o mais longo “A poética social de Patativa do Assaré”. Para finalizar, o capítulo “Análises dos poemas” se detém no estudo de seis composições que estão entre as mais conhecidas de sua obra: “Brasi de cima, Brasi de baixo”, “O inferno, o purgatório e o paraíso”, “A terra é naturá”, “A lição do pinto”, “A triste partida” e, enfim, “O operário e o agregado”.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Rafael Hofmeister de; CONTE, Daniel. Patativa do Assaré: o canto ilimitado. In: PUHL, Paula Regina; SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Processos culturais e suas manifestações*. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

ANDRADE, C. H. S. *Patativa do Assaré: As razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja)*. Fortaleza: Editora UFC / São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

AYALA, M; AYALA, M. I. N. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CARVALHO, G. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*, 2002.

_____. *Cem Patativa*. Fortaleza: OMNI Ed., 2009.

DEBS, S (Org.). *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2000.

LEMAIRE, R. Rer Patativa do Assaré: redescobrir um mundo. In: CARVALHO, G. (Org.). *Patativa em sol maior: treze ensaios sobre o poeta pássaro*. Fortaleza: UFC, 2009.

LOPES, P. C. História e esperanças de um artista do povo. Introdução. In: ANDRADE, C. H. S. *Patativa do Assaré: As razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja)*. Fortaleza: Editora UFC / São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

Mesa 5

Poética e recepção no anos
1930

Pupilas cavas: Machado de Assis e seus leitores escritores no século XX

Ieda Lebensztayn

Resumo

O objetivo deste trabalho é reunir, estudar e divulgar artigos da recepção literária de Machado de Assis no século XX, com base na pesquisa nos acervos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP), da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), da Biblioteca Nacional (RJ), da Florestan Fernandes (FFLCH-USP), entre outros. Este trabalho vincula-se a um projeto mais abrangente, sobre a recepção crítica e a recepção literária da obra de Machado, que vem sendo realizado pelo professor Hélio de Seixas Guimarães, de Literatura Brasileira da USP. Em recente pós-doutorado na Fundação Casa de Rui Barbosa, o professor Hélio se dedicou a pesquisar a coleção de cadernos organizados por Plínio Doyle, os quais reúnem inúmeros artigos de escritores e de críticos a respeito da vida e da obra de Machado de Assis. Já na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin consta uma obra significativa para nosso estudo: *Machado de Assis: primeiro centenário 1839-1939*, três volumes encadernados que contêm recortes de artigos publicados em 1939, por ocasião do centenário de nascimento do escritor. Em particular, interessam-nos imagens criadas por ficcionistas e poetas as quais condensem de forma sugestiva as várias dimensões que se combinam artisticamente na obra de Machado de Assis. Entre esses autores, há contemporâneos de Machado que sobreviveram a ele (como Graça Aranha, Olavo Bilac, Rui Barbosa), alguns menos conhecidos hoje, membros da Academia Brasileira de Letras (Antonio Austregésilo, Oswaldo Orico, Rodrigo Octavio), e escritores modernos (como Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade etc.). Tendo como pressuposto crítico um olhar hermenêutico para a tradição da literatura e da crítica brasileiras, que considere a obra de arte em suas dimensões de expressão subjetiva, de representação social, de construção formal e de transitividade com o público leitor, o propósito é ampliar e aprofundar o conhecimento e a compreensão da obra e da fortuna crítica tanto de Machado de Assis quanto dos escritores que se detiveram em sua criação literária.

Palavras-chave

Machado de Assis; crítica literária; escritores brasileiros do século XX; recepção literária; pesquisa em acervo

1 Ieda Lebensztayn é pesquisadora de pós-doutorado na Biblioteca Brasileira Mindlin, BBM-USP/ FFLCH-USP. Doutora em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, fez pós-doutorado no IEB-USP sobre a correspondência de Graciliano Ramos. Autora de *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis* (Hedra, 2010). Organizou, com Thiago Mio Salla, os livros *Cangaços* e *Conversas*, de Graciliano Ramos, publicados em 2014 pela Record. E-mail: biolito gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (nº do processo: 166032/2015-8). E-mail: biolito@gmail.com.

O objetivo de meu trabalho de pós-doutorado é localizar, compilar, estudar e divulgar artigos de escritores brasileiros do século XX centrados na obra de Machado de Assis. Um dos resultados pretendidos será, em colaboração com Hélio de Seixas Guimarães, professor de Literatura Brasileira da USP, estudioso de Machado de Assis, a publicação de uma seleção desses artigos, numa edição acompanhada de estudo introdutório e notas. E também a realização de exposições da Machadiana presente na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP). Os acervos de base da pesquisa são os da BBM, da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), da Biblioteca Nacional, do Instituto de Estudos Brasileiros e da Biblioteca Florestan Fernandes.

Este trabalho vincula-se a um projeto mais abrangente, sobre a recepção crítica e a recepção literária da obra de Machado, que vem sendo realizado pelo professor Hélio. Em recente pós-doutorado na Fundação Casa de Rui Barbosa, ele se dedicou a pesquisar no Arquivo Museu de Literatura Brasileira um material muito vasto e importante: a coleção de cadernos organizados por Plínio Doyle, os quais reúnem inúmeros artigos de escritores e de críticos a respeito da vida e da obra de Machado de Assis, datados desde a década de 1870 até a de 1990.

Já na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin consta uma obra significativa para nosso estudo: *Machado de Assis: primeiro centenário 1839-1939*, três volumes encadernados que contêm recortes de artigos publicados em 1939, por ocasião do centenário de nascimento do escritor. O material é bastante rico, porém a maioria dos recortes não trazem as referências dos periódicos e das datas exatas em que foram publicados. Essa dificuldade se soluciona em geral com o recurso à obra *Fontes para o estudo de Machado de Assis* (1958), de José Galante de Sousa, que elenca em ordem cronológica verbetes provenientes de um levantamento bibliográfico de artigos sobre Machado desde 1857 até 1957. Mais do que isso: o convívio com o livro de Galante, de valor inestimável para a pesquisa, como anuncia seu título e se confirma ante os cem anos de fortuna crítica por ele recobertos, abre caminho para a descoberta de novos textos.

Nesse sentido, também se destaca a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

como fonte de pesquisa. Possibilita, graças a seus mecanismos de busca e ao vasto acervo de periódicos, não só localizar e descobrir artigos, como também suprir informações a respeito de algum recorte de artigo no qual não se veem referências ao jornal ou ao autor ou à data de publicação.

Como os escritores brasileiros reagiram à obra e à figura de Machado de Assis, como constituíram seus próprios caminhos diante da incontornável presença machadiana na tradição literária brasileira? Buscados por esta pesquisa, os ensaios de ficcionistas e poetas acerca de Machado deixam ver não só a força da arte do nosso grande escritor, como também o movimento reflexivo, crítico, feito de aproximações e de distanciamentos, empreendido pelos autores ao se posicionarem diante de literatura e trajetória tão singulares, que provocam questionamentos amplos e fundos nos âmbitos social, psicológico, moral, estético, cultural, político.

Uma das inspirações desta pesquisa, justamente intitulado *Machado de Assis, o escritor que nos lê. As figuras machadianas através da crítica e das polêmicas*, o novo livro de Hélio Guimarães, a sair em 2017 pela editora Unesp, estuda momentos de inflexão da crítica que possibilitaram que o mesmo escritor fosse considerado figura de exceção, depois brasileiro exemplar e mito nacional, ou um Shakespeare brasileiro, ou um realista intérprete do Brasil. Diante da dificuldade de se fixarem os sentidos da figura e da literatura machadianas, os vieses interpretativos escolhidos são reveladores dos leitores. O alcance de tal estudo de Hélio, que se detém na fortuna crítica sobre Machado, inclusive em artigos de escritores, em especial de alguns modernistas, motivou o desejo de se realizar a seleção de artigos de ficcionistas e poetas a que nos temos dedicado.

Entre esses autores, estão contemporâneos de Machado que sobreviveram a ele (como Antônio Sales, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac, Rui Barbosa), alguns menos conhecidos hoje, membros da Academia Brasileira de Letras (Antonio Austregésilo, Oswaldo Orico, Rodrigo Octavio), e escritores modernos (como Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Rubem Braga etc.).

Enquetes publicadas na imprensa também são fontes de depoimentos significativos para a compreensão tanto da obra de Machado de Assis como de seu impacto na formação de seus leitores escritores. Destaca-se um inquérito publicado em três números de *O Jornal*, em 1939, feito por José Condé com dez escritores: Oswald de Andrade, Murilo Mendes, José Lins do Rego, Pedro Dantas, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, Astrojildo Pereira, Aníbal Machado, Manuel Bandeira, Octávio de Faria. Intitulado “Os escritores de hoje falam sobre Machado de Assis”, tal inquérito se centrou em três questões fundamentais: a influência de Machado em sua época e em geral; uma projeção sobre o aumento ou a redução dessa influência; a linguagem do romancista.

Em particular, interessam-nos imagens concebidas por ficcionistas e poetas as quais condensem, de forma sugestiva, as várias dimensões que se combinam artisticamente na obra de Machado de Assis; e, a um tempo, tais imagens certamente falarão do estilo e da perspectiva dos escritores-críticos.

É Graciliano Ramos o criador de uma imagem crítica que constituiu também inspiração para este trabalho. Concebe a expressão “sorriso franzido”² de Machado, que sintetiza à perfeição a imagem que se tem da vida e da obra do autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escritas com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”: embora “risonho” na aparência, o livro contém em sua alma um “sentimento amargo e áspero”, conforme se lê no prólogo de Machado à terceira edição, de 1896. Se o *sorriso* é expressão de contentamento, expansão prazerosa, o *franzido* compartilha a raiz de *fracasso, fratura, confrangimento, naufrágio*. E Graciliano leitor se reconhece e se ressentente diante desse “sorriso franzido”: o escritor enigmático traz um riso dilacerado, simpatia/compaixão contraída em ironia, de quem conhece a impassibilidade da natureza. Impossível não lembrar aqui a conhecida expressão “ao vencedor, as batatas” e a que a precede em *Quincas Borba* — “Ao vencido, ódio ou compaixão” —, retomadas na cena final do romance, coroação artística do vazio social e existencial de Rubião, conforme

² RAMOS, Graciliano. Os amigos de Machado de Assis. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 3. fase, jun. 1939, p. 86-88. Consta também do volume *Linhas tortas* (Rio de Janeiro: Record).

o Humanitismo: “Eia! Chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso ri-te! É a mesma coisa”.

Veja-se o contexto das referidas palavras de Graciliano, do artigo “Os amigos de Machado de Assis”, publicado na *Revista do Brasil* em junho de 1939: “O velho mestre do conto brasileiro não admite intimidades: é correto demais, vê longe e tem um sorriso franzido”. Apreende-se já nesse trecho a ambiguidade entre admiração e distanciamento como marca da recepção da literatura machadiana. A admiração pelo mestre de visão aguçada se evidencia também na escolha certa de substantivos e adjetivos com que Graciliano se refere a Machado ao longo do artigo: “escritor excelente”, “estilista notável”, “analista sutil”. Ao mesmo tempo, sobressai a percepção quanto à difícil popularidade de Machado de Assis, que “não admite intimidades”: consciente do quão difícil significa para o público a tarefa de “entender e sentir” a literatura daquele “homem frio, medido, explorador de consciências”, o velho Graça expressou tal questão com a força também de seu estilo, ironizando o mal-estar dos leitores ao verem as motivações de ordinário interesseiras das ações humanas desveladas por aquele “analista sutil”: “Em geral não gostamos de que nos explorem a consciência — e, ainda quando sabemos que a exploração é benfeita, necessitamos algum esforço para nos habituarmos a ela”.

E aqui se chega à questão que move o artigo de Graciliano, justamente intitulado “Os amigos de Machado de Assis”: apesar de o autor de *Dom Casmurro* não haver procurado a popularidade e de a grande maioria desconhecer-lhe a obra, os poderes públicos desenhavam um caminho para transformar em ídolo o escritor de origem pobre que ascendeu. Observe-se que o texto de Graciliano foi publicado num volume da *Revista do Brasil* comemorativo do centenário de nascimento de Machado, em 1939, durante o Estado Novo, para o qual interessava a consagração de mitos nacionais. Nesse contexto, Graciliano sentia a necessidade de chamar a atenção para o engodo de muitos se dizem “amigos de Machado de Assis” e o alçarem à categoria de gênio, sem se darem ao trabalho de ler sua obra. O romancista alagoano, que estivera na prisão três anos antes, conhecia o perigo das generalizações, do “respeito supersticioso” votado pelas massas

àquilo que ignoram. Ao mesmo tempo, sobressai sua compreensão crítica ante a acolhida popular do escritor como símbolo de grandeza nacional por meio de retratos, placas, livros reimpressos: tratava-se de representações materiais necessárias para o povo fixar a ideia de grandeza, assim como precisava de imagens “para segurar as noções de justiça, bondade, santidade e outras coisas caídas em desuso”.

Também incomodava Graciliano a postura social de aparente neutralidade que ressalta da obra machadiana. Decerto a relativização de tudo se apura em arte, diversamente do proselitismo. Por outro lado, conforme depoimento para *Dom Casmurro*, de 1937, Graciliano se distanciava de Machado devido ao “medo de definir-se” deste, à “ausência completa da coragem de uma atitude”.³ Julgando que ninguém trabalhou melhor a língua, Graciliano se ressentia de que o autor do *Memorial de Aires* deveria ter refletido e iluminado a sua época; e conclui, à semelhança de Mário de Andrade,⁴ não amar Machado de Assis.

Assim, tendo como pressuposto crítico um olhar hermenêutico para a tradição da literatura e da crítica brasileiras, que considere a obra de arte em suas dimensões de expressão subjetiva, de representação social, de construção formal e de transitividade com o público leitor,⁵ o propósito é ampliar e aprofundar o conhecimento e a compreensão da obra e da fortuna crítica tanto de Machado de Assis quanto dos escritores que se detiveram em sua criação literária.

3 RAMOS, Graciliano. De Graciliano Ramos. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1937. In: *Conversas*. Org. Thiago Mío Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 283.

4 ANDRADE, Mário de. “Machado de Assis - I”, “Última jornada - II”, “Machado de Assis - III”. *Diário de Notícias*, “Vida Literária”, Rio de Janeiro, 11, 18 e 25 jun. 1939, 1º Suplemento, p. 2. Também em: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d., pp. 89-108.

5 Cf. BOSI, Alfredo. Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica. *Machado de Assis em Linha*, ano 2, n. 4, dez. 2009; Idem. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; Idem. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Homens e cousas da Academia Brasileira*. Rio de Janeiro: Renascença, 1934.

_____. *Quando eu era vivo. Memórias. 1867 a 1934*. Edição póstuma e definitiva. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis (1939). In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d., pp. 89-108.

_____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, 4 vols.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica. *Machado de Assis em Linha*, ano 2, n. 4, dez. 2009.

BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 17-39.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Machado de Assis, n. 23/24, jul. 2008, Instituto Moreira Salles, SP. Consultores: Hélio de Seixas Guimarães e Vladimir Sacchetta.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CONDÉ, José. Os escritores de hoje falam sobre Machado de Assis [Oswald de Andrade, Murilo Mendes, José Lins do Rego, Pedro Dantas, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, Astrojildo Pereira, Aníbal Machado, Manuel Bandeira, Octávio de Faria]. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11, 18 e 25 jun. 1939, Quarta Seção, p. 2.

DOYLE, Plínio (org.). *Coleção de cadernos com recortes de jornais e revistas de/sobre*

Machado de Assis. Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

FARIA, João Roberto (org.). *Machado de Assis: do teatro (textos críticos e escritos diversos)*. São Paulo: Perspectiva, 2008

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRANJA, Lúcia; GUIDIN, Márcia Lígia; RICIERI, Francine Weiss (orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê. As figuras machadianas através da crítica e das polêmicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004; 2. ed., 2012.

MACHADO de Assis: primeiro centenário 1839-1939. s.l.: s.n, [1939]. 3 vols. Exemplar pertencente à Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, São Paulo, BBM-USP.

MASSA, Jean-Michel. *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis IV: 1957-1958*. Rio de Janeiro: São José, 1965.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis 1935-1938*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. 3. ed. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*. 4. ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949.

RAMOS, Graciliano. De Graciliano Ramos. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1937. In: *Conversas*. Org. Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. Machado de Assis. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005, pp. 152-4.

_____. Os amigos de Machado de Assis. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 3ª fase, jun. 1939, pp. 86-8.

SALES, Antônio. Machado de Assis. *Revista da Academia Cearense de Letras*, Fortaleza,

set. 1939, pp. 7-11.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

_____. Leituras em competição. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 75, pp. 61-79, jul. 2006.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. 2. ed. rev. e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1955.

_____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

VAZ, Léo. *O professor Jeremias*. Rio de Janeiro: Bom Texto; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. *Páginas vadias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. *Revista Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, 1998, n. 51, pp. 3-14.

Flávio de Carvalho, Canibal

Larissa Costa da Mata¹

Resumo

Embora o artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973) tenha estado ausente da Semana de Arte Moderna de 1922, mesmo durante a década de 1920 dialogara com a vertente antropofágica do modernismo brasileiro, graças aos seus projetos arquitetônicos, como o do Palácio do Governo (1928). A partir de então, fora convidado por Oswald de Andrade e por Raul Bopp para compor a *Bibliotequinha Antropofágica* com o ensaio *Brasil-Freud*, que não chegara a ser escrito. As afinidades com essa vertente do modernismo são notáveis no texto “A cidade do homem nu”, de 1931. Carvalho guardara, inclusive nos artigos posteriormente publicados no *Diário de S. Paulo*, ressonâncias das fundamentações teóricas desse movimento, formuladas por Oswald de Andrade nos manifestos e em *Estética e política* (podemos citar como exemplos o interesse compartilhado por ambos pelo matriarcado e pela metamorfose). Entretanto, o artista brasileiro se distanciou dessa vanguarda no que diz respeito ao intuito primitivista do movimento – que nele adquire caráter mais internacionalizante – e à concepção genealogista da História. Esta comunicação pretende, portanto, discutir as consonâncias e dissonâncias entre Flávio de Carvalho e o projeto antropofágico as quais tornam, ainda hoje, problemática uma perspectiva que contemple esse movimento de vanguarda de forma homogênea e meramente historicista.

Palavras-chave

Flávio de Carvalho; antropofagia; genealogia

¹ Larissa Costa da Mata é doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atuou como leitora de Estudos Brasileiros na Universidade de Pequim entre 2013 e 2014. Atualmente, é bolsista de pós-doutorado júnior do CNPq no Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo com pesquisa sobre Flávio de Carvalho e Roger Caillois. E-mail para contato: larissa.mata@gmail.com.

Nos modernismos latino-americanos, o outro “primitivo” constituía o passado pré-colonial participando do presente na tentativa de se propor reformulações estéticas, de modo que, paradoxalmente, esteve vinculado ao próprio processo de modernização e à tentativa de se constituir a autonomia cultural do continente. No caso brasileiro, não fortuitamente, a literatura tornou-se repleta de cenas de fundação (por exemplo, em *Macunaíma*, 1928, de Mário de Andrade, e em *Cobra Norato*, 1931, de Raúl Bopp) e a vertente antropofágica desse movimento adotou uma perspectiva que concebia o “primitivo” como “marco zero”, atrelado a uma perspectiva linear do tempo.

Por esse motivo, casos como o do artista Flávio de Carvalho (1899-1973) – arquiteto, pintor, e também escritor – passaram praticamente incólumes aos estudiosos dessa vanguarda brasileira. Carvalho, como pretende-se demonstrar a partir de seus ensaios de meados dos anos 1920, especialmente, apresentou diversas afinidades com a antropofagia, no que diz respeito ao seu interesse pelo matriarcado e pela psicanálise freudiana, da qual se utilizou, junto à filosofia de Friedrich Nietzsche, para elaborar uma perspectiva da origem como metamorfose. Nesses termos, a origem se apresentaria, para Flávio de Carvalho, à semelhança da genealogia nietzschiana, preservando o conflito entre hierarquias e tornando-se imanente, de modo que o antes e o depois compartilhem o mesmo espaço na obra, no sujeito e no pensamento. Essa concepção se apresenta tanto nas resenhas sobre a obra da pintora Tarsila do Amaral de meados dos anos 1920 como na sua retomada posterior de um suposto primitivo modernista, embora com significado distinto do que apresentara na vanguarda, na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” publicada no *Diário de S. Paulo* entre os anos de 1957 e 1958.

Em Flávio de Carvalho, como veremos, resta-nos um princípio de camadas heterogêneas, no qual a *pesquisa da origem* não corresponde mais à afirmação de identidades, como supunha o modernismo antropofágico em seu princípio, na sua tentativa de revirar os anais totêmicos e de encontrar a herança da raça brasileira (BOPP, 1966). Nesse sentido, vale recordar que o mote inicial do movimento surge de uma *blague* de

tom evolucionista, partindo da tese imaginária de Oswald de Andrade, defendida diante de Raúl Bopp e Tarsila do Amaral, de que a rã seria um descendente comum à espécie humana (BOPP, 2008; AMARAL, 1939). Não à toa, o primitivismo latino-americano estaria vinculado à própria noção de modernidade, como afirmaria a crítica argentina Florencia Garramuño (2009), ao passo que, no contexto europeu, se mostraria distinto da modernidade e como a prefiguração de uma origem ficcional para o velho continente (GARRAMUÑO, 2009; FOSTER, 2004).

Embora Flávio de Carvalho estivesse ausente da Semana de Arte Moderna de 1922, chamou a atenção dos intelectuais em torno da antropofagia, graças aos seus projetos arquitetônicos como o do Palácio do Governo de 1928. Naquele momento, intelectuais como Mário de Andrade partiram em sua defesa na imprensa, e Oswald de Andrade e Raúl Bopp convidaram-no para compor a *Bibliotequinha Antropofágica* com o ensaio *Brasil-Freud*, o qual não chegara a concluir. Carvalho colabora, então, com a *Revista de Antropofagia* e ilustra a capa da primeira edição de *Cobra Norato*. Em 1931, participa do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura no Peru apresentando o ensaio “A cidade do homem nu”. Nesse texto, se percebe, sobretudo, a proximidade com Oswald de Andrade, quem instigava, como o autor de *Os ossos do mundo*, “A reação contra o homem vestido”, a oposição à sociedade patriarcal, à institucionalização da lei e ao cristianismo, em favor de uma comunidade que estivesse regida pela criação dinâmica, pelos processos – “roteiros, roteiros, roteiros”... (ANDRADE, 1982, p. 355) – em detrimento das grandes obras canônicas.

Carvalho dedica, ainda, dois textos que resenham as obras de Tarsila do Amaral, “Uma análise da exposição de Tarsila” e “Os quatro períodos de Tarsila”, nos quais se percebe, sobretudo, a concepção de tempo de que se valeu, a qual compreendia o presente como um acúmulo arqueológico de camadas, com a origem sempre prestes a emergir, à semelhança de Sigmund Freud em “Construções em análise”. Na pintura de Tarsila, o passado se manifesta por acúmulo; não se daria, portanto, como uma busca por raízes totêmicas, mas como criação de poeira, de dobras, uma condensação do passado da

espécie, das camadas das histórias de todos os povos. Esse tempo outro estará sempre na iminência do retorno no que o autor denomina de “ciclos histórico-mentais”, que se dá quando se revela somente uma pequena porção dessa complexidade de momentos, em contradição com a noção de história como fluxo. Para Carvalho,

[...] O tempo, porém, funciona como um condensador em relação aos acontecimentos. Todos os detalhes que compõem uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental (CARVALHO, 1929, in: AMARAL, 1975, p. 148).

Na antropofagia, o nacionalismo coloca o movimento diante de uma ambivalência: enquanto busca produzir fronteiras, desloca-se pelo impulso de memória e de retorno a uma fonte originária da identidade individual e mesmo da própria tradição que procura superar (KILGOUR, 1990). Podemos afirmar que, como poucas exceções, essa é a mesma lógica que perdura nas leituras da vanguarda modernista ainda hoje, que atribuem caráter fundador a esse movimento e reforçam os mesmos valores defendidos por escritores como Mário de Andrade e mesmo Oswald de Andrade naquele período.

Em contrapartida, buscamos mostrar que o contato com as alteridades “primítivas” faz, em Flávio de Carvalho, com que nos deparemos com questões que já estavam presentes na arte ocidental: a da diferença como constitutiva do sujeito e a sua constante mobilidade, a do vínculo entre uma representação estática do sujeito e o culto da obra de arte, característica, sobretudo, da arte mítica do Renascimento e da arte religiosa. Instaurar a diferença na origem, por outro lado, significaria reforçar que as rupturas e regressões históricas operam-se incessantemente e é isso o que esta comunicação pretende defender.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1975.

AMARAL, Tarsila. Pintura pau-brasil e antropofagia. *Revista Anual do Salão de Maio –RASM*, n 1, São Paulo, 1939.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed crítica/ Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988 (Coleção Arquivos, v.6).

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 6 ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes, 1982 (p. 353-360).

BOPP, Raúl. *Poesia Completa de Raúl Bopp*. 2. ed. Organização e notas de Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. *Movimentos Modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CARVALHO, Flávio de Rezende. Uma análise da exposição de Tarsila (1929). In: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1975.

_____. Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1957-21 set. 1958.

FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra: MIT Press, 2004.

FREUD, Sigmund. Construções em análise. In: _____. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 23, p. 289-304).

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas*. Tango, samba e nação. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

KILGOUR, Maggie. *From communion to cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

SCHWARTZ, Jorge. *Brasil [1920-1950]: Da antropofagia à Brasília*. São Paulo: FAAP, Cosac Naify, 2002.



Mesa 6

Intimismo e alteridade na
prosa moderna

Leitores e Imagens de Leitor em Dalton Trevisan e Rubem Fonseca

Bruno Gonçalves Zeni

Resumo

Dalton Trevisan e Rubem Fonseca foram vistos desde suas estreias em livro como mestres da narrativa curta e renovadores do realismo na literatura brasileira, inaugurando, cada um a seu modo, um novo momento da prosa urbana de ficção. Apesar do caráter representacional da escrita dos autores, alguns recursos narrativos desestabilizam o teor realista de suas obras. Dentre esses recursos, destaca-se a relação com os leitores empíricos e a figuração de leitores em seus contos. Esta pesquisa em nível de pós-doutorado realizou nos primeiros livros de contos de Dalton Trevisan e de Rubem Fonseca um recenseamento de imagens de leitor, destacando a importância que a leitura e a própria literatura exercem do ponto de vista formal e temática nas primeiras obras dos escritores em foco. Delimitamos como objeto de estudo os quatro primeiros livros de ambos os autores, a saber: *Novelas Nada Exemplares*, *Morte na Praça*, *Cemitério de Elefantes* e *O Vampiro de Curitiba*, de Trevisan, e *Os Prisioneiros*, *A Coleira do Cão*, *Lúcia McCartney* e *Feliz Ano Novo*, de Fonseca. A escolha das obras iniciais dos autores se justifica pela atenção às primeiras estratégias formais que definem as relações de tensão entre narradores, personagens e o leitor empírico. Partindo do referencial teórico da estética da recepção, especialmente das noções de leitor empírico e leitor implícito de Iser (1996, 1999), e nas formulações de Zumthor (2007) sobre a performance da leitura, o estudo procura identificar no momento inicial da carreira dos escritores uma intencionalidade autoral e certa expectativa de recepção que estabelecem um jogo de proximidade e distância entre autor, narradores e leitores. Essa relação dinâmica e multifacetada permite reler a obra inicial desses escritores para além das definições decantadas de realismo feroz (CANDIDO, 1979) e brutalismo (BOSI, 1981), considerando o leitor um elemento formal e construtivo das narrativas.

Palavras-chave

conto brasileiro; literatura brasileira contemporânea, prosa de ficção no Brasil, figuras de leitor

1 Pós-doutorando em Literatura Brasileira junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Bolsista Capes-PNPD. E-mail: brunozeni@gmail.com.

Este estudo de pós-doutorado sobre os leitores em Dalton Trevisan e Rubem Fonseca concentra-se na análise da relação entre os narradores e os leitores nos primeiros livros desses escritores. Empreendemos a leitura dos contos iniciais dos autores, partindo de um primeiro *corpus* de seis livros de Trevisan e de cinco livros de Fonseca. A partir de apontamentos sobre os contos, readequamos o objeto da pesquisa, reduzindo a quantidade de livros em análise. Delimitamos, posteriormente, o *corpus* do estudo aos quatro primeiros livros de cada autor: *Novelas Nada Exemplares*, *Morte na Praça*, *Cemitério de Elefantes* e *O Vampiro de Curitiba*, de Trevisan, e *Os Prisioneiros*, *A Coleira do Cão*, *Lúcia McCartney* e *Feliz Ano Novo*, de Fonseca.

Procuramos, conto a conto, identificar figurações de leitor, com especial atenção aos personagens leitores e às marcas textuais que pudessem indicar a incorporação do leitor empírico à estrutura da narrativa ficcional. Em ambos os autores, chama a atenção a recorrência da leitura e da presença de leitores e intelectuais. Essas ocorrências ganham mais relevo quando se constata que o universo social em que elas se dão é pouco favorável à leitura. Como se sabe, as narrativas dos autores apresentam uma realidade urbana degradada e muitas vezes conflagrada, em que a miséria e a violência atravessam as relações entre os personagens.

Nos primeiros livros de Dalton Trevisan, o pano de fundo é um universo familiar e patriarcal de moralidade provinciana e conservadora. A cidade de Curitiba e a sobrevivência de um mundo rural acossado pelas transformações urbanas engendram existências angustiadas e solitárias, o sexo culposo e comportamentos violentos, muitas vezes descritos como doentios e desviantes. Essa fase inicial tem como ponto de chegada *O Vampiro de Curitiba*, precedido de *Novelas nada exemplares*, *Cemitério de elefantes* e *Morte na praça*.

Desde os primeiros livros de Trevisan, destaca-se a constituição instável e fugidia dos narradores e os recursos de inclusão do leitor no universo ficcional, a começar do título de seu primeiro livro de tiragem comercial, *Novelas nada exemplares*, que glosa as *Novelas exemplares* de Cervantes. O título remete ao livro do autor espanhol

mas oferece narrativas *não exemplares*. Com isso, volta-se desde o título ao leitor culto, marcando o caráter irreverente e provocativo dos relatos.

Essa relação com o leitor empírico ganha desdobramento na elocução narrativa característica de Trevisan. O embaralhamento de vozes de narradores e personagens, por meio do discurso indireto livre – algo que Waldman (1982) definiu como “permutabilidade de atos de fala” e “discurso-vampiro” – apela à participação do leitor para completar o sentido lacunar e fragmentado do que se narra. Alguns contos aliciam o leitor e o convocam a participar do universo ficcional, ao sugerir uma identificação do leitor empírico com o mundo narrado, em um jogo em que os leitores são levados a se equiparar ao senso comum dos moradores da cidade. É o caso de textos como “Cemitério de elefantes”, “A casa de Lili” e “Morte na praça”, entre outros.

Essa característica vai se consolidar em *O vampiro de Curitiba* (1965), no qual as falas de Nelsinho, o Vampiro, personagem principal e também narrador nos contos em primeira pessoa, se constituem por acumulação, com frases que se dirigem a diferentes interlocutores, em uma espécie de fluxo de consciência que transborda os pensamentos do protagonista. O personagem elabora seu discurso por meio de invectivas, faz uso de verbos no imperativo, que se confundem com um uso elíptico do subjuntivo, e emprega interpelações a um “você”, que é ele próprio e alusão ao leitor empírico.

Já em Rubem Fonseca, as relações de narradores e personagens com o universo letrado e com a leitura estabelecem, também desde o primeiro livro do autor, relações de incongruência: o universo culto e refinado de alguns personagens é perturbado pela ocorrência de um evento violento. Em nível formal, chama a atenção nas narrativas dos primeiros livros, uma variedade de recursos de composição, a começar da alternância entre os focos em primeira e terceira pessoa, do emprego da paródia ou da apropriação dos gêneros discursivos e literários (como o relatório, a peça teatral, a ficção científica, a narrativa policial) e do uso do kitsch e do clichê como uma espécie de pano de fundo em que vivem os protagonistas, que em geral falam e se relacionam a partir da perspectiva do senso comum.

Boris Schnaiderman (1994) destacou o convívio de “cultura e barbárie” que pauta os contos de Fonseca. Analisar esse descompasso e também a convivência, ora patética, ora trágica, de elementos eruditos e pop, e a confluência de um estilo límpido e impassível com a violência da ação narrativa, permite entender a literatura do autor como uma espécie de variação desencantada sobre o tema dos contrastes e contradições entre classes e universos que estão apartados econômica e culturalmente, mas que se encontram em um mundo urbano conflagrado. Se a relação entre narradores e o leitor empírico é mais sutil que em Dalton Trevisa, também nos contos de Rubem Fonseca alguns narradores e personagens são intelectuais, amantes da literatura, da poesia e da leitura, como em “Fevereiro ou março”, “Henri”, “O inimigo”, “Lucia McCartney”. Além disso, há trabalhadores ligados a atividades que dependem da escrita e da leitura, como os trabalhadores da imprensa e burocratas de escritório. Muitos contos encenam o encontro de figuras refinadas e eruditas com personagens incultos e de extratos mais baixos da população. Esse encontro, em geral, redundava em violência extrema, algo que irá culminar nos contos do livro *Feliz Ano Novo*, de 1975, em contos como “Passeio Noturno I e II”, “Nau Catarineta” e no texto que dá título ao livro.

A partir de reflexões da teoria da recepção, sobretudo de Wolfgang Iser, e da ideia de performance da leitura, de Paul Zumthor, procuramos compreender a inclusão do leitor no jogo da ficção e a intencionalidade dos autores como um diálogo contraditório, eivado de tensões, entre os mundos do espaço urbano, da leitura e da própria literatura. De acordo com os resultados de nossa pesquisa, concluímos que os primeiros livros de contos de Dalton Trevisan e de Rubem Fonseca apresentam recursos de composição textual que estabeleceram estilos narrativos bem marcados, mas que ainda merecem análise, com destaque para o jogo ambíguo de sedução, provocação e que se estabelece com o leitor dos contos.

As figurações de leitor nos contos iniciais desses escritores possibilitam compreender o leitor não apenas como um destinatário passivo, mas como elemento constitutivo, dinâmico e participativo do mundo erigido pela narrativa de ficção. Além

disso, rever essa produção inicial de Trevisan e de Fonseca permite revisitar conceitos decantados sobre as obras desses autores (“realismo feroz”, nas palavras de Antonio Candido, e “brutalismo”, segundo Alfredo Bosi).

Referências bibliográficas:

De Dalton Trevisan

Joaquim. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Governo do Paraná, 2000.

TREVISAN, Dalton. *Novelas Nada Exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Minha Cidade*. Curitiba: Requião, 1960.

_____. *Morte na Praça*. Editora do Autor, 1964.

_____. *Cemitério de Elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Desastres do Amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A Guerra Conjugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Mistérios de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Violetas e pavões*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

De Rubem Fonseca

Fonseca, Rubem. *Os Prisioneiros*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.

_____. *A Coleira do Cão*. Rio de Janeiro: GRD, 1965.

_____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Olivé, 1967.

_____. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1975.

_____. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Romance Negro e Outras Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Bibliografia sobre os autores estudados

BARBOSA, João Alexandre. “Onze contos insólitos”. In: *Opus 60*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Grafias da Identidade: Literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Lamparina/Fale (ufmg), 2005.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Mau Gosto e Kitsch nas Obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. São Paulo, 1999. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira), FFLCH-USP.

LAFETÁ, João Luiz. “Rubem Fonseca: Do Lirismo à Violência”. In: *A Dimensão da Noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. Duas Cidades/Editora 34. São Paulo: 2004.

MONTI, Tony. *Escritores e Assassinos: Urgência, Solidão e Silêncio em Rubem Fonseca*. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira). Orientação de Vagner Camilo. FFLCH-USP, 2011.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da Catástrofe. Experiência Urbana e Indústria Cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

SANTIAGO, Silviano. “Errata”. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”. In: Fonseca, R. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SILVA, Deonísio da. *O Caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Alfa-ômega, 1983.

_____. “A violência nos contos de Rubem Fonseca”. In: *Um Novo Modo de Narrar*. São Paulo: Cultura, 1979.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. *A Aporia do Sentido: Uma Leitura da Intertextualidade nos Contos de Dalton Trevisan*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador: Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. “Tiro à Queima-roupa”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 77. São Paulo, 2007.

_____. *Do Vampiro ao Cafajeste*. São Paulo: Hucitec, 1982.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. In *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. *Minima Moralia: Reflexões a Partir da Vida Danificada*. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO E HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. vol. 1. 4ª ed. S. Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Experiência e Pobreza”. In: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie (Escritos Escolhidos)*. Sel. de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 35ª ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. “Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo”. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. 4ª edição. São Paulo: Cultrix, 1981.

CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 8ª edição, 2002.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*, 7ª edição, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 1975.

_____. “A Nova Narrativa” (1979). In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, Ática, 2ª edição, São Paulo, 1989.

_____. (org.). *A personagem de ficção*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARONE, Modesto. “Anotações sobre o Conto”. In: *Boa Companhia – Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CORTÁZAR, Julio. “Do Conto Breve e seus Arredores”. In: *Valise de Cronópio*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. “Alguns Aspectos do Conto”. In: *Valise de Cronópio*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 44.

GENNETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Alvaro Falleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GUIMARÃES, Helio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis: O Romance Machadiano e o Público de Literatura no Século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. 2 volumes. São Paulo: Editora 34, 1996 e 1999.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle Édition Augmentée. Éditions du Seuil, 1975, 1996.

_____. “Autobiografia e Ficção”. In: *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Trad. de Jovira Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Neves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

PIGLIA, Ricardo. “Teses Sobre o Conto”. In: *O Laboratório do Escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. “Filosofia da Composição”. In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

_____. (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TCHEKHOV, Anton. *Sem Trama e Sem Final*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O mordomo, a cozinheira e o jardineiro: o trabalho doméstico na ficção de Hilda Hilst

Fabio Weintraub¹

Resumo

Ler a ficção de Hilda Hilst a partir de sua relação com o mundo do trabalho doméstico é o principal objetivo desta pesquisa. Pretende-se verificar de que maneira as tensões inerentes ao vínculo entre patrão e empregados participam, se é que o fazem, daquilo que Alcir Pécora apontou como uma das constantes da ficção da autora, a saber, a encenação de uma relação perversa com a família e a vizinhança como instrumento de quebra do pacto social, bem como das polarizações entre as figuras do escritor asceta e marginalizado, e do escritor vendido, submisso às exigências do mercado. Nessas encenações e polarizações, a personagem dos criados parece funcionar de modo ambíguo, ora a serviço da disciplina doméstica e moral, ora como elemento subversivo. A fim de melhor compreender tal ambiguidade, examinar-se-á uma cena do conto “Kadosh”, publicado originalmente em 1973, em que o discurso dos criados (o mordomo, o jardineiro e a cozinheira) constitui um contraponto satírico às digressões de natureza erótica e mística do protagonista, empenhado em “pertencer” à esfera do sagrado. Já para o jardineiro, a pertença refere-se à ordem dos bens, àquilo que pode ser registrado, enquanto a cozinheira discorda dele, lembrando que ela mesma tem registro sem pertencer a ninguém, ou que, além de ter e pertencer, é possível também alugar. Trata-se de considerações curiosas, pela correlação que estabelecem entre o impulso místico de Kadosh a seu lastro patrimonial, contrapeso para o esvaziamento egoico/identitário que o conduz à divindade. Dessa maneira, deslocando a ideia de pertença do terreno metafísico para o econômico, os criados enraízam a ascese do patrão em solo inesperado, valendo-se também de um uso imaginativo da linguagem nos desvios em relação à norma culta.

Palavras-chave

Hilda Hilst; ficção brasileira; trabalho doméstico; escritor patrão

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada e pós-doutorando em Literatura Brasileira pela FFLCH/USP. E-mail: fweintraub@usp.br.

A presente comunicação faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre a representação literária do vínculo entre a personagem do escritor patrão e a de seus empregados na prosa de ficção hilstiana. Pretende-se verificar de que maneira as tensões inerentes a tal vínculo participam, se é que o fazem, daquilo que Alcir Pécora apontou como uma das constantes da ficção da autora, a saber, a encenação de uma relação perversa com a família e a vizinhança como instrumento de quebra do pacto social (Pécora, 2010, p. 67), bem como das polarizações entre as figuras do escritor asceta e marginalizado, fiel às próprias ideias e convicções (como Hans Haeckel, de *Contos d'escárnio*, Stamatius, de *Cartas de um sedutor*, e o pai de Lori Lamby, do *Caderno rosa*) e do escritor bandalho, submisso às exigências do editor argentário e do público alegadamente anencéfalo (como o aristocrata Karl, também de *Cartas e um sedutor*, e a própria Lori Lamby, entre outros exemplos). Nessas encenações e polarizações, a personagem dos criados parece funcionar de modo ambíguo, ora a serviço da disciplina doméstica e moral, dos condicionamentos sociais, das fronteiras de classe, ora como elemento subversivo, portador de valores que, da parte do escritor patrão, são objeto de identificação ou de estranhamento.

Exemplos de tal oscilação podem ser encontrados nas “Receitas à la Jonathan Swift para patroas”, de *Cascos e carícias* (2000), em que Hilst arrola uma série estereótipos negativos, ideologicamente associados à imagem da empregada como preguiçosa, suja desonesta, traindo o ranço patriarcal e escravista subjacente à visão patronal, bem como no criado Franz, de *Cartas de um sedutor* (1991), leitor de Tolstói e Genet, espécie de *alter ego* de Karl, seu patrão escritor.

Assim, entre outras coisas, a focalização das tensões inerentes ao relacionamento entre o escritor e seus empregados na obra de Hilda Hilst permite: a) a comparação com o tratamento dado a esse tema por outros escritores; b) a compreensão das estratégias discursivas adotadas para lidar com as contradições do intelectual patrão e c) a reflexão sobre a continuidade entre a representação do trabalho doméstico e a experiência escravista brasileira, o que talvez revele nessa obra mais “caráter nacional” do que a fortuna crítica da autora se habituou a admitir.

Diante disso, busca-se aqui analisar brevemente uma das primeiras representações do trabalho doméstico na prosa hilstiana: uma cena de cozinha na qual a conversa dos empregados vem interromper o fluxo narrativo principal, criando um contraponto curioso às lucubrações do protagonista. Refiro-me ao diálogo dramático entre o mordomo, a cozinheira e o jardineiro, que interrompe o fluxo de consciência de Kadosh, protagonista do conto homônimo, que dá título a coletânea publicada originalmente em 1973.

O conto descreve a indagação vertiginosa de um homem em busca da “participação” (a *methexis* platônica) no divino, do “pacto que há de vir”, frase com que o texto se abre. Nesse caminho de ascese e pacto, onde o corpo e o erotismo (sobretudo o homoerotismo) desempenham papel decisivo, Kadosh interpela continuamente a suposta divindade, nomeada de diferentes maneiras (Grande Obscuro, Sem Nome, Sumidouro, Cão de Pedra, Máscara de Nojo, Mudo Sempre, Tríplice Acrobata, Cara Cavada, Sorvete Almiscarado, entre outros).

Separado da família de origem, levado por um homem que se encarrega de instruí-lo (“Um dia um homem apareceu e disse para o pai e a mãe: vim buscar Kadosh. E o homem me deu roupa, livros...” p. 80), tutor silente de quem Kadosh se torna herdeiro (“Nunca mais, Karaxim, vi esse que não falava, esse adorado. Sobre a arca do meu quarto encontrei um papel onde estava escrito que tudo que era dele era agora meu.” p. 81), o protagonista reconstitui de modo fragmentário a própria vida. Ele vai dos momentos de dispersão mundana ao crescente isolamento, o que equivale, em termos eróticos, à passagem dos prazeres ocasionais com a “carne-coxa da vizinha” (p. 36) para o gozo sagrado, de natureza homoerótica, visando à reabsorção na totalidade, o restabelecimento de um cordão umbilical com o espírito criador, ainda que ao preço da violência. Vale lembrar que o termo *kadosh*, “santo/sagrado” em hebraico, designa também o sodomita que se prostitui em devoção aos ídolos.

Alguns estudos que se debruçaram sobre esse conto deram destaque aspectos sacrificiais inerentes à ascese do protagonista (Carneiro, 2009), ou a sua passagem para uma posição feminina em relação à divindade (Kulawik, 2001), sendo escassos, no

entanto, os comentários sobre a cena com os empregados domésticos. Ela constitui uma espécie de *intermezzo* satírico (em forma dramática, com separação gráfica das falas, antecedidas pelo nome das personagens, e rubricas) que desloca a digressão metafísica do protagonista sobre pertencer à divindade (participar, comungar, incorporar, ser possuído) para uma discussão mais chã sobre as ideias de posse e propriedade.

Participam desse *intermezzo* o “mordomo de olho nostálgico”, personagem sem nome próprio, mais a cozinheira Dorotéa e o jardineiro Juliano, personagens cujos nomes parecem também remeter à esfera do sagrado e da religião (Dorotéa, inversão de Teodora, em grego, “dádiva de Deus”, e Juliano, nome do imperador apóstata e mago, restaurador do paganismo²). Pouco antes do *intermezzo*, o fluxo de consciência da personagem Kadosh é pontuado por referências desconexas à ideia de pertença – “meu ser inteiro de sigilo e medo NÃO PERTENCE” (p. 59), “ai, agora me lembro, que esforço para pertencer” (p. 60), “PERTENCER. SER PARTE DE. CABER” (p. 62), e pela evocação de uma cena com a vizinha, em que ele se excita sexualmente ao vê-la estendendo roupas no varal:

[...] que esforço para pertencer... que esforço... há anos atrás te debruceaste no muro, do lado de lá, a vizinha, a mulher carne-coxa fazia... ah sim, estendia as anáguas no varal, te lembraste de quem? de Lorca fantasia, el almidón de su enágua me sonaba en el oído, vizinha sozinha de manhã avezinha e o pequeno imbecil cresceu novamente, no meio das coxas sim, por trás, tomar a vizinha-avezinha por trás assim mesmo como ela está [...] tomar a vizinha e vará-la entre os varais [...] (p. 60).

O deslizamento da ideia de pertença à divindade para a posse sexual mais comezinha, que depois vai ressurgir no discurso dos empregados, é reforçado pela citação de “A casada infiel”, do *Romanceiro gitano* de Federico García Lorca, em que o intercuro sexual não abala o respeito à posse matrimonial (*y no quise enamorar-me/ porque teniendo marido/ me dijo que era mozuela/ cuando la llevaba al rio*, dizem os versos finais do poema), configurando uma manifestação do desejo subordinada à moralidade.

2 Ver verbete de Richer, Jean “Juliano (imperador)” em Brunel, Pierre (organizador). *Dicionário de mitos literários*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 545-551.

Tal encilhamento moral do desejo, antagônico ao erotismo místico e heroico, de natureza homossexual, será repisado, ainda na evocação da vizinha, pelo rebaixamento da mítica “vagina dentada” à “vagina sumária”: “Kadosh roçando e daqui a pouco entrando (não na vagina dentada lá de cima, porta de herói, iniciação, estrada) apenas na vagina sumária da vizinha.”

A vizinha, mencionada na fala inicial do mordomo, aparece então como obstáculo à ascese, que degrada o desejo de cabimento e participação na divindade em simples abrigo do membro viril em “vagina sumária”.

Segue-se então o diálogo dramático, que vai explorar justamente as ideias de pertença e cabimento em chave antimetafísica. Assim a ideia de “pertencer”, na explicação do jardineiro, refere-se à ordem dos bens, aquilo que pode ser registrado. As falas da cozinheira desdobram o contraponto humorístico, alegando que ela mesma tem registro sem pertencer a ninguém, ou que, além de ter e pertencer, é possível também alugar.

Trata-se de considerações curiosas pois de alguma forma correlacionam o impulso místico de Kadosh a seu lastro patrimonial, contrapeso para o esvaziamento egoico/identitário que conduz à divindade. O discurso dos empregados, que nada ou pouco têm, não parece traduzir a mera adesão à ordem dos bens, atuando antes de modo subversivo, inclusive em relação à língua, como se vê sobretudo nas falas do jardineiro, que, flexionando de modo incorreto o verbo “caber”, revela criticamente a violência (sexual inclusive) inerente à lógica patrimonial:

Pertencer, caber, é tudo que pertence, tudo que cabe, tu Dorotéa, não pertences, então, eu pertenço e cabo, olha que cabo muito bem em quem me pertence, ora, pertencer caber, viste os tomates. pois não caberam? E cabe-se onde se quiser ora se se cabe, digo-te eu que não há coisa onde não se caba, lembras-te do Bertoldo? pois então menina, não cabeu ele no caixão? e de minuto em minuto inchava, verdade, que tudo cresceu de um jeito que nunca vi, mas no fim da tarde não cabeu? Então, e tem mais: cabendo não há problema, o filho que cabe na barriga, o ovo que cabe na galinha (p. 64).

A flexão defeituosa do verbo (*cabo, caberão, caba, cabeu*) marca a distância

de registro em relação ao discurso dos proprietários, indicando performaticamente um limite de pertença. Há também efeitos de conotação sexual (por exemplo, em “*cabó* muito bem em quem me pertence”, com a sombra fálica do substantivo por trás do verbo) e a cadeia associativa que une nascimento e morte, o cadáver inchando no caixão e o filho no ventre o ovo na galinha, igualando os extremos da vida sob a mesma lógica. E talvez não seja inapropriado enxergar na menção ao tal Bertoldo uma referência a Bertolt Brecht, autor sensível à assimetria e ao arbítrio no vínculo entre patrões e empregados, como se vê em *O senhor Puntilla e seu criado Matti*.

Concluimos que, no *intermezzo* satírico do conto “Kadosh”, há uma primeira representação do trabalho doméstico na ficção hilstiana na qual o discurso dos empregados constitui um curioso contraponto à voragem ascensional do protagonista, articulando o pacto místico a privilégios de classe.

Referências bibliográficas

BRUNEL, Pierre (organizador). *Dicionário de mitos literários*. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CARNEIRO, Alan Sílvio Ribeiro. *Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2009.

HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. [Edição original: Qadós. São Paulo: Edart, 1973].

KULAWIK, Krzysztof. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narratva neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hilst*. Tese de doutorado. Universidade da Flórida, 2001.

PÉCORA, Alcir (org); Destri, Luísa, Diniz, Christiano e Purceno, Sônia. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

Da recepção à pulsão: notas sobre *O lustre*, de Clarice Lispector

Mariângela Alonso

Resumo

Decorridos setenta e três anos da estreia de Clarice Lispector em nossas letras, continua insuficiente a avaliação crítica de *O lustre*, segundo romance da autora, publicado em 1946. A partir dessa constatação, a discussão a ser desenvolvida nesta pesquisa dividir-se-á em dois momentos. No primeiro, resgataremos ensaios e artigos críticos acerca da recepção da obra. Embora seja constantemente comparado a *Perto do coração selvagem*, primeiro livro da escritora, *O lustre* apresenta uma escrita deformante, ao contrário de uma escrita fluida e derramada, conforme apontaram os estudiosos que, na ocasião do lançamento, o equipararam ao livro de estreia, contribuindo, assim, com a herança lacunar da crítica. Constantemente, os estudos atuais têm tomado por base a leitura destes críticos, desconhecendo um grande número de textos que dão corpo à fortuna crítica do romance, os quais compõem o inventário de Clarice Lispector localizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Nesse sentido, procuraremos elucidar pontos cegos da crítica, relativizando algumas afirmações ao procurarmos outros aspectos presentes na obra. No segundo momento, analisaremos a escrita de *O lustre*, marcada pelo sema da água e o embate entre vida e morte. Matriz marcadamente interventiva, a água surge como elemento estruturador e mediador dos movimentos pulsionais de vida e morte na trajetória da personagem Virgínia. O discurso apresenta-se de modo fragmentário e elíptico, e as mudanças bruscas difundem no texto uma espécie de dinâmica que tensiona a liquidez deformante da água, cujo signo se acopla a imagens grotescas, gerando a convivência entre vida e morte, fluxo e corte, fluidez e embate, claridade e sombreamento. A discussão será empreendida pela interface entre literatura e psicanálise, compreendendo especialmente as teorias de Sigmund Freud a respeito das pulsões, e os estudos de Gaston Bachelard em torno do psiquismo hidrante.

Palavras-chave

Clarice Lispector; *O lustre*; pulsão; água

1 Doutora em Estudos Literários pela Unesp/Fclar. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) sob supervisão da Profa. Dra. Yudith Rosenbaum. É docente de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). E-mail: malonso924@gmail.com.

O lustre representa uma das obras menos estudadas, comentadas e traduzidas de Clarice Lispector, jamais recebendo da crítica uma avaliação mais completa e satisfatória, tal como ocorre com os outros romances da autora. A narrativa aborda a história de Virgínia, desde sua infância em Granja Quieta até sua maturidade e ida para a cidade grande, onde morrerá tragicamente por atropelamento.

Na obra, a trajetória da personagem é marcada pelos deslocamentos espaciais entre o campo e a cidade e sua inadaptação a qualquer um desses lugares. A discussão desenvolvida nesta pesquisa dividir-se-á em dois momentos. No primeiro pretendemos resgatar ensaios e artigos críticos acerca da recepção do romance. Embora seja constantemente comparado a *Perto do coração selvagem*, primeiro livro da autora, *O lustre* apresenta uma escrita deformante, ao contrário de uma escrita fluida e derramada, conforme apontado pela crítica de Álvaro Lins, Sérgio Milliet e Gilda de Mello e Souza, estudiosos que, na ocasião do lançamento do romance e a partir de certa rigidez normativa, o equipararam ao livro de estreia, contribuindo com a herança lacunar da crítica. Constantemente, os estudos atuais têm tomado por base a leitura canônica destes críticos, desconhecendo um grande número de textos que dão corpo à fortuna crítica do romance, os quais compõem o inventário de Clarice Lispector localizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Escritos em jornais de diversas localidades do país, alguns destes recortes, guardados pela própria escritora, revelam opiniões diversas acerca da obra. É o caso dos textos de Maurício Vasques, Reynaldo Moura, José João de Oliveira Freitas, Luiz Delgado, entre outros. Desse modo, procuraremos elucidar pontos cegos da crítica, relativizando algumas afirmações ao procurarmos outros aspectos presentes na narrativa.

Assim, no segundo momento, analisaremos a escrita deste segundo romance, marcada pelo sema da água e o embate entre vida e morte. A cena inicial é construída em torno da sugestão de um afogamento, uma vez que Virgínia e o irmão Daniel observam do alto de uma ponte um chapéu arrastado pela correnteza do rio e decidem calar-se a respeito, pactuando um segredo. Tem início, então, um processo vertiginoso vivido

pela personagem, que, debruçada sobre a ponte, experimenta em devaneios o conhecimento da morte advinda das águas turvas.

Como parte do questionamento da escrita e do lugar de *O lustre* na obra clariciana, interessa-nos discutir o sema da água como elemento estruturador dos movimentos pulsionais de vida e morte no romance de Clarice Lispector. Ainda que a vida de Virgínia seja descrita em etapas e progressões lineares, o discurso apresenta-se de modo fragmentário e elíptico, e as mudanças bruscas, com fatos narrados de modo incompleto e lacunar, difundem no texto uma espécie de dinâmica que tensiona a liquidez deformante da água, cujo signo se acopla a imagens grotescas, gerando a convivência entre vida e morte, fluxo e corte, fluidez e embate, claridade e sombreamento. Tais imagens caracterizam-se por aspectos desagregadores, os quais negam a essência líquida e/ou fluida do sema da água. Justifica-se aí o aspecto de inacabamento observado na construção da personagem Virgínia, bem como a ausência de meios de demarcação de sentido de muitas cenas do romance.

Nesse sentido, a escrita aponta para o que não é dito, mas sugerido e implícito na trajetória de Virgínia, favorecendo o movimento conjunto de Eros (vida, ligação) e Thanatos (morte, rompimento), cujas existências são estabelecidas pelo conflito e conciliação constantes. O movimento entre as pulsões de vida e de morte propicia uma espécie de interstício, dispondo o ser humano num campo de resistências incontroláveis. Segundo Freud (1996), tais forças surgem amalgamadas, sustentando-se e afirmando-se contrariamente em estranha circularidade. Por sinal, a circularidade também constitui um dos aspectos estruturais de *O lustre*, uma vez que o enredo se inicia com a sugestão de uma morte por afogamento e termina com o falecimento de Virgínia, sendo constantemente entrecortado pelas imagens da água como mediadora do encontro das forças de Eros e Thanatos.

Portanto, tomaremos o sema da água como mediador de movimentos e forças pulsionais. Sobre esta questão, será de grande valia a discussão de Gaston Bachelard (1998) em torno do chamado “psiquismo hidrante”. O filósofo chama-nos a atenção para

as imagens substanciais da água, no que estas têm de profundidade, mistério e vertigem, além de traçar os aspectos que rondam a metáfora da “água imaginária” e sua ligação com outros elementos, especialmente com a terra. Pela ambivalência que carrega, a água pode ser vista como uma via de retorno às forças pulsionais, conjugando os papéis simbólicos de vida e morte. O aspecto híbrido de vida e morte contido no sema da água parte em *O lustre* do segredo acerca do afogamento, fato que habita o pensamento de Virgínia durante toda a narrativa. A história de Virgínia é feita de regressão às formas e mundos pulsionais, à água como princípio ou *arché* da busca pela compreensão de algo lacunar, inalcançável e inenarrável, anterior à própria linguagem. Tal como a dinâmica entre Eros e Thanatos, construção e desconstrução são aqui complementares e parecem proporcionar um jogo de espelhos invertidos e estilhaçados, balizado pela atuação do sema da água no plano da expressão. Nesse labirinto especular, a protagonista, sujeito errante entre o campo e a cidade, torna e retorna a si mesma como a água que corre para a nascente, encontrando simultaneamente vida e morte, escuridão e luz.

Nossa proposta consiste, basicamente, no questionamento e esclarecimento do lugar que *O lustre* ocupa no horizonte ficcional de Clarice Lispector. O resgate dos ensaios e artigos mencionados tem como uma de suas finalidades aprofundar a compreensão da obra *O lustre* e, concomitantemente, engendrar uma discussão mais completa e aprofundada acerca das leituras críticas da época de lançamento do livro de Clarice Lispector, especialmente no que toca à concepção de escrita fluida, visão perpetuada pela crítica em torno desse romance.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DELGADO, Luiz. Mundo trágico. *Jornal do Comércio*, Recife, 4 de agosto de 1946.

FREITAS, José João de Oliveira. O existencialismo na obra de Clarice Lispector. *Correio do Povo*, Porto Alegre. Não datado.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos. Tradução Jayme Salomão. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Vol. XVIII) (1925-1926).

_____. O ego e o id e outros trabalhos. In: In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Vol. XIX) (1923-1925).

LINS, Álvaro. Jornal de crítica: romances. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1946.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. Vol. 4. São Paulo: Martins, 1981.

MOURA, Reynaldo. *O lustre. Província de São Pedro*. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Publicações da Editora Globo, 1947. p. 42-45.

SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. *Remate de males*. n. 9. 1989. p. 171-175.

VASQUES, Maurício. *O lustre: um romance não como os outros. Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1946. p. 2.

Mesa 7

Práticas letradas e
circulação de saberes no
Brasil Colonial

O que é uma obra?

Caio Cesar Esteves de Souza

Resumo

Esta comunicação pretende discutir as nuances do conceito de “obra” nas práticas letradas setecentistas. Para isso, utilizaremos as formulações teóricas de Foucault, em sua conferência “O que é um autor?” (1969), e de Hansen e Moreira, em sua edição da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra (2013). Os três autores convergem ao apresentarem o conceito de obra como uma unificação que torna possível a existência do autor-presença romântico como conceito ainda operado na crítica literária (brasileira) atualmente. Também é interessante notar que os três autores apontam a inexistência de uma teoria da obra, em contraste com a abundante existência de teorias sobre o autor e o não-tão-abundante número de teorias sobre o leitor. Essas questões estarão presente em nossa apresentação. No entanto, a principal base da argumentação será a experiência em arquivos brasileiros e lusitanos lidando com manuscritos de poemas do século XVIII, desenvolvida durante o estágio de pesquisa realizado recentemente pelo aluno na Universidade Nova de Lisboa, além de anterior trabalho de campo realizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Ao fim da comunicação, pretendemos propor algumas possibilidades de (re)definições desse conceito, acompanhadas de suas implicações práticas na edição dos poemas atribuídos por fontes manuscritas e impressas a Inácio José de Alvarenga Peixoto desde o século XVIII até o século XX. Cremos que essa apresentação material de uma proposta de edição permitirá ao público entender a pertinência de repensar teoricamente esses conceitos que estão na base do chamado “sistema literário” a partir das produções atribuídas sobretudo aos autores menores do cânone literário luso-brasileiro anterior ao século XIX.

Palavras-chave

obra; manuscritura; Alvarenga Peixoto; letras coloniais

1 Caio Cesar Esteves de Souza desenvolve o projeto de mestrado “Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo” sob orientação do Prof. Dr. João Adolfo Hansen na Área de Literatura Brasileira da FFLCH-USP, com financiamento da FAPESP. Durante o primeiro semestre de 2016, realizou (também com financiamento da FAPESP) um Estágio de Pesquisa no Instituto de Estudos da Tradição da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, sob orientação do Prof. Dr. Gustavo Rubim. E-mail: caio.esteves.souza@gmail.com.

Em 2015, tive a oportunidade de realizar um breve trabalho de campo na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, consultando manuscritos de poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, além de algumas de suas correspondências e outros documentos pessoais que lá se encontram. Essa atividade fazia parte da proposta de meu mestrado de reeditar a Obra atribuída a Alvarenga Peixoto. Paralelamente, consultava o *Parnaso Brasileiro*, editado pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa entre 1829 e 1832, no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. As duas leituras geravam um desconforto porque, quando postas lado a lado, pareciam criar algum tipo de incongruência que eu ainda não sabia explicar. Ao ir para Lisboa, no primeiro semestre de 2016, e consultar mais de 80 códices manuscritos setecentistas em vários acervos portugueses, além de diversas miscelâneas poéticas impressas na mesma época, essa incongruência tornou-se mais nítida e deixou de ser encarada como um ruído do processo de pesquisa, assumindo uma posição central em minhas reflexões. Nesta comunicação, pretendo apresentar essa incongruência e expor algumas das possibilidades de repostas a esse “ruído” percebido durante o processo de edição dos manuscritos e impressos atribuídos a Alvarenga Peixoto.

Quem se dedica à leitura das edições mais significativas feitas desses poemas – a saber, a de Joaquim Norberto de Sousa Silva, em 1865, e a de Manoel Rodrigues Lapa, em 1960 – encontra imediatamente uma falta de divisão entre o que é a “obra” e o que é o “autor” (ambos os termos utilizados em sentido amplo). Longas introduções buscam explicar os poemas com base na vida do poeta, ao mesmo tempo em que reconstroem a vida do poeta com base nos poemas. Os dois editores se esforçam em justificar suas reconstruções biográficas com documentos das mais diversas naturezas, o que faz que Lapa, por exemplo, dedique mais de duzentas e vinte páginas à edição de “documentos justificativos” e pouco mais de 50 páginas à edição do *corpus* poético. Essa disparidade em números nos remete ao questionamento de Foucault em sua famosa conferência “O que é um autor?”, sobre a delimitação da noção de Obra:

“Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar?”

É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra?” (FOUCAULT, 2009, p.270).

Desse trecho provocativo, notamos que o conceito de obra se caracteriza por uma seleção excludente de “traços deixados por alguém após sua morte”; em outras palavras, o processo de definição de uma obra é análogo ao de definição de um cânone, embora restrito ao microcosmo do autor estudado. De todos os textos localizados de determinado poeta, cabe ao editor a tarefa de investir alguns do estatuto de “Obra”, enquanto outros são ora relegados ao esquecimento, ora apresentados como “documentos diversos”, nos apêndices das edições. O juízo empregado para realizar essa seleção passa quase unanimemente pelo critério do gosto – ainda que se apresente com outras faces, como “estilo de época”, “valor estético” ou, nos casos em que a seleção se faz de forma mais explícita, por posicionamento político contrário ao do editor, que passa a considerar determinado texto “de mau gosto”, ou ainda “de autoria incerta”, para que a biografia do autor não seja acompanhada do que ele considera uma mancha ideológica.

É possível argumentar que, embora haja algum traço desse processo disso presente nos pressupostos de qualquer edição, a prática editorial de um poeta como Alvarenga Peixoto, cuja produção é diminuta, faz com que essa exclusão exista apenas em potencial, não afetando diretamente os textos que chegam ao leitor. No entanto, como Alvarenga não publicou uma reunião de suas poesias em vida, tudo o que conhecemos dessa produção nos chega por meio de miscelâneas poéticas e folhas volantes dos séculos XVIII e XIX, o que torna o trabalho editorial preocupado em estabelecer a autoria dos textos ainda mais suscetível a exclusões muitas vezes injustificáveis e irremediáveis, como é o caso de um autógrafo (ao que parece, perdido para sempre) a que Joaquim Norberto faz menção em sua edição: “Possuo ainda um soneto inédito, com a

sua assinatura, que assentei de não juntar às suas obras. Acho-o indigno do autor e por demais ofensivo aos heróis da emancipação da América inglesa, depois Estados-Unidos” (SILVA, 1865, pp. 72-73).

As reflexões desenvolvidas a partir da leitura desse texto de Foucault e de formulações teóricas de Roberto Reis (1992) e Jaime Ginzburg (2012) sobre política da memória me levaram a questionar a possibilidade de editar os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto sem, no entanto, editar sua Obra. Mais do que isso, passei a buscar alguma possibilidade de fazer uma edição que desconstruísse essa Obra construída nos séculos XIX e XX e a mostrasse “pelo avesso”, mas me faltava domínio teórico sobre a prática editorial para que pudesse me lançar a essa tarefa. Foi então que a leitura do *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII* (2013), de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira me ajudou a pensar em alguns critérios que viabilizariam a edição que propunha.

Os autores fazem uma longa revisão da filologia neolachmanniana praticada no Brasil, partindo do pressuposto de que “em termos de história literária, não se pode esquecer que as várias versões concorrentes da obra postas em circulação formam objeto de recepção” (Hansen et. Moreira, 2013, p.38). A partir dessa revisão crítica proposta pelos autores – que retomarei em minha apresentação, sobretudo no que concerne às etapas da *collatio* e *emendatio*, para discutir alguns casos específicos –, em contraste com a leitura do *Introdução à Edótica* (1977), de Segismundo Spina, pude propor alguns critérios para a edição dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto.

Primeiramente, me propus a editar todas as fontes primárias encontradas, fossem elas manuscritas ou impressas, sem hierarquizá-las ou selecioná-las. Além disso, a disposição dos poemas segue uma ordem acidental, expressando um percurso de leitura dentre vários outros, em vez de uma tentativa de ordená-los de forma teleológica (seja cronológica ou biográfica) ou genérica. A ordem proposta segue a localização dos manuscritos, e é disposta conforme fui entrando em contato com eles (Biblioteca

Nacional do Rio de Janeiro > Biblioteca Nacional de Lisboa > Biblioteca da Ajuda > Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra > Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora > Biblioteca Municipal do Porto). Os manuscritos antecedem os impressos, e são editados com fac-símile, transcrição conservadora e transcrição modernizada, enquanto os impressos apresentam apenas a primeira e última etapas de edição. As notas de rodapé são cumulativas, como a edição, e seguem o percurso proposto por ela, ou seja, os poemas são anotados em relação a todos os seus testemunhos dispostos anteriormente. Quando o poema aparece pela primeira vez (ou apenas uma vez) na edição, é anotado em relação à sua forma hegemônica atualmente (seja ela estabelecida por Lapa ou Topa).

Após a edição das fontes primárias, realizei a edição da “obra constituída”, ou seja, o conjunto de poemas propostos pelos editores oito e novecentistas, na ordem em que são hegemonicamente apresentados (isto é, na ordem proposta por Rodrigues Lapa, com um poema a mais, descoberto por Francisco Topa). Em notas de rodapé, indicamos todas as alterações que esses editores foram fazendo ao passar do tempo nos textos editados. Ao fim da edição, anexeí duas representações gráficas que permitem ao leitor verificar a disparidade entre a possível circulação dos poemas em fontes primárias e a sua organização nas edições modernas.

Com isso, penso ser possível ao leitor perceber a artificialidade do processo editorial e do percurso de leitura proposto hegemonicamente pelas edições modernas. O objetivo central da edição é não apenas tornar acessíveis cópias desses poemas ao leitor atual, mas desconstruir a hierarquia positivista entre variantes (que, historicamente, estabelece a “intenção autoral” como *telos*) e dar condições materiais para que o leitor possa perceber a artificialidade do conceito de Obra que fundamenta a realização de outras edições.

O propósito desta comunicação é apresentar esse percurso, mais do que seus resultados, propondo o questionamento sobre o que é uma obra literária e indicando algumas das limitações materiais para a naturalização desse conceito. Exibirei imagens de algumas fontes primárias e, também, as representações gráficas que encerram a

edição, como evidência da pertinência dessa discussão. Creio que essa proposta dialoga diretamente com o atual estado das discussões em historiografia literária e literatura comparada no Brasil que, segundo Ginzburg, “é caracterizado por um forte e múltiplo movimento de revisão dos parâmetros de sustentação do cânone” (2013, p.21); e, por isso, pode ter algum interesse para as discussões neste Seminário.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso Brasileiro ou Collecção das Melhores Poezias dos Poetas do Brasil, Tanto Ineditas, como Ja Impressas*. Rio de Janeiro: Typografia Imperial e Nacional, 1829-1832.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In. _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp.264-298.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

REIS, Roberto. “Cânon”. In. JOBIM, José Luiz (org). *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp.65-92.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Obras Poeticas de Ignacio José de Alvarenga Peixoto Colligidas, Annotadas, Precedidas do Juizo Critico dos Escriptores Nacionaes e Estrangeiros e de uma Noticia sobre o Autor e Suas Obras com Documentos Historicos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

SILVA, Domingos de Carvalho e. *Obras Poéticas de Inácio José de Alvarenga Peixoto*. São Paulo: Clube de Poesia, 1956.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica*. São Paulo: Cultrix, 1977.

TOPA, Francisco. *Quatro poetas brasileiros do período colonial – Estudos sobre Gregório de Matos, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga*. Porto: Edição do Autor, 1998.

A escrita epistolar no projeto político-místico de Antônio Vieira

Fernando Munhós

Resumo

Após propor o estudo sistemático da obra epistolar de Antônio Vieira no ingresso do curso de Doutorado do programa de Literatura Brasileira, pareceu significativo situar as mais de 750 cartas na amplitude do conjunto das obras conhecidas do orador português, além de estipular os recortes que possibilitem um olhar estratégico sobre os papéis. Nesta breve comunicação, pretendo apresentar os primeiros passos dados nessa direção. Passado o primeiro ano da pesquisa, mostrou-se promissor pensar, agora como ponto de partida analítico, o que esses conjuntos de cartas nos dizem sobre a circulação dos saberes no século XVII e de como esses saberes atuam nas práticas do homem orador, diplomata e missionário Antônio Vieira.

Palavras-chave

retórica epistolar; Antônio Vieira; contrarreforma

¹ Doutorando em Letras pelo programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Início em 2016. E-mail: f.munhos@gmail.com.

O projeto de pesquisa apresentado ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira do DLCV-USP no final do ano de 2015, para ingresso no curso de Doutorado no início de 2016, vinha propor uma leitura sistemática da produção epistolar do padre Antônio Vieira. O ensejo primeiro que estimulou a proposta de trabalho surgiu da tentativa de se estabelecer algum parâmetro, levando em conta Vieira como um grande representante da atividade da Companhia de Jesus no século XVII, sobre a questão levantada em um debate surgido em meio ao pensamento positivista da década de 1930, alvo de diversas tentativas de resposta, porém sem a devida atenção até os dias de hoje. Tal debate se atém à relação dos padres jesuítas com a escravidão. Alfredo de Albuquerque Felner, autor da obra *Angola: apontamentos sôbre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela*, publicado em Coimbra em 1933,² afirma em determinado trecho que os planos da Companhia de Jesus em relação aos índios na América se opunham aos dos colonos que queriam escravizá-los, dificultando a obtenção de mão-de-obra para emprego nos engenhos. O alto custo dos escravos vindos da África criava intermináveis disputas entre padres e colonos, e logo a Companhia passa a articular em seus planos uma presença contínua e ativa de padres sobretudo em Angola, no intuito de controlar os resgates e as vendas dos escravos africanos para as regiões americanas de domínio português, mantendo nas mãos desses padres o controle dos preços da mão-de-obra a ser enviada para a América lusa. Com isso, afirma Felner, assiste-se a um domínio sobre a economia local da região africana por parte dos jesuítas, quadro que lhes garantia “incalculáveis lucros”.³

Assim, a liberdade do índio defendida pelos padres jesuítas na América teria tão-somente finalidades comerciais, pois faria os donos dos engenhos e demais empreendimentos coloniais comprarem escravos africanos, enriquecendo os representantes da Ordem que dominavam o comércio do outro lado do Atlântico sul. Cinco anos mais tarde,

² FELNER, Alfredo de Albuquerque. *Angola: apontamentos sôbre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela*. Extraídos de documentos históricos. Portugal, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.

³ FELNER, Alfredo de Albuquerque. *op. cit.*, p. 274.

em 1938, o jesuíta Serafim Leite publica o segundo dos dez tomos da sua grande obra *História da Companhia de Jesus no Brasil*, aonde classifica a tese de Felner como fruto de “certa mentalidade deformada”.⁴ Além de apresentar diversos argumentos contrários, o historiador jesuíta acusa o autor português de não oferecer nenhuma “prova documental” que embasasse sua afirmação. De tal modo que Serafim Leite busca tornar justo, ao seu leitor, o convívio por mais de dois séculos dos padres de sua ordem com a escravidão de africanos na América. Diz mesmo que os cativos contavam com uma assistência contínua dos padres que os instruíam, ajudavam e consolavam, trazendo, no fim, paz ao Brasil e prosperidade à Fazenda Real.⁵ O debate sobre a questão atravessa o século XX, sendo citado em diversos trabalhos de historiadores e intelectuais das Letras, mas sem o devido enfoque no sentido de obter alguma resposta para além de uma tomada de posição para um dos lados.

Frente a uma suposta postura apática de Antônio Vieira diante da escravidão e comércio de africanos, comparada ao seu esforço de vida em defesa da liberdade do índio, este projeto de pesquisa propôs situar o grande representante da Companhia de Jesus em Portugal ante as questões derivadas da relação dos padres da Ordem com os temas interessados ao poder do Império luso e a difusão da fé católica. O caminho seria traçado através da leitura das mais de 750 cartas escritas por Vieira, pensando ser a carta um gênero da escrita que poderia apresentar os meandros de uma lógica, presente sobretudo em seus sermões e textos proféticos, que seriam as bases de seu projeto de Império português e propagação da fé católica. Com a oportunidade promissora de poder contar com a maior e mais recente reunião e publicação das cartas de Vieira – presente no primeiro tomo da obra completa publicada em Portugal e no Brasil – sendo o resultado de grande trabalho de reunião, transcrição e organização do *corpus* realizado por diversos pesquisadores portugueses e brasileiros,⁶ parecia possível e significativo ao ingressar no

4 LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo II. Portugal, Lisboa: Portugália; Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, p. 347.

5 *Idem*, p. 358.

6 VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira*: tomo I epistolografia (vol. I-V). Direção José Eduardo Franco, Pedro Calafate. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

curso de Doutorado estabelecer as centenas de cartas na amplitude das obras do orador português e assim estipular os recortes que oferecessem um olhar estratégico sobre os papéis. Desse ponto de partida instrumental, passado o primeiro ano da pesquisa, foi promissor constituir um trajeto analítico sustentado por uma direção conceitual que se caracterizava por pensar o que as cartas de Vieira dizem, em sua materialidade, sobre a circulação de saberes no século XVII e de como tais saberes articulavam as práticas do jesuíta, enquanto representações convenientes como a do padre orador, homem diplomata, missionário, pobre injustiçado pelos poderes Reais, etc. Pesquisas já consagradas nos meios das Letras e da História, sobre a atuação de Vieira no século XVII, evidenciam que há nos textos atribuídos à sua autoria um projeto de Império católico português como horizonte de atuação, como fica claro se pensarmos na prática oratória presente na materialidade de seus Sermões ou nas edições de seus textos proféticos.

A leitura das cartas evidenciou que há uma relação entre os gêneros da fala e da escrita – sermões, cartas, profecias – com o propósito de se colocar em prática saberes que circulavam na Europa pelo costume. As missivas aparecem revelando traços da articulação desses saberes por parte de Vieira, ali presentes não na qualidade de amostras de uma cultura letrada meramente instrumentalizada, mas como práticas sintéticas voltadas para um determinado fim local e específico, sustentadas por saberes há muito difundidos e circulando enquanto costume por diversos contextos europeus, mesmo antagonizados entre si.⁷ Não se espera desse exercício analítico uma completa sistematização dos saberes ali em jogo, no sentido de medi-los em relação ao conhecimento apreendido, como se fosse possível medir graus de apreensão relacionados ao nível de letramento do jesuíta. A direção que a pesquisa vem tomando considera relevante compreender que as ações dos homens, as estratégias de poder e os projetos políticos, são viabilizados a partir e através da circulação e apropriação de saberes que prefiguram os dispositivos que servem de suporte, como a carta, e a defesa de valores contingentes da soberania

7 Cf.: CHARTIER, Roger. Sciences et savoirs. *Annales HSS*, França, n. 2, abril-junho 2016, p. 451-464; _____ O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, nº 11, vol. V, 1991, p. 173-191.

portuguesa e da ação da Companhia de Jesus. Os exemplos são claros: o ato da escrita epistolar como retórica voltada para um fim particular e a defesa da liberdade do índio como súdito do rei católico são atos que viabilizam em um primeiro plano a conveniência de seus objetivos locais na conversa entre ele, Vieira, e seus destinatários; e em um segundo plano legitimam seu projeto maior envolvendo a difusão da fé e a ampliação dos poderes do reino. Mas tais atos somente são legítimos porque são balizados por saberes partilhados coletivamente.

A direção, portanto, tomada com a leitura dos textos da correspondência de Vieira levou ao enfoque particularmente sobre duas matrizes de saberes presentes no século XVII, que podem contribuir decisivamente para a compreensão dos modos de articulação das forças pelas quais lidava o jesuíta em seus textos. A primeira dessas matrizes diz respeito à retórica epistolar entendida como um ramo da instituição retórica atuante no século XVII. O texto da carta, enquanto gênero da escrita presente ao lado de outros, como os da oratória e da poética, possui uma genealogia que ao ser descrita evidencia uma presença constante tanto em Portugal quanto em outras regiões, de técnicas partilhadas que são sínteses de saberes sobre a escrita de missivas, comuns mesmo entre contextos antagônicos.

Toda a amplitude da extensa produção de missivas de Vieira deixa claro como os preceitos da arte de escrever cartas perpassam a vida do orador português. Servem plenamente para os diversos fins pelos quais ela seria útil, nas diferentes circunstâncias e projetos pelos quais atuou o jesuíta, em diferentes regiões como Lisboa, Coimbra, Haia, Paris, Roma, Bahia, Maranhão, etc., comunicando-se com membros do corpo político-místico do reino português de diferentes ordens e graus de importância e nobreza. Nas cartas que vão desde a *ânua* de 1626, aonde o jovem Vieira escreve para os irmãos da ordem, até suas últimas missivas, de volta à Bahia na década de 1690, passando por diversas circunstâncias, como diplomacia na Europa, missões nos sertões do Estado do Maranhão ou mesmo a prisão, estão ali todos os preceitos que balizam a produção

epistolar no século XVII.⁸ Os temas e estilos presentes obedecem aos sentidos da retórica e as tópicos e lugares-comuns são aplicados convenientemente à matéria tratada. Não há qualquer noção de espontaneidade, como a conhecemos. Há sim uma síntese entre o costume retórico que circula a partir das autoridades dos gêneros e a *Ratio studiorum* como programa de ensino da Companhia de Jesus que homogeneizava a educação dos padres da ordem, inclusive no que se refere à retórica epistolar.

A segunda matriz de saberes que circulavam no século XVII e estavam presentes nas missivas se refere às concepções defendidas nos Concílios da Igreja Católica do século XVI sobre o Direito Natural dos homens e as leis positivas da vida em sociedade, balizando a defesa por parte de Vieira da liberdade dos índios. Sua luta firme e insistente contra as atividades dos habitantes locais da América portuguesa na captura e cativeiro dos índios encontrados pelas expedições ao interior do território é legítima pois é síntese das concepções sobre a luz da Graça presente nos homens, defendidas pelos padres jesuítas contra os hereges de sua época e partilhada coletivamente nas regiões contrarreformadas e em seus domínios coloniais. Toda a postura regrada retoricamente, principalmente nas cartas do período em que atuou como missionário no Estado do Grão-Pará e Maranhão, aonde defende a catequese dos índios aldeados e a proibição de seu cativeiro, está orientada pelas concepções defendidas pelos teólogos da Contrarreforma e circulam enquanto doutrina pregada pelos padres das ordens da Igreja de Roma.

Ambas as matrizes de saberes presentes no período são alicerces que sustentam a legibilidade e conveniência das proposições compostas e defendidas na escrita epistolar de Antônio Vieira. São assim, de fato, pois são resultados locais de trocas e apropriações diversas realizadas durante séculos até ali, seja na instituição retórica, seja na doutrina da Igreja. Logo, a perspectiva que visa localizar os escritos do jesuíta como parte integrante desse quadro mais amplo, que faz circular sob a forma de trocas e apropriações os saberes partilhados no século XVII, pode oferecer uma compreensão mais vertical e

8 Cf.: HANSEN, João Adolfo. “Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira (1626-1697)”. *Teresa* revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 8/9, 2008, p. 264-299.

menos anacrônica sobre aquelas ditas contradições debatidas pela historiografia literária.

Referências bibliográficas

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, nº 11, vol. V, 1991, p. 173-191.

_____. Sciences et savoirs. *Annales HSS*, França, n. 2, abril-junho 2016, p. 451-464.

FELNER, Alfredo de Albuquerque. *Angola: apontamentos sobre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela*. Extraídos de documentos históricos. Portugal, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.

HANSEN, João Adolfo. “Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira (1626-1697)”. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8/9, 2008, p. 264-299.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo II. Portugal, Lisboa: Portugália; Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira: tomo I epistolografia (vol. I-V)*. Direção José Eduardo Franco, Pedro Calafate. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

Mesa 8

Discursos da interioridade e
da historiografia no século
XIX

A política dos periódicos: historiografia, poesia e retórica nas revistas acadêmicas oitocentistas

Lucas Bento Pugliesi

Resumo

A presente conferência versará sobre a produção intelectual e poética dos acadêmicos da Faculdade de Direito de São Francisco, posta sob circulação em uma plêiade de periódicos que, pela própria arquitetura editorial, conservou tom de polêmica em relação a um projeto de nação que se erguia no intramuros do IHGB. Através da análise detida de uma questão pontual – o indianismo, conforme apresentado em textos de gênero histórico e lírico –, intentar-se-á evidenciar o papel que coube a continuidade da instituição retórica para moldar o debate intelectual e político em meados dos oitocentos. Para tanto, através do exame das fontes primárias, à luz do referencial retórico colonial, espera-se demonstrar, ainda que parcialmente, os entrelaçamentos entre história e poesia (tendo encontrado a primeira uma espécie de fonte na segunda), assim como a continuidade de tópicos, como da *historia magistra vitae*, na esteira daquilo que foi observado sobre a produção da Revista do IHGB por Guimarães (1988). Assim, precariamente, é possível fazer avançar o debate sobre o projeto de nação hegemônico do XIX em relação às suas possíveis dissidências, ainda que nos liames de uma partilha de posições bem demarcadas.

Palavras-chave

historiografia literária; retórica; século XIX; poesia brasileira

1 Mestrando em Literatura Brasileira pela FFLCH/USP sob orientação de Vagner Camilo; lbentopugliesi@gmail.com.

Nesta comunicação pretendo me focar na análise de alguns textos veiculados pelos periódicos acadêmicos oitocentistas gestados na Academia de São Paulo, buscando rechaçar possíveis categorias interpretativas de índole dedutiva. Como metodologia, preferiu-se adotar a leitura cerrada da prática da circulação destes discursos, ainda que sua condição de enunciação tenha sido demasiadamente restrita.

Os supracitados jornais estudantis se sucederam em amplo catálogo de títulos, entre os quais se notabilizou *Os ensaios literários*, publicado durante a década de 40 do XIX, pormenorizadamente estudado por H. Garmes (2006). Na esteira de seu trabalho, almejei dar conta das possíveis imbricações e polêmicas que se seguiram nas revistas acadêmicas que ocuparam o *halo* deixado pelo fim das atividades d'Os Ensaio. São elas: *O acayaba*, *Os Ensaio Literários do Ateneu Paulistano* e *a Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*. Os três títulos circularam, com longevidades variantes, durante a década de 50 do XIX, estendendo seu alcance, para além da provinciana São Paulo, às leituras de historiadores profissionais do Instituto Histórico Brasileiro.

Como diversas notas editoriais fazem perceber², os jovens editores do periodismo paulista – a cujas fileiras se somaram nomes como os de José de Alencar, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e José Bonifácio, o moço – pretendiam alcançar o palco maior do debate da *intelligentsia* brasileira do período, debutando politicamente como “aprendizes do poder”, conforme a consagrada tese de S. Adorno (1988).

Contudo, a partir da análise dessas agremiações e seus respectivos subprodutos culturais, pude constatar que afora espécie de “estágio político” tão caro à elite do império, as revistas engendraram específico campo de polêmica que, por vezes, chegou a imprimir tensão contra a *doxa* institucionalizada pelo braço cultural legitimador da política imperial, o IHGB, que, através de sua revista de caráter positivista embrionário,

² A título de exemplo, no número 2 de 1853 da *Revista do Jornal do Ensaio Filosófico Paulista*, na ocasião do anuário das atividades da agremiação, o orador trata de recuperar, com ares de importância, a correspondência trocada com o ilmo. doutor Joaquim Manuel Macedo, então membro do IHGB, episódio (acompanhado por outros inúmeros que não cabe aqui retomar) que reforça a observação de Garmes acerca do público leitor constituído por essas revistas: “determinado estrato da sociedade letrada, a saber: os próprios acadêmicos e as referidas “altas sumidades literárias” do momento” (2006, p. 65)

operou de modo análogo ao que foi descrito por B. Anderson em seu *Comunidades Imaginadas*³ (2015). Dessa forma, contrariando a macroestrutura descrita pelo teórico, tais periódicos serviriam como espécie de linha de fuga, reivindicando outros lugares na partilha de saberes devidamente euforizados no conturbado período de consolidação do segundo reinado.

Não se intenta com isso afirmar a autonomia radical dessas publicações em relação ao pensamento dominante nos meios acadêmicos, mas demonstrar como, por meio de certas mediações, a ver, da permanência da retórica e, em seu bojo, de uma noção não-liberal de autoria, estes jovens escritores puderam criar certo liame de ruptura ou, ao menos, de não-conformação como um pensamento verticalmente instituído.

Nesse sentido, acompanhando a observação de Salgado Guimarães acerca da continuidade da tópica ciceroniana da *historia magistra vitae* (1988) na escrita da história oficial pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, constatei que esse modo de conceber a historiografia se estendeu para outros campos da produção nos tempos do império, carregando consigo todo um conjunto de práticas de longa duração associadas às supracitadas estratégias retóricas.

De um lado tem-se um sentido histórico para a prática: a permanência do ensino da retórica nas escolas imperiais, conforme bem mapeado por Acízelo (1999); cujo declínio corresponderia, justamente, ao raiar da geração 70 que transformaria radicalmente os rumos intelectuais e políticos do país. Desse modo, não é de se estranhar que esses jovens, nascidos, sobretudo, durante os anos 30, tenham recorrido ao velho aporte oratório que ainda engendrava seu pensar. Por outro lado, tem-se o fazer; isto é, a utilidade da via retórica com sua lógica subjacente de encômio, que permitiria maiores saltos argumentativos por meio das balizas da ornamentação e da eloquência.

Tendo, a essa altura, apresentado os pressupostos que lastreiam o trabalho de

3 O argumento já clássico do teórico marxista caminha por pensar a construção de um espaço nacional a partir de “dentro”, isto é, a era da imprensa teria possibilitado à elite letrada local propiciar, pelas novas potencialidades de alcance, uma unificação do dialeto dominante contra os dialetos laterais que escapavam a sua forma hegemônica (ANDERSON, 2015).

mestrado que orienta esta apresentação, recorro à leitura de alguns textos d’*O acayaba*, de maneira a se focar a problemática recorrente da questão indígena (e por decorrência, do indigenismo), reativada pela repaginação das *Guerras Justas*, que despontava no período graças às discussões equivalentes no âmbito legislativo, conforme nos deixa saber Manuela Carneiro da Cunha (1998)

A escolha d’*O acayaba*, o jornal de menor duração dentro do *corpus* estudado, não é arbitrária, mas remete a preocupação maior de seus editores para com a questão indígena, revelada já pela opção de nomenclatura.

A partir do exame de textos presentes na revista que circulou entre 1852-3, a ver, o ensaio “*A civilização no Brasil – Método e Brasil Indígena*” e os poemas “*Ô se era linda*” e “*Canto do Ibitinga*” (de autoria do hoje anônimo, Leandro B. Castilho), será possível observar as interpenetrações entre o gênero lírico (e possíveis inflexões do épico) e o histórico, concebidos sob suas respectivas lógicas de *decoro*, ainda a *pari-passu* com a velha estrutura retórica encomiástica, dentro de regimes de elogio e censura.

Com o cotejo dos excertos se tornará visível o modo como 1) a história, conforme bem apreendeu Salgado Guimarães (op. cit.), permanece como modelo de aprendizagem e de uso para a performance coeva; 2) a poesia ainda ocupa o *locus* do tripé retórico do *mover, deleitar e persuadir*, de modo, a nesse caso, “instruir”, funcionando como “fonte” da historiografia acadêmica do período; 3) a instituição da emulação se sustém XIX adentro, em vias de que os poemas citados de Castilho só podem ser compreendidos enquanto mediados pela imitação da poética de G. Dias; 4) dentro da lógica da competição (emulatória), L.B. Castilho tenta superar as imagens de G. Dias, de modo a produzir um novo corpo indígena, infundindo algo de uma respiração branca (HANSEN, 2006) deveras diversa do que o anteriormente tematizado nos poemas do *auctor* maranhense; 5) a dramatização do corpo indígena nessa poesia apresentada a leitores (e ouvintes) brancos responde a um projeto de encômio que se afina às pautas ideológicas representadas pelo projeto editorial do periódico em possível desacordo a uma leitura hegemônica e estatal das mesmas questões; 6) os possíveis ecos da oralidade, inerente ao *cronotopo*

das agremiações estudantis que, de alguma maneira, escapam à lógica da imprensa que sustentaria o nacionalismo majoritário, conforme estudado por Anderson (op. cit.).

Na análise, mobilizarei, como se entrevê, a hipótese, aventada por Acízelo (op. cit.), de que na boléia do ensino retórico estaria a permanência de um conjunto de práticas que impactariam a produção letrada do período.

Assim, a representação do índio performatizada por L.B. Castilho e pelo *Acayaba* estaria ligeiramente próxima daquela que se encontra na lírica e no teatro de Anchieta, isto é: de um uso retórico a sustentar a finalidade persuasiva que pavimenta um projeto ideológico maior. Haveria assim, nesse periódico algo de um descontínuo, de uma fratura em relação aos escritos de Von Martius, de Varnhagen e de outros membros majoritários das letras coevas.

Este é, sobretudo, um trabalho de arqueologia das ruínas de uma história que foi preterida em prol de um projeto (ainda) mais violento, mormente estudado por Carneiro da Cunha (op. cit.), no que diz respeito aos nossos “involuntários da pátria” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016), nativos das terras brasileiras. Contudo, penso que a análise dessas linhas de fuga da máquina colonial que se manteve mesmo após a independência, possa contribuir, de alguma maneira, para o entendimento do profícuo, ainda que singelo, palco de debates oitocentistas.

Referências bibliográficas

ACÍZELO, Roberto (1999). *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1999, 279 p.

ADORNO, Sérgio (1988). *Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 266 p.

ANDERSON, Benedict (1983). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 330 p.

CUNHA, Manuela Carneiro (org.) *História dos índios no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 608 p.

GARMES, Helder (2006). *O romantismo paulista: Os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. 1ª Ed. São Paulo: Alameda, 2006, 286 p.

GUIMARÃES, M.L.L. Salgado (1988). *Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, No 1, p. 5-27, 1988.

HANSEN, João Adolfo. “Anchieta: Poesia em tupi e produção da alma” Em ABDALA JR (org.) *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016, 22p.

Encruzilhada de tradições: imagens glaciais em *Evocações*, de Cruz e Sousa

Manuella Miki Souza Araujo

Resumo

O presente estudo propõe, a partir de análise dos poemas em prosa “Iniciado” e “A Sombra”, a investigação da dinâmica que articula os polos do progresso e do retorno, observada na encenação da peregrinação que emoldura as variadas composições de *Evocações*, obra de autoria do simbolista Cruz e Sousa. Ao longo dos textos diversos que compõem o livro em questão, corpos celestes gelados pontuam o caminhar e o pensamento tateantes de um eu, que ora se afasta, ora se aproxima de seus fantasmas ancestrais, nos descaminhos de um mundo à deriva. Às vezes, a frieza autocentrada, sintetizada na órbita elevada dos astros celestes, é modelo de ideal domínio moral e criativo, na perfeita “circunvolução cerebral de cada ser”, capaz de inventar precariamente para si um destino e um centro interior dinâmico. Em outras passagens, o frio desmesurado emanado dos subterrâneos ignotos lhe paralisa, a exemplo do que se observa em “A Sombra”, poema em prosa no qual são revolvidas as raízes soterradas pelo filho pródigo negro, delas afastado desde “Iniciado”, primeira composição do livro em questão. A noção de “evocação”, sinalizada desde o título da obra tratada, favorece o entrecruzamento inesperado de reminiscências, tempos, espaços e tradições distantes, agrupados em relampejos moventes, tão melancólicos quanto violentos. A natureza plasmadora de contrários da imagem tende aqui a favorecer a exploração de sublimes cenários inverniais e crepusculares, comuns à moderna tradição prometeica de conquista de terras ignotas. Situadas na interioridade do sujeito estranho a si mesmo, elas são tema frequente nas epopeias subjetivadas e romances de formação ao longo do século XIX.

Palavras-chave

ignoto; errância; semelhança; criador secular

1 Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, sob orientação da professora Dra. Cilaine Alves Cunha. Atualmente se dedica ao estudo da noção de religião da arte na poesia oitocentista brasileira. E-mail para contato: manuella.araujo@usp.br.

Na primeira composição do livro *Evocações*, denominada “Iniciado”, um eu errante anuncia a partida de sua terra natal rumo às “bárbaras terras do Desconhecido”, onde percorrerá a “Via Sacra da Arte”. No poema em prosa em questão, o filho pródigo negro profetiza a fatal transfiguração do “sol fremente do teu solitário firmamento provinciano” até que assuma a aparência “espectral” de um ser “guilhotinado”, pela ruptura fatal engendrada “nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar”. O resultado desse processo seria um terrível estranhamento que ele poderia suscitar entre seus familiares, quando se percebesse para sempre apartado deles, a exemplo das estrelas brilhantes, separadas da escura superfície terrestre pela distância invencível:

[...] não só tua mãe, mas teus irmãos, teu pae, todos os teus te olharão depois, secretamente abalados, como a um desconhecido, sentindo, por vago instinto, que os caracteres ignótos e supremos do teu ser não são apenas, elementarmente, os mesmos caracteres da simples e natural consanguinidade; que tu, por mais unido que estejas a elles por laços inevitáveis; fataes, estás longe, afastado d’elles a teu pezar, sem malícia, de alma desprevenida e sã, como as estrelas nas soberanias transcendentales da sua luz estão para sempre afastadas da obscura Terra.²

O abandono da terra natal e a posterior metamorfose profunda, produzida pela martirizante “Paixão Estética”, fariam com que o artista andarilho surgisse diante da mãe “como a sombra, o phantasma do que foste, um desvairado perdido, errante na Dôr”. Todavia, a profecia anunciada pelo eu poético em “Iniciado”, conforme fora ali prevista, acaba por não se consumir ao longo das narrativas do livro.

A trigésima terceira composição das trinta e seis que integram *Evocações*, intitulada “A Sombra”, pontua uma virada significativa no desenvolvimento da longa peregrinação que constitui este livro de Cruz e Sousa, por funcionar como um “espelho fantástico” a projetar a “semelhança perseguidora” encarnada no “fantasma tangível” da mãe do artista iniciado. Outrora abandonada pelo filho, ela já está morta em “A Sombra” e assume muitos dos atributos que seu rebento, sem intenção de retorno à casa, idealizava para si em “Iniciado”. A genitora enterrada nos confins da memória se reencontra

2 SOUSA, João da Cruz e. “Iniciado”, in: *Evocações*; 1986, p.16.

com ele em pesadelo, convertendo-se ela mesma em “fantasma” e “sombra”.

Ironicamente, o reconhecimento da mãe, que ele julgava ter perdido no Letes do tempo, transformada agora em espectro perseguidor, desencadeia o pasmo supremo profetizado em “Iniciado”, em lugar do estranhamento inspirado pelo filho ausente e transfigurado, refugiado na distanciada “esphéra celeste, dentro das muralhas de ouro do Castello do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta d’entre as altas torres coroadas d’estrellas”. Mais uma vez, o filho foge da figura materna ao clamar que

[...] tu me apparecerias tão mudada, tão transfigurada por fluidos, trazendo tão prodigiosos effluvios de outros mundos, tantos raios d’outras esphéras, tantas fantásticas expressões e singularidades absolutas da tréva de atos, tétros e bárathros, que eu, frágil, que eu, materia humana, que eu, tecido tenue de nêrvos, me atterrorisaria e succumbiria de pasmo...³

Aterrorizado por descobrir na matriarca a mesma “expressão nostálgica de beduíno no semblante, a mesma fugitiva melancolia — tudo, tudo isso [que] me flagelava” e impelia a vagar para longe, o eu poético paralisado sente-se mumificado junto a terra, procurando desviar-se mais uma vez de desconfortáveis reconhecimentos que o “contacto álgido” daquele espectro tão vivo e movente poderia lhe despertar. Ele é consciente de que a confusão estabelecida entre os pontos de partida e chegada, exterioridade e interioridade, o eu e o outro mesclados, é produto de sua visão singular e cultivada, de modo que “os nervos super-esthesiavam, [e] eu a via, ora perto, ora longe, mais longe, muito longe, quasi já sumida, já apagada no fundo das cinzas da distancia, vindo e se affastando, se affastando e vindo para mim...”.

Seus sentimentos conflitantes o levam a desejar que a voz guilhotinada pelo soluço estrangulador —, rebaixada a um grunhido animal ou a uma pedra na garganta —, se converta em grito capaz de afastar mais uma vez essa sombra fantasmal de si,

Mas ao mesmo tempo, temia que esses gritos, como um vento sinistro que levanta, torna mais intensas as chamas de um incendio, dispertassem, accordassem de repente com impetuosidade, com estranha vehemencia,

3 Idem, “A sombra”, p.327.

a vida insana, estupenda, que eu imaginava estar nebulosamente dormindo lá dentro, lá bem no fundo misterioso desse Phantasma.⁴

É nesse sentido que ele emprega a metáfora da “immensa alluvião de phenomenos da alma que já dormiam eternamente no meu ser”, aludindo a um terreno formado pela sedimentação de cascalhos, areia e lodo após uma enxurrada, que, no entanto, é abalado e revolvido novamente em “A Sombra”. Esta brota dos subterrâneos do filho esquivo de seu passado, quando se dá conta do “remorso” derivado do abandono de sua mãe, desamparada e fria sob a terra, já sem qualquer chance de reparação.

O alto requinte da sensibilidade super estesiada desse eu depurado acaba por converter o prazer da decifração das correspondências e do “rhythmo fino” na consciente, inconfessável e “flagelante semelhança” que o eu poético redescobre na mãe. Em outras palavras, ele se confronta com afinidades e laços que julgava poder superar, romper ou reprimir em si mesmo, conforme se distanciava do lar provinciano desde “Iniciado”. A estrutura em formato de parábola, a conjugar progressão e circularidade, presente e passado, pode ser pensada segundo o recorrente aproveitamento oitocentista da narrativa bíblica do filho pródigo, conforme teoria proposta por Meyer Howard Abrams em *Natural Supernaturalism*.⁵

O crítico literário norte-americano explica que narrativas míticas de viagem, a exemplo da queda de Satã ou da descida órfica, por exemplo, são continuamente reformuladas numa perspectiva secular e autobiográfica nos muitos romances de formação e epopeias escatológicas profusamente produzidos ao longo do século XIX. Nelas, o herói artista parte numa jornada incerta em busca da invenção de seu próprio destino, mediante a conquista nem sempre satisfatória ou mesmo possível de sua autocoerência, maturidade, liberdade e integridade —, utopias perseguidas em um mundo à deriva. Nesse sentido, o artista é criador e obra de si mesmo.

Essa disposição é sinalizada por Cruz e Sousa em *Evocações* desde a epígrafe principal do livro, colhida do romance simbolista *A Eva Futura*, de Villiers de L'Isle-Adam,

4 Idem, idem, p.322.

5 Cf. em especial o capítulo, “The Circuitous Journey: Pilgrims and Prodigals”, in ABRAMS, M. H., 1973.

na qual se narra a criação artificial da vida pelas mãos do cientista contemporâneo Thomas Edison, ficcionalizado pelo escritor francês citado. Arte e realidade se mesclam, ao modo da composição híbrida *Evocações*, onde se encena simbolicamente a jornada de Cruz e Sousa que, tal como o eu poético formulado, parte da província e se lança estradas afora, no doloroso encaço da arte.

A Eva Futura e a moderna tradição do criador secular remontam também a *Frankenstein*, de Mary Shelley, no qual o “Prometeu Moderno” busca dominar para si o segredo do *fiat lux* por meio da eletricidade, animadora de sua obra monstruosa, inspiradora de fascínio, desprezo e pavor. Já na abertura do romance inglês, alude-se ao tema da “laboriosa jornada” rumo ao inconquistado polo norte que, similar ao “isolamento virgem dos corpos celestes”, atrai a agulha das bússolas e a imaginação do sujeito moderno, carente de mistério e aventura.

A ânsia por “abrir caminho por um terreno onde jamais foi impressa a pegada de um homem”⁶ se traduz no culto ao ignoto na literatura oitocentista, deslocado cada vez mais para a interioridade do sujeito, perplexo diante do abismo insondável que carrega em si, chamado Inconsciente. No poema em prosa “Iniciado”, de Cruz e Sousa, o eu poético afirma enfrentar o “épico de majestade mental”, ao passo que em “A Sombra”, o “meu cérebro” procura se recuperar da “sanguinolenta batalha, turbado pela pesada bruma lethargica do pezadoello que o invadira”. A tentativa de acesso à paragem sempre virgem, de onde emana as potências artísticas, motiva Mallarmé a empreender seu “experimento desinteressado nos confins da poesia, limite onde outros pulmões achiariam o ar irrespirável”.⁷

A sondagem de limites extremos, dentro e fora de si, leva Cruz e Sousa a identificar os desolados e indomáveis territórios de África e Rússia como os respectivos polos negro e branco da Dor, emblemas dos confins do conhecimento humano em “Emparedado”, escrito derradeiro de *Evocações*.⁸ Em “A Sombra”, o mergulho horrendo no inconsciente

6 SHELLEY, Mary. *Frankenstein*, 2015, p.80.

7 MALLARMÉ, S, apud. WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*, 2004, p.43.

8 SOUSA, *op. cit.*, p.389.

é marcado pelo “contacto álgido”, alusivo à sensação gélida extrema que marca o pico de uma febre. A certa altura, o eu poético paralisado pelo “suplício gelado de achar-me vivo numa sepultura”, afirma que é o frio que lhe percorre. Do além, vem a “gelada névoa de sepulcral silêncio” —, este último “negro e gelado”. Por fim, a sombra provisoriamente exorcizada da mãe deixa-se esquecer nas “glaciais estradas do além”. Os apontamentos tecidos por Albert Béguin em *L'âme romantique et le rêve* permitem situar a identificação do território polar e invernal com a sondagem interior no século XIX.

Por fim, a exposição de Robert Farris Thompson sobre a representação da jornada existencial por meio dos cosmogramas Kongo nas Américas auxilia a reflexão acerca do filho pródigo negro em sua odisseia de autodescoberta, no contexto da diáspora africana pelo Novo Mundo, quando o artista negro procura se reinventar duplamente.

Referências bibliográficas

ABRAMS, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*. New York: Norton, 1973, London.

BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASTIDE, Roger. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, in: *Cruz e Sousa*. Coletânea organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. Coleção Fortuna Crítica, vol. 4, pp. 157-189.

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: José Corti, 1991.

BRAYNER, Sonia. “Esoterismo e estética: *Evocações de Cruz e Sousa*”, in: *Travessia*., n.26, 1993, p.171-183.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados; direção Massaud Moisés; tradução Eliane Fittipaldi Pereira (francês), Carlos Alberto Vechi (inglês)*. São Paulo: Atlas, 1994.

GUSDORF, Georges. *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*. In: *Le romantisme*. Tome 1: Le savoir romantique. Paris: Payot, 2011, p.465-878.

MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo. Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Organização de Andrade Muricy. 3. ed., revista e ampliada, 2 vol, São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. “Discurso sobre a mitologia”, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994, p.50-61.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz; introdução e notas de Maurice Hindle; posfácio de Ruy Castro. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, João da Cruz e João da Cruz e. *Evocações*. Edição fac-similar. Apresentação de Esperidião Amin Helou Filho. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1986.

THOMPSON, Robert Farris. “A marca dos quatro momentos do Sol: a arte e a religião dos Kongo nas Américas”, in: *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011, p.107-159.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva Futura*. Tradução de Ercila de Azeredo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes, 2.ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Mesa 9

Prosa contemporânea:
autotransfiguração,
hibridez e recepção

Sobre alguns aspectos centrais da prosa de *O cheiro do ralo*

*Paulo Vítor Coelho*¹

Resumo

Nossa apresentação baseia-se no projeto de mestrado *Ele entra: Lourenço Mutarelli e sua proposta híbrida em O cheiro do ralo*, em desenvolvimento no programa de literatura brasileira. O trabalho em questão tratará de analisar a primeira obra em prosa de Lourenço Mutarelli, *O cheiro do ralo*, publicado primeiramente em 2002 pela editora Devir, reeditado pela Cia. das Letras em 2011. Em nossa fala discutiremos as peculiaridades do texto de Mutarelli em suas formas narrativas e temáticas, procurando estabelecer e apontar alguns procedimentos básicos do trabalho criativo desse autor. Para isso, levaremos em consideração a produção anterior em gibis, mapeando a dicção de suas histórias. Quais os elementos que lhe são recorrentes? Quais temas aborda? Qual a atmosfera procura construir? Essa primeira comparação se faz necessária para analisarmos de onde surge o autor de romances e se ele conserva algum traço do autor de quadrinhos. Embora não seja a intenção desse trabalho fazer uma análise comparativa entre os romances e os gibis, nos interessa esse regresso para nos familiarizar com o trabalho do autor. Em seguida, debruçados sobre o romance em si, serão elencadas características gerais do escritor Mutarelli. À guisa de ilustração, o texto de *O cheiro do ralo* apresenta-se em uma forma fragmentada, não tradicional, veloz e com uma predominância do tempo presente. Suas personagens não possuem nomeação ou caracterização detalhada de seus corpos ou traços psicológicos. O mote do romance gira em torno da rotina de um dono de loja de penhores e sua convivência com o cheiro incômodo que sai do ralo do banheiro de seu escritório. Sua obsessão pela bunda de uma garçonete desencadeia a trama absurda desse narrador-personagem, conforme veremos ao longo da análise. Em meio a esse enredo há a frequente utilização por parte do narrador-protagonista da citação e da apropriação de outros textos, seja para traduzir um sentimento seu, seja para ser utilizado de forma completamente descontextualizada. As referências são bastante plurais e vão de citações a Baudelaire até propagandas de pasta de dente. Por esse dado mostraremos como a proposta de Mutarelli lida com a questão da prosa híbrida, que não se encaixa em classificações tradicionais, como ela trabalha os textos no nível narrativo e no nível discursivo da obra como um todo, localizando-se no contexto da produção literária brasileira na atualidade.

Palavras-chave

Lourenço Mutarelli; prosa contemporânea; romance urbano; hibridez.

¹ Mestrando do programa de literatura brasileira da FFLCH-USP sob orientação do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: p.coelho@usp.br.

Ele entra: o autor e o ralo entupido

O paulistano Lourenço Mutarelli, nascido em 1964, possui uma trajetória profissional que se inicia nos estúdios de animação de Mauricio de Sousa, no ano de 1985, enquanto cursava um “curso relâmpago” (UNIVERSO HQ, 2001) de educação artística na faculdade Belas Artes. Em 1986, decide investir na carreira de quadrinista profissional. Suas histórias, porém, foram recusadas pelas editoras mais comerciais da época por conta de sua estética estranha para os quadrinhos nacionais produzidos até então. Optou assim pelas vias independentes que naquela época se resumiam aos *fanzines* e pequenas revistas independentes. Após publicar os *fanzines* *Over-12* (1988), *Solúvel* (1989) e *As impublisháveis* (1990) e algumas pequenas participações nas revistas *Animal*, *Porrada* e *Heavy Metal*, finaliza em 1991 seu primeiro gibi autoral, *Transsubstanciação*. Já com essa revista consegue o Troféu HQ Mix de melhor *graphic novel*, o prêmio Angelo Agostini e o prêmio de melhor HQ da 1ª Bienal Internacional de Quadrinhos do Rio de Janeiro.

Assim como *Transsubstanciação*, suas publicações posteriores receberam da crítica especializada elogios constantes e mais prêmios, apesar da vendagem baixa (MUTARELLI, 2004, p. 67). Seu estilo de traço e a temática de suas histórias não agradavam o público médio das histórias em quadrinhos de super-heróis por possuir uma expressão carregada visualmente (desenhos distorcidos feitos em nanquim preto, apenas) e textualmente (balões de fala grandes com texto em excesso) o que poderia causar certo desconforto. Contudo, essa configuração dialoga harmoniosamente com o mote das narrativas.

Essas primeiras incursões autorais trazem dados biográficos obscuros sobre o próprio autor. Seus transtornos psiquiátricos e a relação com os remédios psicotrópicos influenciam sua visão e estética (UNIVERSO HQ, 2001). Como observado por Paz, figuram como temas centrais as instituições religiosas, familiares e de saúde que caminham para uma “visão de mundo extremamente negativa, que adquire tons de religiosidade irracional, com a angústia existencial ganhando características de dogma fundamentalista” (2008, p. 151). *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994) e *A confluência*

da forquilha (1997) possuem em sua linguagem essa atmosfera opressora e carregada.

Nos quatro primeiros álbuns o grotesco tem presença marcante, vigorosa, em acordo com os excessos característicos da linguagem dos quadrinhos *underground*. Manifesta-se na construção gráfica do desenho dos personagens: o traço, o acabamento com texturas e sombras carregadas, o aspecto disforme e contorcido das pessoas, as deformidades, os olhos expressivos que sempre parecem transmitir uma sensação de angústia e ansiedade intensas. (PAZ, 2008, p. 196, grifos do autor)

Em *Eu te amo Lucimar*, porém, a técnica de desenho difere um pouco dos outros gibis. É por meio da aguada (nanquim diluído em água para alcançar tons de cinza ou marrom, dependendo do tipo de nanquim) que esse gibi tomará corpo, o que deixa a história dos irmãos Cosme e Damião um pouco mais leve, no que diz respeito à apresentação visual. Podemos também notar a utilização da técnica da apropriação por Mutarelli, no caso ele apropria-se de poemas de Augusto dos Anjos para compor o álbum.

Seu próximo trabalho, a saga do detetive Diomedes ou *A trilogia do acidente* (2000-2002) foi publicada em quatro volumes. Aqui tanto a temática, quanto a expressão visual do autor ficam um tanto mais otimista, isso é, seu desenho não abandona a atmosfera claustrofóbica de sempre, mas apresenta-se menos caótica, enquanto que no texto a trama de Diomedes possui humor mais explícito com o uso de trocadilhos, piadas e a representação caricata do investigador, numa clara paródia à imagem clássica de detetive.

No universo de Diomedes a questão da citação e apropriação aparece com mais frequência, tornando-se um dos traços mais marcantes desse trabalho. A “realidade” transita em diálogo constante com a personagem. Gente como Glauco Mattoso², Mauro dos Prazeres³, Douglas Quintas Reis⁴ dão suas colaborações para a investigação. Assim como o quadrinista Zigmundo Muzzarella, uma brincadeira do próprio Mutarelli consigo mesmo, uma vez que a personagem possui as mesmas características físicas que ele. O cenário do Festival Internacional de Quadrinhos de Amadora também figura como local

2 Pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva. Glauco possui o recorde de maior número publicado de sonetos, segundo o Guinness Book.

3 Sócio fundador da editora Devir, onde Mutarelli publicou e trabalhou durante os anos 1990, onde ficou até ir para a Cia. das Letras em 2008. Mauro faleceu em fevereiro de 2012.

4 Sócio fundador da editora Devir e patrão de Mutarelli à época da publicação da saga de Diomedes.

de coleta de provas para o caso do mágico Enigma, por onde circulam Tintin, Pikachu, Aquaman, Asterix, Spirit, Popeye e tantos outros⁵.

Foi no período das publicações de Diomedes que surgiu *O cheiro do ralo*. O romance foi editado pela Devir em 2002, após alguma insistência do autor e influências externas. Segundo Mutarelli,

Ele foi editado por acidente, um acaso, já que a Devir não queria publicar romance meu, só quadrinho. Até o Arnaldo Antunes intercedeu para a publicação do material.

Eles também exigiram que eu fizesse a capa, e eu não queria fazer, queria uma foto ou algo do tipo. Enfim, eu percebi uma reticência deles (RABELLO; FLORO, 2008).

O romance conta a história de um dono de loja de penhores, sua ambivalente convivência com o ralo do banheiro de seu escritório, de onde exala um cheiro incômodo, e o nascimento e morte de sua obsessão pela bunda de uma garçonete. Sua rotina segue sem grandes surpresas: alguém entra com algo para vender, o narrador-protagonista avalia a peça e decide se a compra ou recusa. Não fosse o modo como a cena decorre. A pessoa que entra só possui como caracterizadores a frase: “Ele entra”, “Ela entra”, juntamente com o objeto que carrega ou alguma ação praticada:

Ando por trás da banca.

Ela entra.

Ela treme.

Eu pago.

Ela pergunta pelo olho do meu pai. (MUTARELLI, 2011, p. 66)

A visão que o narrador tem de seus clientes é muito clara na intenção de lucrar em cima de qualquer objeto trazido, não importando procedência, raridade, valor sentimental: “Vocês me mostram o que têm, eu digo se interessa e quanto vale. / A vida é dura. E vá se foder.” (MUTARELLI, 2011, p. 19). A ordem do dia para ele é comprar, possuir o que antes não possuía. E isso vai dos cacarecos trazidos até a loja, passando pelos programas de TV (“Ligo a TV. Antes via lixo de graça. Hoje pago pra ver”, (MUTARELLI, 2011,

5 Todos são personagens de histórias em quadrinhos, mangá. Os autores dessas personagens são respectivamente: Hergé; Hidenori Kusaka; Paul Leroy Morris e Mort Weisinger; Albert Uderzo e René Goscinny; Will Eisner; Elzie Crisler Segar.

p. 26)), livros, filmes, até partes do corpo de alguém. O texto assim acompanha a lógica da negociata, contribuindo para aumentar o efeito do fragmentário da trama. Por exemplo, a apresentação do texto na mancha gráfica da página se dá por linhas curtas, frases rápidas. Variam apenas em momentos de fluxos de consciência, onde temos parágrafos longos:

Hoje é sábado. Amanhã é domingo. Depois vem segunda, e aí é terça. Buster Keaton não ri na TV. O esboço de meu pai descansa na poltrona. Ando de um lado para o outro. Imagino como será minha terça. Imagino cada detalhe. Conta por conta, vou rezando o meu terço. Rosebud. O ralo daqui está mais lotado. Parece que a loira quer sair. Se a porta da sorte não abre eu arrombo. Arrombo atirando nota por nota [...] (MUTARELLI, 2011, p. 157).

A temática do ralo ao mesmo tempo que serve de espelho do narrador-protagonista (“É o meu cheiro e não preciso explicar nada a ninguém. [...] / Só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu.” (MUTARELLI, p. 19)), atua como foco e causador de seus problemas (“É tudo culpa do cheiro do ralo. Amanhã mesmo vou mandar cimentar.” (MUTARELLI, 2011, p. 34)). Há a sugestão que relaciona os dois tipos de acumulação, o do protagonista e o do ralo. Enquanto aquele fica cada vez mais saturado de problemas, seja por acumular a história das coisas que compra (“Porque tudo que eu compro tem história. Tem sentimento. E eu, cansado, acabava os absorvendo para mim” (MUTARELLI, 2011, p. 55)), o fato de se ter tornado alguém frio, o fato de nunca sonhar, a amargura que sente frequentemente; este transborda por conta da comida da lanchonete, em uma primeira leitura, mas o ralo já fedia antes da bunda.

A bunda da garçonete, na posição imagem, serve de contraponto do ralo “É verdade. Eu tenho quase certeza absoluta de que o ralo já fedia mesmo antes de eu ter descoberto a bunda. Acho que sim. E não é a bunda que faz o ralo feder.” (MUTARELLI, 2011, p. 47). Esse elemento pode ser lido como a representação do Rosebud⁶ de nosso protagonista, isso é, algo que nunca poderá ser obtido pois foi perdido há muito tempo, dado

6 Trenó da infância de Charles Foster Kane, protagonista do filme *Cidadão Kane* (1941), dirigido e protagonizado por Orson Welles.

o sentido apropriado do filme *Cidadão Kane*, tão citado pelo protagonista do romance.

Assim como em *A trilogia do acidente*, elementos como o filme de Welles são trazidos para o romance na voz do narrador-protagonista. Não apenas filmes, como também livros (por exemplo, *Le fleurs du mal*, de Baudelaire; *Manual prático do ódio*, de Ferréz; *Mez da gripe*, de Valêncio Xavier; *Da mão para a boca*, de Paul Auster; *Homens e ratos*, de John Steinbeck; *O manequim de vime*, de Anatole France), músicos (Chico Buarque, Philip Glass, Beethoven), canais de televisão (TNT, People and Arts), parlen-das (“se essa rua fosse minha”, “hoje é domingo, pede cachimbo”, “pombinha branca o que está fazendo”), ditados populares (“A vida é dura”, “Todo labirinto tem uma saída”, “É merda pra tudo que é lado”).

A questão posta nesse uso em *O cheiro do ralo* se mostra problemática pelo teor do mote do romance e pela forma com que são utilizadas essas referências. Se por um lado, o protagonista cita (2011, p. 75) um longo trecho de *Manequim de vime* para reforçar seu argumento sobre a essência dos objetos, por outro apenas menciona Valêncio Xavier e o título do livro. Outro caso se dá na utilização da imagem Rosebud, que é transposta de forma completa para o livro e aplicada à bunda. Ambas representam algo perdido. Ou a transposição da estrutura de “Águas de março”, de Tom Jobim, para o romance, mantendo apenas a cadência dos versos e a enumeração, tornada caótica, como cunhado por Leo Spitzer, quando utilizada pelo narrador. De primeiro relance essas citações não parecem possuir uma relação contextual com o romance, são “um acumular contínuo, um amontoar que nada cria, não constrói, não destrói, não esvazia nem preenche de substância” (HOSSNE, 2010, p. 167). Assim também ocorre no protagonista, uma vez que depois de conseguir a bunda para si, tudo volta a ser vazio, a bunda passa a fazer parte do todo, “como as coisas que tranco na sala ao lado.” (MUTARELLI, 2011, p. 173).

A maneira como o texto está disposto ao longo do romance não permite que o identifiquemos absolutamente como um romance, pois pelos trabalhos anteriores de Mutarelli a linguagem dos quadrinhos ainda é bastante presente. A polifonia trazida pelo teor das menções/citações aflora o caráter híbrido do texto, aproximando peças da

cultura popular, *midcult* e “alta cultura”. Mesmo sendo o primeiro trabalho em prosa de Mutarelli, ele se encontra alinhado com a proposta da época em que surge (2002), quando aspectos como a fragmentação (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 64), a presentificação (RESENDE, 2008, p. 27), a desestabilização das estâncias narrativas, como veio se constatando, estavam bastante presentes nas obras publicadas no início dos anos 2000, e assim continuam. De forma orgânica, o autor conduziu sua obra para a dicção em voga, mas sem perder a tom que o caracteriza (o humor ácido, personagens perturbadas psicologicamente, *outsiders*, mote que tende ao absurdo, quase ao irreal das situações).

Cabe agora, captar a ordem no caos proposto por Mutarelli para captar quais os caminhos que esse romance (ou prosa, ou gibi sem desenhos⁷, ou roteiro, etc.) abre à forma artística da prosa brasileira, quais os diálogos que o autor propõe com outros meios, por qual posição ela busca assimilar seu tempo (ou se não existe esse viés).

7 Como dito por Alcir Pécora em resenha para a Folha de S.Paulo do terceiro romance de Mutarelli, *A arte de produzir efeito sem causa*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200816.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

Referências bibliográficas

HOSSNE, Andrea Saad. Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira atual. *Teresa*, São Paulo, p. 162-169, 2010.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

MUTARELLI, Lucimar Ribeiro. *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura*. 2004. 111 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PAZ, Líber Eugenio. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. 2008. 273 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2008/ppgte_dissertacao_242_2008.pdf. Acesso em: 6 jan. 2017.

RABELLO, Germano; FLORO, Paulo. Autor em trânsito, 2008. *O Grito!*. Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/10/06/entrevista-lourenco-mutarelli/>. Acesso em: 23 dez. 2016.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

UNIVERSO HQ. *Lourenço Mutarelli: um artista na acepção da palavra*, 2001. Disponível em: <http://www.universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/>. Acesso em: 2 jan. 2017.

A circulação da obra de Bernardo Carvalho em Portugal

Umberto Cunha Neto

Resumo

Este trabalho é produto de projeto de mestrado em desenvolvimento no Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da USP; a pesquisa investiga a circulação da obra de Bernardo Carvalho, autor brasileiro contemporâneo, em Portugal, através da leitura e análise da crítica produzida em contexto acadêmico (revistas, teses e dissertações) e também publicada na imprensa portuguesa. Trata-se, também, de verificar os modos de produção (desde o trabalho do autor até as formas de circulação dos textos) e recepção da literatura naquele país, com o qual o Brasil, historicamente, mantém relações culturais e linguísticas relativamente próximas e não tão desiguais, dada a posição periférica de ambos no espaço literário mundial; para tanto, utiliza-se como base as teorias de Bourdieu a respeito do “mercado de bens simbólicos” e de Pascale Casanova acerca da “República Mundial das Letras”. Até o presente momento, o nosso trabalho verificou uma mudança iniciada a partir dos anos 1970 em Portugal – com a abertura política do país e o fim da ditadura salazarista –, mudança essa que se deu em termos políticos, mas que refletiu diretamente em questões culturais e, mais especificamente, literárias. O fim da ditadura e a posterior entrada de Portugal na União Europeia fez com que a literatura produzida no país saísse de um contexto fechado e nacional e assumisse um caráter cosmopolita e desterritorializado, como mostra Miguel Real em estudo recente. Bernardo Carvalho, por sua vez, é conhecido por sua obra cosmopolita e parece ser beneficiado tanto por escrever em Português, quanto por esse momento da literatura portuguesa; sendo assim, até onde essa pesquisa avança, nota-se uma boa recepção de sua obra por parte da imprensa e sua inserção em disciplinas acadêmicas que tratam da literatura brasileira mais recente, além de algumas pesquisas a nível de pós-graduação e artigos em revistas acadêmicas. Contudo, nota-se que tanto a literatura portuguesa recente quanto a produção de Bernardo Carvalho não escapam às regras que regem o mercado de bens simbólicos, estudado por Bourdieu e retomado por Casanova, que trata especificamente do jogo da literatura mundial e da concorrência dos diferentes espaços em busca de uma literatura cada vez mais próxima do Meridiano de Greenwich Literário.

Palavras-chave:

literatura contemporânea; literatura mundial; sociologia da cultura; recepção

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo
umberto.neto@usp.br.

Estudar a literatura contemporânea apresenta desafios concernentes à pouca distância temporal que pode dar diferentes significados às obras e ações do mundo externo que influenciem nas leituras que se faz dessas obras. Uma maneira de adentrar esse estudo é pensar através de um recorte temporal a situação do *campo literário* (BOURDIEU, 2002) em que tais obras vêm à luz.

Sergio Miceli, em artigo que reflete acerca da contribuição de Pierre Bourdieu para a sociologia da cultura, afirma que o “o campo constituía, então, um ponto de vista do qual se podia captar posições produtoras de visões, obras e tomadas de posição”². É nesse sentido que podemos pensar o contemporâneo no que toca a literatura: analisar o *campo literário* seria essa busca por captar as posições, visões, obras e tomadas de posição.

Pensando ainda na esteira de Bourdieu, que teorizou o “campo” a partir de questões científicas e artística, o texto “O mercado dos bens simbólicos” (2015, p. 99-181) é uma boa entrada, pois explica o funcionamento do campo cultural e artístico como um mercado que, diferente da economia que lida com bens materiais, trabalha com bens simbólicos – além de resultados simbólicos e materiais das transações dentro desse mercado.

De acordo com Bourdieu, o campo intelectual e artístico diz respeito a uma autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. Dentro desse campo, há diferentes grupos (de intelectuais ou artistas) que, assumindo diferentes funções, criam um sistema – ou sistemas, no plural – de tomada de posição cultural. Em outras palavras, o campo é formado por disputas de diferentes níveis e, graças à sua autonomia, essas disputas se dão dentro do próprio campo, entre os grupos que o formam.

Nosso desafio é analisar esse cenário no Portugal contemporâneo; estamos em busca das linhas de força da produção literária portuguesa dos últimos anos; queremos entender quais atores são importantes dentro desse contexto – imprensa, academia,

2 <http://www.revistas.usp.br/ts/article/viewFile/12394/14171>

editoras, livrarias – e com que armas eles lutam dentro do *campo*; ou saber ainda quem são os autores, que formação carregam, quais suas posições em relação à crítica literária, à política, à religião, entre outros fatores.

Pode-se começar a partir dos acontecimentos políticos do século XX, em Portugal, que orientaram – às vezes, de forma decisiva – a intelectualidade portuguesa. A ditadura salazarista que governou o país de 1933 a 1974, o chamado Estado Novo, marcam a produção intelectual e literária portuguesa ao longo do estado de exceção e, também, no período conhecido como “pós-25 de abril”, período que se segue à Revolução dos Cravos e cujas influências respingam ainda na produção atual.

De acordo com o estudioso Miguel Real, que se dedicou ao estudo ao romance contemporâneo em Portugal, à ditadura salazarista corresponde uma mudança na forma literária que obedece a formas estritas do realismo nos momentos mais rígidos do estado de exceção, mas que vai mudando aos poucos e, sobretudo, desconstruindo as “categorias clássicas do romance (personagens, estatuto do narrador, tempo, espaço, ação, intriga...)” (REAL, 2012, p.10) conforme a vida política vai passando por transformações – e entram em cena a agonia do imperialismo e a guerra colonial, movimentos contestadores em geral, como o feminista ou o sindical.

Real nota, contudo, que após o 25 de abril e reestabelecido o regime político democrático, o romance português retorna a uma visão realista, porém, agora, incorpora as contribuições estéticas das décadas de 60 e 70. Uma característica que o autor realça, ainda, é o caráter cosmopolita que a produção literária vai adquirir, em Portugal, a partir de 1974. Tratando mais especificamente do século XXI, Real afirma que a noção de um romance genuinamente português perdeu espaço numa sociedade plural e culturalmente globalizada (2012, p. 12) – diferente daquela das décadas de 40 e 50, orientada por uma cultura patriótica própria do Estado Novo; segundo o pesquisador, essa mudança começa a despontar a partir da Revolução dos Cravos e, mais especificamente, a partir da integração de Portugal à comunidade Europeia.

*

Pensando a literatura além dos espaços nacionais, Pascale Casanova, em seu livro *A República Mundial das Letras*, afirma que qualquer obra que se afirme “literária” seria “uma parte íntima da ‘combinação’ de toda a literatura mundial” (CASANOVA, 2002, p. 17). Nesse sentido, a autora entende a produção literária como um jogo no qual diferentes obras concorrem em busca de autonomia, no sentido de se aproximar mais do que ela chama de Meridiano de Greenwich literário, isto é, o espaço com maior acúmulo literário e, portanto, maior autonomia, onde se produzem mais obras próximas de valores ditos cosmopolitas e menos vinculadas ao nacionalismo literário³.

Casanova propõe uma mudança na perspectiva com que se olha para a obra literária, pensando em um distanciamento e na totalidade da produção. A partir dessa mirada, a autora verifica que, na República Mundial das Letras, a história, a economia e a geografia não estão ligadas às histórias nacionais, necessariamente; antes disso, seguem uma lógica e desenvolvimento próprio. Nota-se logo que Casanova é devedora das ideias de Bourdieu, que já havia assinalado o caráter particular das relações dentro do mercado de bens simbólicos; a autora, contudo, aprofunda esse pensamento analisando especificamente o caso da literatura.

É justamente nesse sentido do desenvolvimento próprio que a pesquisadora entende haver uma capital literária, com maior volume do que ela chama de capital literário, maior tradição e maior crédito literário, ao mesmo tempo que há as regiões que dependem dessa capital e que estão distantes dela esteticamente. A capital, também chamada por Casanova de Meridiano de Greenwich literário, é para a autora, há muitos anos, a França e, especificamente, a cidade de Paris, cidade que, segundo ela, encarna a idealização da liberdade artística – por ser a cidade da Revolução, da invenção dos direitos do homem, além da capital do luxo, da beleza e das letras.

A pesquisadora verifica que a capital literária funciona como uma espécie de instituição de crédito para conceder ou não valor ao que se produz em literatura. É nesse

3 “[...] o imperativo categórico da autonomia é a oposição declarada ao princípio do nacionalismo literário, ou seja, a luta contra a intrusão política no universo literário. O internacionalismo estrutural das regiões mais literárias garante sua autonomia (Casanova, 2002, p. 114)”.

sentido que, segundo ela, os autores da periferia são os mais abertos “às últimas invenções estéticas da literatura internacional” (CASANOVA, 2002, p. 64), já que eles sabem “que devem ser consagrados nesses centros para ter alguma chance de sobreviver como escritores” (2002, p. 64).

Nesse ponto, é preciso assinalar que a literatura produzida na capital literária, Paris, é autônoma visto que não está a serviço de questões político-sociais ou nacionais, sendo também cosmopolita. Ora, aqui já se delineia uma conclusão a respeito da literatura portuguesa recente. Conforme vimos, a literatura obedece ao seu próprio jogo e luta com seus iguais, é assim que a literatura portuguesa, depois de lidar com questões mais urgentes como a repressão salazarista, parece ter buscado cada vez mais se aproximar do centro literário mundial e construir uma literatura a seu modo autônoma e cosmopolita, cuja consagração veio com a atribuição do prêmio Nobel de Literatura para José Saramago, em 1998.

Na mesma linha, Bernardo Carvalho parece insistir num projeto literário que procura desapegar-se de questões nacionalistas e ganhar o mundo. Sua literatura tem sido traduzida e ganhou espaço na França, justamente a capital literária, apesar do desafio imposto pela língua – e as dificuldades concernentes às traduções. De acordo com trabalho de Jefferson Agostini Mello:

(...) para a mídia cultural francesa, ou ao menos parisiense, Bernardo Carvalho aparece como um autor de forma difícil, cosmopolita, comparado eventualmente com outros escritores já consagrados, como Borges, Beckett e Conrad. (MELLO, 2012/2013, p. 139)

Nossa pesquisa, por sua vez, tem mostrado que também em Portugal Bernardo Carvalho tem sido reconhecido, nas palavras do crítico Eduardo Prado Coelho, em artigo publicado pelo jornal *Público*, como “um grande nome da ficção dos nossos dias. *Em qualquer língua*”. Parece-nos, ao menos até aqui, que a literatura portuguesa seguiu um caminho de aproximação da capital literária e também Bernardo Carvalho tem seguido o mesmo caminho. E esses caminhos se entrecruzam quando vemos Carvalho sendo publicado, vendido e estudado em Portugal, nos últimos anos.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. “O mercado de bens simbólicos”. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015 (pp. 99-181).

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. “Literature as world”. In: *New Left Review*, n. 31, January- February, 2005.

MELLO, Jefferson Agostini. “Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular”. In: *Revistafac*, Bauru, v. 2, n. 2, p. 131-144, out. 2012/mar. 2013.

MICELI, Sergio. “Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura”. In: *Tempo Social – USP*. Abril/2013 (pp. 63-79). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/viewFile/12394/14171> (Acesso em 05/02/2017).

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

“Todos se engolem”: representações antropofágicas em *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst

Vania Pereira Gumiero¹

Resumo

Entre as inúmeras chaves de leitura possíveis para a interpretação de um trabalho denso e heterogêneo como o de Hilda Hilst, a antropofagia parece trazer algo novo para a discussão. As imagens em torno do canibalismo e da ingestão da carne humana ocorrem em diversos volumes de sua prosa, mas, certamente, o caso mais interessante é o de *Cartas de um sedutor*, de 1991, no qual a questão antropofágica é trabalhada nos mais diferentes níveis: estilístico, linguístico, estrutural e semântico. Para realizar a análise da obra, foi, então, necessário atualizar o conceito da antropofagia tal qual proposto por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, a partir de uma vasta pesquisa nos inúmeros trabalhos produzidos sobre o tema desde a década de vinte. Elegemos dois autores a serem usados em nossa metodologia: a pesquisadora Beatriz Azevedo, com seu livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, e seus estudos sobre as tribos indígenas brasileiras encontrados em *A inconsciência da alma selvagem*. A utilização desta dupla perspectiva, a primeira, literária, e a segunda, antropológica, contribuiu para dar sentido à aparente desorganização do romance, realizando um movimento inverso ao da antropofagia ritual, ao remontar, reconstituir, o corpo desmembrado do texto. Além disso, procuramos observar em que medida a própria complexidade narrativa, com seu desdobramento em cartas e contos, e seus personagens, sobretudo o protagonista Stamatius, poderiam ser classificados como antropofágicos. *Cartas de um sedutor* estabelece uma dialética entre a antropofagia, o erotismo e a morte (as duas últimas, figuras cruciais em sua composição, bem como em grande parte da literatura hilstiana), de modo a criar a expressão de um posicionamento autêntico e selvagem diante da voracidade da vida e de sua impiedosa violência. Expressão esta que perpassa, obrigatoriamente, pela noção de alteridade, sobre a qual o pensamento indígena, conforme veremos, tem muito a nos ensinar.

Palavras-chave

Hilda Hilst; Oswald de Andrade; antropofagia; erotismo

¹ Aluna do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo (USP), onde obteve seu bacharelado (2012) e sua licenciatura (2015) em Letras. E-mail: v.gumiero@usp.br.

A partir de uma dupla chave de leitura fornecida pela questão antropofágica, a saber, literária e antropológica, a presente comunicação se propõe a investigar o protagonista do romance *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst. Nossa investigação procura demonstrar que o narrador-mendigo Stamatius, o Tiu, pode ser classificado como um antropófago, mas, para isso, devemos, primeiro, explicar o que entendemos por antropofagia.

Na esteira do pensamento de Oswald de Andrade, cujo *Manifesto Antropófago* foi publicado em 1928, inúmeros estudos e pesquisas vêm sendo feitos desde então. Sua intenção, claramente, é explorar o assunto que além de riquíssimo, mostrou-se muito controverso ao longo dos anos. As duas hipóteses que pareceram alinhar-se mais adequadamente com nossa própria linha de pensamento são a da pesquisadora Beatriz Azevedo, com seu livro *Antropofagia – Palimpsestos selvagens*, e o do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, com seus diversos trabalhos, sobretudo aqueles contidos no volume *A inconstância da alma selvagem*.

No livro citado, Beatriz Azevedo realiza uma rica e minuciosa análise do manifesto oswaldiano e de seus cinquenta e um aforismos. Entre muitas observações acertadas, sua conclusão, com a qual estamos plenamente de acordo é a seguinte:

Penso que a força da antropofagia oswaldiana resiste justamente por nos lembrar que o “homem primitivo”, o “homem nu”, “o homem natural”, ou seja, o antropófago, vive em todos nós não como passado ancestral a ser recuperado, não enquanto identidade nacional”, mas como uma dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais, do Estado, da família, da religião, da lógica, da gramática.²

Já o antropólogo carioca, ao mergulhar nos costumes de determinadas tribos indígenas brasileiras que praticavam o chamado canibalismo ritual, como é o caso dos Tupinambá e dos Araweté, constatou a existência de uma simbologia entre devorador e devorado, incompreensível dentro do modelo epistêmico moderno e ocidental:

A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro,

² AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsestos selvagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 215.

projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si [...] a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade e, em geral, da humanidade.³

Da combinação dessas duas teorias nasce a concepção de antropofagia com a qual iremos trabalhar. Ou seja, por um lado temos a antropofagia como uma espécie de resgate de um princípio selvagem que subsiste no homem “civilizado”, contra qualquer espécie de opressão ou dominação, por outro, como uma nova maneira de ver e pensar o mundo e nossas relações intrapessoais, que parte do pressuposto de uma abertura à constante transformação do ser. Com isso em mente, podemos averiguar em que medida o protagonista Tiu é um antropófago.

Cartas de um sedutor é um livro complexo de estrutura irregular, composto por fragmentos desiguais de diferentes registros textuais: narrativas, cartas, contos, e até teatro. O que os une, de modo a que possamos estabelecer um fio condutor que percorre toda a obra e classificá-la como romance, é Stamatius, pois ele é o autor ficcional de todas essas partes. Se, em algumas, ele próprio é o narrador e discorre sobre sua vida, em outras, estamos diante de novas vozes, com percursos e histórias absolutamente distintas. A maior parte delas desaparece tão rapidamente quanto surge, mas não antes de deixar uma vívida impressão no leitor, quer por seu humor, quer por sua tragicidade. Para compreender, portanto, a conexão entre todas essas peças, devemos olhar para o ponto em que convergem, Tiu e sua trajetória.

Stamatius nasceu e cresceu em uma família abastada e burguesa, porém, quando revolve tornar-se escritor (conduzido por uma força maior que desperta em sua consciência), perde tudo, dinheiro, mulher, casa, dentes, porque nenhum editor estava disposto a publicar seus livros, muito difíceis e sérios para o paladar de leitores acostumados com *best-sellers* de “fácil digestão”. No entanto, ele conserva mais viva do que nunca a potência de sua escrita, que transborda na forma dos inúmeros relatos que compõem *Cartas de um sedutor*.

3 CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 220.

Como diria Oswald de Andrade: “a vida é devoração pura”⁴. Impassível, não se compadece do sofrimento humano, e não poupa ninguém. Sempre à espreita, aguarda o momento de dar o bote, e levar consigo tanto quando for possível. Frente a isso, muitos optam pelo caminho mais fácil: o anestesiamiento dos sentidos, a tranquilidade da alienação, a autocondescendência. Ilusões das quais o capitalismo soube tirar proveito, fortalecendo-se através da propagação do consumo e da acumulação. Em uma sociedade onde ter é ser, Stamatius caminha na contramão. A vida, com sua voracidade, arrancou-lhe (engoliu) tudo. Mas nada disso era essencial. O que restou, o escombros da devastação, foi ele apenas mesmo, o homem “vazio de bens, pleno de absurdo”⁵. Somente ao perder, Stamatius pôde, enfim, aprofundar-se na consciência e no sentido de ser humano. O resultado é que presenciamos no romance. Um ser dividido, fragmentado, multiplicado.

Embora encontremos algumas cenas e reflexões sobre canibalismo ao longo da narrativa, nenhuma dela está diretamente relacionada a Tiu. Quer dizer, se o classificamos como um antropófago não é porque ele se alimenta de carne humana, e, sim, porque ao ser excluído da estrutura social, sua vida acaba por tornar-se a expressão de uma resistência ao utilitarismo pregado pelas sociedades ocidentais. Afinal, ele não demonstra nenhum desejo de recuperar o seu status. Ao invés disso, imiscui-se cada vez mais na sujeira do mundo e da vida, abandonando-se ao ostracismo e a condição de mendigo, uma vez que já não há mais sentido em compactuar com as mentiras compartilhadas, sustentáculos do poder capitalista, patriarcal e religioso. Sua força lembra em muito o instinto Caraíba do qual fala Oswald em seu manifesto, ou seja, a força do homem livre, que não foi moldado, polido, por uma cultura opressora. O selvagem sem fé, nem lei, nem rei, que, ao invés de esconder-se da verdade e dos perigos da vida, enfrentam-na, fazem dela seu jantar.

Porque audaciosamente foi capaz de questionar tanto o mundo que lhe cercava quanto a si mesmo, Stamatius rompeu com um modelo de subjetividade fechado, cujos

4 ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. IN: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 101.

5 HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006, p. 65.

limites são claros e bem definidos, tal qual se dá nas sociedades de tradição ocidental. Consequentemente, aproximou-se do paradigma identitário indígena, que, conforme elucidou Viveiros de Castro, é inconstante, pois está aberto a mudanças e transformações. Enquanto o primeiro vê no Outro a alteridade como oposição e diferença, o último encara-o como possibilidade de autotransfiguração. Assim se dava entre as tribos que praticavam a antropofagia ritual: ao comer o inimigo morto em batalha, pretendiam não assimilar suas qualidades, mas transformar-se através dele.

Nosso narrador-mendigo-antropófago, eventualmente, percebe que “todos se engolem”⁶, e, num movimento inverso ao do canibalismo, decide parar de engolir. Começa, então, um processo de regurgitamento: os pedaços e fragmentos de diferentes personagens e histórias são vomitados para compor o corpo caótico e desmembrado do texto. Contraditoriamente, nada mais antropofágico do que isso. Ao dar voz à multiplicidade de seres que coexistem em si, Stamatius, de maneira análoga ao ritual indígena, manifesta uma espécie de contraontologia, isto é, vai “contra a soberania solipsista do Ser”⁷. De certa forma, o isolamento mostrou-lhe que o ser humano é múltiplo, e, ao mesmo tempo, vazio. Todos e ninguém. A única saída que Tiu encontra perante essa dura constatação é a solidariedade, que por estar ausente não só do romance, mas, acima de tudo, da vida e das relações contemporâneas, nos condena, todos, à irreversível solidão:

o que é solidário, benzinho?
é não ser assim tão solitário.⁸

6 HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002, p. 124.

7 CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Que temos nós com isso?” IN: AZEVEDO, Beatriz. Op. cit., 17.

8 HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, p. 169.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. IN: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsestos selvagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

Mesa 10

Edição e correspondência
no início do século XX

Godofredo Rangel e a *Revista do Brasil*: (re)descobrimo o escritor e sua obra

Camila Russo de Almeida Spagnoli

Resumo

A comunicação apresentada, desdobramento da pesquisa de doutorado, ainda em andamento, tenciona explorar a produção literária do mineiro Godofredo Rangel (1884-1951) na *Revista do Brasil*, circunscrevendo-se ao período que vai de janeiro de 1917, com a publicação do ensaio “O estilo de Fialho”, a abril de 1924, que traz o conto “O bedel”. A partir do levantamento realizado por Enéas Athanázio, em “Rangel e a *Revista do Brasil*”, busca-se apreender criticamente as linhas mestras da criação do ficcionista que ficou conhecido como interlocutor de Monteiro Lobato (1882-1948) em *A Barca de Gleyre* (1944). Identificam-se no periódico o conjunto de escritos que ganharam apenas a versão nas páginas da *Revista do Brasil* e trabalhos que foram posteriormente reescritos e difundidos em livro, como se verifica nos capítulos de *Vida ociosa*, que ganharam uma versão em livro em 1920, e os contos “Meu parente”, “O oráculo”, “Passeio ao céu”, reunidos em 1922 na obra *Andorinhas*; e “O destacamento”, “O croisée”, “O legado”, “Um animal estranho”, “O bedel”, “O gordo Antero”, que integram o volume *Os humildes*, lançado em 1944. Em face da exígua fortuna crítica de Godofredo Rangel, a investigação busca iluminar aspectos centrais de seu processo criativo, considerando, em principal, a trajetória dos textos na passagem das páginas do periódico para os livros. A leitura de *A Barca de Gleyre* permite um passeio pelos bastidores da criação, revelando o importante papel de Monteiro Lobato na atividade literária de Rangel, além de testemunhar o constante incentivo para que o amigo publicasse seus textos na *Revista do Brasil*, mesmo antes de Lobato ter se tornado proprietário do mensário (maio de 1918 a maio de 1925).

Palavras-chave

Godofredo Rangel; Monteiro Lobato; correspondência; *Revista do Brasil*

1 Camila Russo de Almeida Spagnoli é doutoranda em Literatura Brasileira (bolsista do CNPq), na FFLCH-USP, orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, desenvolve pesquisa que explora a produção literária do escritor brasileiro Godofredo Rangel na *Revista do Brasil*. Mestre em Filosofia (2014), pelo Instituto de Estudos Brasileiros-USP. Possui Licenciatura em Letras, Português e Inglês (2009), pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental (2009-2016), na Prefeitura Municipal de São Paulo. E-mail: camilarusso@usp.br

Algumas indagações surgem quando se menciona o nome de Godofredo Rangel: Quem foi mesmo este escritor? Qual a sua produção literária? Nasceu José Godofredo de Moura Rangel em Três Corações (MG), a 21 de novembro de 1884, filho de João Sílvio de Moura Rangel e Clara Augusta Gorgulho Rangel, quinto filho dentro os oito Moura Rangel². Após a morte do pai, Rangel, aos doze anos de idade, muda-se para São Paulo, onde passa a morar com a irmã Lavínia Paraguassu. Em 1902, começa a cursar Ciências Jurídicas e Sociais no Largo de São Francisco; porém, em 1904, vai residir em Campinas, onde leciona por alguns meses, valendo-se da possibilidade de prosseguir no curso jurídico sem frequência integral.

Na época de estudante, Rangel conhece Monteiro Lobato por intermédio do amigo Ricardo Gonçalves (1883 -1916) e com outros jovens, nem todos egressos da Faculdade do Largo de São Francisco, formam o grupo autodenominado Cenáculo. Os jovens reuniam-se quase todas as noites no Café Guarani, à rua 15 de Novembro, e na república estudantil do Minarete, chalé no Belenzinho, onde os três amigos chegaram a morar.

É neste período que Lobato e Rangel começam a trocar cartas, amizade epistolar que se estende por mais de quarenta anos e está registrada em *A barca de Gleyre*, livro que Lobato organiza e publica pela Companhia Editora Nacional em 1944. A obra congrega, contudo, somente a correspondência ativa endereçada ao amigo e escritor Godofredo Rangel; soma 340 cartas e dois bilhetes. Cobre o período 1903-1948, sendo o primeiro um bilhete sem data, dado como de 1903, e o último, uma carta de 23 de junho de 1948, doze dias antes da morte do remetente.

Godofredo Rangel publicou uma gramática, *Estudo Práctico de Português* (1917); os romances *Vida Ociosa* (1920), *Falange Gloriosa* (1955) e *Os Bem Casados* (1955), os dois últimos, edições póstumas; dois volumes de contos, *Andorinhas* (1922) e

² Sílvio Bismarck de Moura Rangel (1869-1929), Gentil Nelaton de Moura Rangel (1871-1953), Lavínia Paraguassu (1872-1970), Georgina Zuleika de Moura Rangel (1882-1977) José Godofredo de Moura Rangel (1884-1951), Tancredo Castelar de Moura Rangel (1887-1888), Sílvia Iracema de Moura Rangel (1889-1928) e Irene Aymoré de Moura Rangel (1892-?).

Os Humildes (1944); a narrativa *A Filha* (1929); três obras infantis, *A banda de música do onça* (1943), *Histórias do tempo do onça* (1943) e *Passeio à casa de Papai Noel* (1943)³.

Foi colaborador em diversos jornais e revistas: *O Povo*, *O Combatente*, *O Minarete*, *O País*, *A Lanterna*, *O Dia*, *A Novela Semanal*, *O Estado de S. Paulo* e *O Estadinho*, *Vida Moderna* e *Revista do Brasil*. Nesta última, no período de 1917 a 1924, Godofredo Rangel figura em diferentes números, assinando críticas, ensaios, contos (alguns posteriormente reunidos nos livros *Andorinhas* e *Os humildes*) e até mesmo com os capítulos de seu livro de estreia *Vida ociosa*.

Um levantamento feito pelo biógrafo Enéas Athanázio, em “Rangel e a *Revista do Brasil*”, recupera a colaboração do escritor tricordiano no mensário:

- número 13 (janeiro de 1917): ensaio “O estilo de Fialho”, p. 53-59;
- número 17 (maio de 1917): romance *Vida ociosa* (capítulos 1 a 4), p. 82-100;
- número 18 (junho de 1917): romance *Vida ociosa* (capítulos 5 a 7), p. 215-229;
- número 19 (julho de 1917): romance *Vida ociosa* (capítulos 8 e 9), p. 361-369;
- número 20 (agosto de 1917): romance *Vida ociosa* (capítulos 10 a 12), p. 506-519;
- número 21 (setembro de 1917): romance *Vida ociosa* (capítulos 13 a 15), p. 68-82;
- número 22 (outubro de 1917): romance *Vida ociosa* (capítulos 16 a 18), p. 210-223;
- número 24 (dezembro de 1917): romance *Vida ociosa* (capítulos 19 e 20), p. 524-536;
- número 25 (janeiro de 1918): romance *Vida ociosa* (capítulos 21 e 22), p. 49-58;
- número 30 (junho de 1918): conto “Meu parente”, p. 152-159;
- número 31 (julho de 1918): conto “O destacamento”, p. 307-316;
- número 41 (maio de 1919): conto “O oráculo”, p. 19-23;

3 RANGEL, Godofredo. *Estudo Prático de Português*. [S.I. :s.n.], 1917.

IDEM. *Vida ociosa*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1920.

IDEM. *Falange gloriosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

RANGEL, Godofredo. *Os bem casados*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

IDEM. *Andorinhas*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

IDEM. *Os humildes*. São Paulo: Universitária, 1944.

IDEM. *A filha*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1929.

IDEM. *A banda de música do onça*. São Paulo: Melhoramentos, 1943.

IDEM. *Histórias do tempo do onça*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1943.

IDEM. *Passeio à casa de Papai Noel*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1943.

- número 53 (maio de 1920): conto “Passeio ao céu”, p. 28-32;
- número 54 (junho de 1920): conto “O croisèe”, p. 122-126;
- número 55 (julho de 1920): artigo “A retirada da Laguna”, p. 269-272;
- número 77 (maio de 1922): ensaio “Frases feitas”, p. 79-81;
- número 78 (junho de 1922): conto “O convescote”, p. 173-176;
- número 79 (julho de 1922): artigo “Mealhas”, p. 267-269;
- número 81 (setembro de 1922): conto “O legado”, p. 50-56;
- número 87 (março de 1923): crítica “Aspectos mineiros”, p. 278-282;
- número 98 (fevereiro de 1924): conto “Um animal estranho”, p. 188-190;
- número 100 (abril de 1924): conto “O bedel”, p. 313-316⁴.

Além das publicações assinadas por Godofredo Rangel, Enéas Athanázio também reúne referências feitas ao escritor na *Revista do Brasil*, entre elas estão a recepção crítica das obras, ensaios e, até mesmo, publicidade dos lançamentos rangelinos. Cabe destacar a importância deste material como fonte para pesquisa da recepção da obra de Rangel na época:

- número 61 (janeiro de 1921): *Vida ociosa* na seção “Movimento Editorial”, p. 89;
- número 62 (fevereiro de 1921): *Vida ociosa* entre “os recebidos”, divulgação do romance, p. 165;
- número 63 (março de 1921): *Vida ociosa* entre “os recebidos”, divulgação do romance, p. 279;
- número 63 (março de 1921): comentário de Monteiro Lobato, p. 262;
- número 64 (abril de 1921): ensaio de Tristão de Athayde, “A literatura em 1920” – referência à *Vida ociosa*, p. 3-15;
- número 65 (maio de 1921): continuação do ensaio de Tristão de Athayde, “A literatura em 1920” – referência à *Vida ociosa*, p. 118-129;
- número 65 (maio de 1921): comentário de Augusto de Lima sobre *Vida Ociosa*,

4 ATHANÁZIO, Enéas. “Rangel e a *Revista do Brasil*”. In: *Figuras e lugares*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1983, p. 36-40.

transcrição do jornal *Imparcial*, p. 76-78;

- número 65 (maio de 1921): sucesso de *Vida Ociosa*, em “Vida literária”, p. 180-181;
- número 67 (julho de 1921): anúncio, “em vias de publicidade”, do livro *Contos*, de Rangel, posteriormente publicado sob o título *Andorinhas*; p. 366.
- número 73 (janeiro de 1922): transcrição na seção “Resenha do mês” do artigo de Benjamin de Garay, publicado no periódico *La Nación*, de Buenos Aires – referência a Godofredo Rangel, p. 70-71;
- número 74 (fevereiro de 1922): ensaio de Breno Ferraz, “A literatura em São Paulo” - referência à *Vida ociosa*, p. 99-105;
- número 74 (fevereiro de 1922): foto de Godofredo Rangel na “Galeria dos editados”;
- número 75 (março de 1922): continuação do ensaio de Breno Ferraz, “A literatura em São Paulo” - referência à *Vida ociosa*, p. 194-200;
- número 82 (outubro de 1922): ensaio de Antônio Salles, “Regionalismo” - referência a Godofredo Rangel, p. 101-105;
- número 83 (novembro de 1922): crônica de B. Sanchez Sáez, “A literatura nacional no estrangeiro” - referência à *Vida ociosa*, p. 247-249;
- número 98 (fevereiro de 1924): comentário sobre o livro de contos *Andorinhas*, p.159-160⁵.

A correspondência de *A barca de Gleyre* testemunha o constante incentivo de Monteiro Lobato, na época proprietário da *Revista do Brasil*⁶, para que Rangel publicasse seus textos, como registra a carta de 30 de setembro de 1918: “Eu queria, agora que a *Revista* é minha, ver-te ali como gato da casa, em todos os números. Com coisas filológicas, com romances e contos, espiolhados ou não”⁷.

Mesmo antes de estar à frente da *Revista*, Lobato posiciona-se ativamente na

5 ATHANÁZIO, Enéas. “Rangel e a *Revista do Brasil*”. In: *Figuras e lugares*. Ed. cit., p. 38/9.

6 A *Revista do Brasil* pertenceu a Monteiro Lobato durante o período maio de 1918 a maio de 1925, tendo publicado 84 números. Cf. DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

7 LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Edição coordenada por Arlete Alonso. São Paulo: Globo, 2010, p. 429. Carta de São Paulo, 12/10/1918.

divulgação dos textos de Rangel. A carta de 10 de maio de 1917 recupera a mediação do amigo taubateano: “Hoje escrevi à *Revista* (como por ordem tua) que ou publicassem a *Vida* [*Vida ociosa*] ou devolvessem os originais. Estão a mangar contigo aqueles pare-drecos. Tiro-a de lá e publico-a em rodapé no *Estadinho*.”⁸ A notícia e a eficácia do apelo resultam na carta seguinte: “A *Vida ociosa* vai afinal sair. Aquela intimação surtiu efeito. Respondeu o Plínio⁹ que a não devolvia porque ia publicá-la.”¹⁰

O estudo da colaboração de Godofredo Rangel na *Revista do Brasil* pode ainda revelar escolhas do próprio processo de criação do escritor, percebendo-se a publicação em revista, em alguns casos, antecessora da edição em livro, como se verifica nos capítulos de *Vida ociosa*, que ganharam uma versão em livro em 1920, e os contos “Meu parente”, “O oráculo”, “Passeio ao céu”, reunidos em 1922 na obra *Andorinhas*; e “O destacamento”, “O croisée”, “O legado”, “Um animal estranho”, “O bedel”, “O gordo Antero”, que integram o volume *Os humildes*, lançado em 1944.

A leitura de *A Barca de Gleyre* permite um passeio pelos bastidores da criação, revelando o importante papel de Monteiro Lobato na atividade literária de Rangel. Em 30 de agosto de 1916, Lobato orienta o amigo: “A vantagem de dar a *Vida* [*ociosa*] em revista é poderes tê-la em forma impressa para ‘passar a ferro’ final. Em manuscrito a gente não vê totalmente um livro.”¹¹

Ainda diante da perspectiva da correspondência enquanto “canteiro de obras”, algumas questões surgem em face da amizade literária entre Rangel e Lobato. O quanto de um escritor está no outro? Quais são suas contribuições e/ou trocas no processo de criação? Ao que parece, não é apenas Lobato quem tem um papel decisivo nas escolhas literárias do amigo. O seguinte trecho sugere que, além da reciprocidade, a gênese a quatro mãos constituía práxis dos missivistas “Se tens aí algum esqueleto de conto encostado e que não queiras aproveitar, manda-mo, que o revestirei de carnes e jogarei

8 IDEM, *ibidem*, p. 396. Carta da Fazenda, 10/05/1917.

9 Plínio Barreto era na época chefe da redação da *Revista do Brasil*.

10 LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Ed. cit., p. 396. Carta da Fazenda, 05/06/1917.

11 LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Ed. cit., p. 368. Carta da Fazenda, 30/08/1916.

com ele para cima da *Revista*.”¹²

Embora Godofredo Rangel tenha ocupado cadeira na Academia Mineira de Letras, poucas pesquisas detiveram-se em estudar sua produção literária., conforme o biógrafo Enéas Athanázio, em 1977, refletia:

O escritor mineiro José Godofredo de Moura Rangel tem sido pouco estudado. Decorridos mais de trinta anos de sua morte, raros são os ensaios a seu respeito [...] Não o registram, ou o fazem de modo incompleto, as enciclopédias e os dicionários de literatura, histórias e ensaios de crítica. Alguns lhe dedicam umas poucas linhas, mas enfatizando em demasia a correspondência com Monteiro Lobato, em detrimento de sua própria obra, relegada a segundo plano.¹³

Deste modo, investigar a produção literária de Godofredo Rangel é aventurar-se por um caminho pouco trilhado, com seus riscos e desafios. Partindo dos trabalhos do escritor publicados na *Revista do Brasil*, qual o percurso da composição destes textos e quais associações podem ser feitas entre eles? Quais as linhas de força do processo de criação do escritor? Que pistas deixadas na correspondência reunida n'*A barca de Gleyre* têm relação com as publicações feitas na *Revista*? Como se dá a passagem do texto da revista para as páginas do livro? São perguntas que norteiam a pesquisa de doutoramento, em andamento, e serão, parcialmente, discutidas na comunicação. A originalidade do presente projeto de pesquisa, está no objetivo de identificar, analisar e interpretar a produção de Rangel na *Revista do Brasil* e, amplamente, em que medida tal material contribui para que sejam aprofundados os conhecimentos sobre a obra e este autor.

¹² IDEM, *ibidem*, p. 394. Carta da Fazenda, 22/04/1917.

¹³ ATHANÁZIO, Enéas. *Godofredo Rangel*. Curitiba: Gráfica Editora, 1977, p. 11.

Referências bibliográficas

ATHANÁZIO, Enéas. *Godofredo Rangel*. Curitiba: Gráfica Editora, 1977.

_____. “Rangel e a *Revista do Brasil*”. In: *Figuras e lugares*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1983.

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

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Edição coordenada por Arlete Alonso. São Paulo: Globo, 2010.

RANGEL, Godofredo. *Estudo Prático de Português*. [S.I. :s.n.], 1917.

_____. *Vida ociosa*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1920.

_____. *Andorinhas*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

_____. *A filha*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1929.

_____. *A banda de música do onça*. São Paulo: Melhoramentos, 1943.

_____. *Histórias do tempo do onça*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1943.

_____. *Passeio à casa de Papai Noel*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1943.

_____. *Os humildes*. São Paulo: Universitária, 1944.

_____. *Falange gloriosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

_____. *Os bem casados*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

Mário de Alencar edita Machado: o caso de “O Almada”

Flávia Barretto Corrêa Catita

Resumo

Mário de Alencar foi um dos maiores responsáveis pela organização e edição das primeiras obras de Machado de Assis após a morte do autor. Nesta comunicação, quero tratar, inicialmente, de como era a relação entre os dois escritores, analisando a correspondência deles e o ensaio “Machado de Assis, páginas de saudade”, escrito por Mário e publicado no livro *Alguns escritos*, de 1910. É de meu interesse também estudar como se deu a organização do espólio machadiano, em especial, do poema herói-cômico “O Almada”. Mostrarei alguns documentos que ilustram como se deu esse processo e o esforço investido, principalmente da parte de Mário, para que os inéditos e esparsos nos jornais fossem publicados. O poema “O Almada” nunca foi publicado integralmente durante a vida de Machado; alguns trechos saíram na *Revista brasileira*, em 1879; outro trecho na revista *A estação*, em 1885; e depois no livro *Poesias completas*, de 1901. É bom lembrar que nenhum desses trechos levava o título “O Almada” que foi dado apenas em publicação póstuma, no livro *Outras relíquias*, de 1910. É de meu interesse mostrar como o manuscrito (pertencente à Academia Brasileira de Letras) foi editado por Mário de Alencar para essa publicação em livro. Procurarei também analisar o texto de Advertência de *Outras relíquias* e as relações de construção de imagem, autoria e consagração que daí se podem deprender, além da complexa relação entre Machado e José de Alencar que, coincidentemente (ou não), também escreveu sobre o mesmo assunto tratado no poema machadiano, em 1873, utilizando, inclusive, as mesmas referências históricas.

Palavras-chave

Machado de Assis; Mário de Alencar; edição

1 Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq. E-mail: flavia.correa@usp.br.

No livro *Alguns escritos*, publicado em 1910, Mário de Alencar dedica várias páginas a Machado de Assis; escreve dois artigos sobre *Memorial de Aires* e *Esau e Jacó* e revela uma faceta íntima do seu relacionamento com o amigo no texto “Machado de Assis, páginas de saudade”. Em uma espécie de relato memorialístico, descortinam-se os últimos dias da agonia de Machado e o que sucedeu após a morte do escritor. Mário começa a escrever no dia 28/09/1908: “Venho da casa de Machado de Assis. Lá estive todo o dia de sábado, ontem e hoje, e agora estou sem ânimo de continuar a ver-lhe o sofrimento; tenho receio de assistir ao fim que eu desejo não tarde” (ALENCAR, 1995:29). Em seguida, ele discorre sobre o receio que Machado tinha de sofrer uma moléstia grave que lhe tolhesse a dignidade e o fizesse sofrer por muito tempo, o que acabou acontecendo de qualquer maneira. Mário, então, tece alguns dos mais sinceros e comovidos elogios ao escritor:

Era essencialmente bom e puro, de uma delicadeza e sensibilidade que não podia, por mais que o quisesse, acomodar-se à rudeza das cousas e dos homens / Capaz de ser terno, com abundância de coração, Machado de Assis escondeu no escritor a ternura do homem, e na intimidade do afeto reservava a manifestação do seu sentimento à eloquência do gesto sóbrio/ Era por instinto e por estudo um elegante na alma e na inteligência (ALENCAR, 1995:30).

Ao final do registro desse dia, Mário profetiza o que seria da obra machadiana: “Com o decorrer do tempo, agora que vai acabar a presença corpórea do escritor, crescerá a admiração da sua obra e ficará para sempre” (ALENCAR, 1995:29).

A próxima entrada no diário acontece cerca de um mês depois, em 30/10/1908, após a morte de Machado. Nela, vemos a tentativa de Mário em reelaborar o que sentiu com a partida do Mestre:

Tive um grande abalo no coração, e o aspecto daquele querido corpo sem alma entrou-me pelos olhos como a sensação de uma ruína inesperada/ Até hoje não senti ainda nitidamente a morte de Machado de Assis. Junto ao seu cadáver, pousado na sala da Academia, durante alguns momentos em que fiquei sozinho velando-o, eu a cada instante me voltava como a fixar-lhe o vulto vivo que viesse ao meu encontro (ALENCAR, 1995:31-2).

É o próprio Mário quem nos conta, ainda nesse texto, como foi o primeiro encontro com o grande escritor quando ele era ainda menino (e Machado já consagrado) e discorre sobre como Machado sempre o incentivara a perseverar na seara literária. Após a morte de Carolina, os dois escritores se aproximam mais e trocam confidências, palavras amigas, desabafos e até receitas médicas para as moléstias que os acometia.

Apesar da considerável diferença de idade; Mário nasceu em 1872, quando Machado já contava 33 anos, a leitura da correspondência entre os dois nos dá a impressão de que ambos tinham a mesma idade. As queixas sobre as doenças remetem a um diálogo de dois velhos amigos enfermos no leito.

Além da amizade e da troca de confidências, Mário estava ao lado do amigo nas situações mais cotidianas, dando-lhe apoio físico e emocional, conforme podemos ver no depoimento de João Luso:

Mais do que o seu grande amigo e companheiro fidelíssimo, o mestre prosador de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires* receava cair na rua, morrer de repente, ao desamparo ou entre gente mais curiosa que comovida. Era então o Mário de Alencar que o levava, todas as tardes, ao Garnier, e lhe dava o braço, quando havia transeuntes demais pelos passeios e o perigo de pisadelas e encontrões (João Luso, *Apud* MONTELLO, 1961:114).

A última carta trocada entre Machado e Magalhães de Azeredo reforça a companhia que o amigo Mário fazia a Machado:

O post-sriptum fala-me da carta que recebera do Mário; ele é ainda o mesmo seu amigo, e meu também. É um dos que me tem valido nestes dias de solidão e de velhice.

Quando estive doente, – e ainda agora o estou, posto que menos, – ele foi um dos que me acompanharam com carinhos de amigo certo. Aqui me vinha ver a este recanto do Cosme Velho, onde passei tantos anos felizes e onde recebi o grande golpe (ASSIS, 1969: 288).

Essa relação tão íntima e respeitosa entre os dois escritores rendeu ainda outros frutos. Conforme pretendemos demonstrar nessa comunicação, Mário de Alencar foi responsável por organizar grande parte das primeiras edições póstumas de Machado, além de ter investido um grande esforço no recenseamento do espólio machadiano e publicação dos inéditos do escritor. Flávia Amparo afirma:

Muitos dos escritos inéditos de Machado, assim como a obra da juventude do romancista e sua correspondência ativa, foram reeditados e publicados através do trabalho de Mário de Alencar, na sua incansável tarefa de manter viva a memória de um dos nossos maiores escritores. (AMPARO, 2011:20)

Pesquisando nos jornais, pude encontrar uma notícia relevante, publicada na *Gazeta de notícias*, em 19/01/1910, onde ficamos sabendo que a obra de Machado publicada nos jornais e mais alguns textos inéditos seriam publicados pelo editor Garnier e Mário de Alencar seria o responsável por essa tarefa de organizar os textos. Segue a descrição completa do trecho:

A obra de Machado de Assis não terminou naquele volume que tão melancolicamente ele dizia ser o último.

Como os editores de Eça, o Sr. Garnier achou um dever coligir e publicar a obra esparsa pelos jornais e principalmente muitas páginas inéditas.

Para essa obra era preciso o que os editores de Eça encontraram: um homem de letras, amigo íntimo do escritor, que tivesse por Machado, além da morte, a mesma amizade, o mesmo respeito, a mesma carinhosa veneração. E felizmente, a Casa Garnier incumbiu desse trabalho enorme o Sr. Mário de Alencar, o [f]ino homem de letras tão ligado a Machado. De modo que teremos a crescer à obra de Machado de Assis, mais seis volumes a aparecerem sucessivamente.

Para além da comparação com Eça de Queirós, essa notícia nos interessa também pela descrição elogiosa de Mário, nomeado o responsável pela organização dos textos esparsos pelos trabalhos inéditos. Vemos também como a construção da consagração machadiana foi tomando forma pela republicação de sua obra.

Além desse documento, várias cartas trocadas entre Mário e José Veríssimo², logo após a morte de Machado, ilustram como foi o processo de transferência do espólio machadiano para a Academia e como Mário trabalhou na organização desses papéis.

Na carta de 05/12/1908, Mário escreve a Veríssimo e comunica-lhe os seus planos:

Outra coisa. Peza-me deixar na Academia os manuscritos de Machado

² Agradeço à pesquisadora Luciana Antonini Schoeps por ter disponibilizado as cartas digitalizadas na sua tese de Doutorado. As transcrições das cartas foram retiradas da tese dela.

no estado em que foram da caza do Major. Acresce que como 2º secretário, encarregado do Arquivo da Academia, tenho a responsabilidade da conservação daquelles papeis preciosos. Desejava por isso leval-os comigo para a Tijuca afim de os pôr em ordem e catalogal-os. Consulta-o a esse respeito. Lá em socego, eu farei esse trabalho em poucos dias, ao passo que na Academia não o faria senão em mezes, com o risco de perder muita coisa que possa ser tirada sem que o saibamos. (*Apud* SCHOEPS, 2016:62)

Mais tarde, em 19/12/1908, Mário escreve novamente a Veríssimo fazendo uma descrição minuciosa de todos os papéis organizados por ele até o momento. Entre esses papéis consta o manuscrito de “O Almada”, sobre o qual Mário faz a observação de que talvez estaria incompleto.

Como podemos ver, esses documentos nos ajudam a confirmar a nossa hipótese do quanto Mário de Alencar se empenhou para organizar os papéis do falecido amigo. Também somos informados sobre o processo de transmissão do manuscrito “O Almada”.

O prefácio de *Outras relíquias*, onde o poema foi publicado na sua forma mais completa, não traz identificação de autoria; no texto, apenas há referência aos “editores” do livro. No entanto, várias pistas nos levam a assumir que o organizador do volume foi mesmo Mário de Alencar. A começar pela notícia publicada já referida anteriormente e pelas cartas entre Veríssimo e Mário. Nessa advertência, somos esclarecidos que o manuscrito pertencente à ABL foi usado para a composição da obra.

Contudo, não podemos deixar de ignorar uma questão: o prefácio de *Outras relíquias* traz a data de “novembro de 1908”, embora o livro só tenha saído em 1910. Nesse prefácio, o editor agradece à ABL pela consulta ao manuscrito que possibilitou a fixação do texto. Podemos crer que, embora improvável, mas não impossível, Mário tenha sido muito ágil em organizar esse material, mas a hipótese mais plausível talvez seja de que houve um erro tipográfico na datação do prefácio.

Uma outra questão que pretendo abordar na minha comunicação é a relação entre Machado e José de Alencar, aludida pelo próprio Mário no prefácio de *Outras relíquias*. José de Alencar publicou, em 1873, *O garatuja*, um crônica que tratava do mesmo assunto de “O Almada”. Mário atribui a isso o motivo de Machado não ter publicado o

seu poema integralmente em vida; seria repetir em verso o que Alencar já havia dito em prosa. Outro crítico, João Cézar Rocha, tem uma opinião diferente sobre a comparação entre *O garatuja* e “O Almada”. Para ele, na verdade, Machado corrige Alencar ao compor o poema utilizando o gênero herói-cômico, que seria mais adequado à situação satírica do que uma crônica histórica dos tempos coloniais.

Como se pode perceber, há algumas relações muito interessantes a serem feitas sobre o processo de composição dessa obra, bem como sua recepção e contribuição para a consagração machadiana.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Mário de. *Alguns escritos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

AMPARO, Flávia. *Mário de Alencar: cadeira 21, ocupante 2*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2011.

ASSIS, Machado. *Outras Relíquias* (prosa e verso). Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

_____. *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Ed. Preparada por Carmelo Virgillo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

MONTELLO, Josué. *O presidente Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961, 2ed.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHOEPS, Luciana Antonini. *As vozes sem boca no manuscrito do cenógrafo Machado de Assis: Esaú e Jacob*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. 606 f.

Sobre os autores

Caio Cesar Esteves de Souza

Bacharel em Letras pela USP. Durante a graduação, desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica (FAPESP) sobre a poesia social de Castro Alves na área de Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. João Adolfo Hansen. Atualmente, cursa mestrado (FAPESP) sob a mesma orientação, e dedica-se à reflexão sobre as práticas letradas setecentistas luso-brasileiras, especialmente aquelas que envolvem a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. Fez estágio de pesquisa na Universidade Nova de Lisboa, sob orientação do Prof. Dr. Gustavo Rubim, e apresentou seus resultados parciais em congressos no Brasil, em Portugal, na Itália e na Polônia.

Camila Russo de Almeida Spagnoli

Doutoranda em Literatura Brasileira, na FFLCH-USP, orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, desenvolve pesquisa que explora a produção literária do escritor brasileiro Godofredo Rangel na Revista do Brasil. Mestre em Filosofia (2014), pelo Instituto de Estudos Brasileiros-USP. Possui Licenciatura em Letras, Português e Inglês (2009), pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental (2009-2016), na Prefeitura Municipal de São Paulo.

Davi Lopes Villaça

Bacharel em Estudos Literários pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade de Campinas (UNICAMP). Graduação realizada de 2010 a 2013. Em 2013, após um ano e meio de pesquisa, finaliza a iniciação científica, estudo intitulado “O estigma em José Lins do Rego”, orientado pelo Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pécora e com auxílio da FAPESP. Em 2014, ingressa como aluno de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), com o projeto “Os Espectadores em José Lins do Rego”, sob a orientação do Professor Doutor Ivan Francisco Marques e com auxílio da Capes.

Fernando Munhós

Realiza pesquisa de doutorado pelo programa de pós-graduação em Literatura Brasileira do DLCV-USP, com auxílio da CAPES. Mestre em Letras pelo mesmo programa e bacharel em História. Tendo dedicado o período de formação acadêmica aos estudos da retórica portuguesa nos séculos XVII e XVIII, sobretudo da retórica epistolar, hoje volta seu trabalho para a leitura crítica das cartas do padre Antônio Vieira. Já atuou como professor efetivo da rede pública de ensino do Estado de São Paulo e atualmente também desenvolve trabalho voluntário no ensino do português brasileiro para imigrantes residentes na cidade de Jundiaí-SP.

Flávia Barretto Corrêa Catita

Doutoranda em Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, como bolsa do CNPq. É autora da dissertação *Por uma edição crítico-genética virtual do livro Histórias da meia noite, de Machado de Assis*.

Lucas Bento Pugliesi

Mestrando em Literatura Brasileira pela USP, com Graduação em Letras pela mesma Universidade, dedica-se ao estudo das relações entre poesia, historiografia e retórica em periódicos acadêmicos do século XIX.

Mariana Carlos Maria Neto

Mestranda do Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), bolsista CAPES. Concluiu graduação em Letras também pela Universidade de São Paulo, com habilitação em Português e Latim. Durante a graduação realizou a pesquisa intitulada: “O Verdadeiro Método de Estudar, de Luiz António Verney: reconstrução historiográfica a partir da metalinguagem” (2009-2010, Bolsa RUSP). No mestrado, dedica-se ao estudo da poesia de Cecília Meireles.

Maristela Sanches Bizarro

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da FFLCH - USP, sob orientação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Ruffinoni. Atualmente estuda as personagens femininas no romance brasileiro da década de 30.

Manuella Miki Souza Araújo

Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, sob orientação da Professora Dra. Cilaine Alves Cunha. Dedicou-se a estudo sobre a noção de religião da arte nas poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa. Este trabalho conta com financiamento do CNPq, e desdobra a dissertação de mestrado, na qual investigou o inacabamento formal articulado às reflexões oitocentistas sobre o gênero epopeia no contexto moderno, segundo a perspectiva do fragmento romântico. “O fragmento romântico em O poema do frade”, financiado pela Fapesp, foi publicado posteriormente em versão digital, na série Produção Acadêmica Premiada da FFLCH, em 2015.

Ieda Lebensztayn

Pesquisadora de pós-doutorado na Biblioteca Brasileira Mindlin, BBM/FFLCH-USP (Processo CNPq 166032/2015-8), com estudo a respeito da recepção literária de Machado de Assis. Doutora em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, fez pós-doutorado no IEB-USP sobre a correspondência de Graciliano Ramos. Autora de *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis* (Hedra, 2010). Organizou, com Thiago Mio Salla, os livros *Cangaços* e *Conversas*, de Graciliano Ramos, publicados em 2014 pela Record.

Paulo Vítor Coelho

Bacharel em letras português/inglês com ênfase em edição pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestrando do programa de pós-graduação em literatura brasileira da FFLCH-USP onde desenvolve pesquisa sobre o primeiro romance de Lourenço Mutarelli, *O cheiro*

do ralo, sob a orientação do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello. Atualmente trabalha como revisor no Etapa Educacional e como diagramador *freelance*.

Renata de Carvalho Nogueira

Graduada em Letras (Português / Francês) na Universidade de São Paulo. Mestranda do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na área de Literatura Brasileira, na mesma instituição. Com orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques, finaliza a dissertação *A poética social de Patativa do Assaré*. Até o momento, recebe a bolsa Capes.

Umberto de Souza Cunha Neto

Aluno de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP e bolsista Capes. Bacharel e licenciado em letras pela mesma universidade, cursou dois semestre em Portugal através de programas de intercâmbio. Atualmente pesquisa o campo literário português e a recepção da literatura brasileira contemporânea em Portugal e possui experiência no ensino de língua e literaturas de língua portuguesa em escolas de educação básica.

Vania Pereira Gumiero

Bacharel em Letras (Português/Francês) pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, onde também obteve sua Licenciatura. Atualmente, é mestranda na área de Literatura Brasileira da FFLCH, sob a orientação da Profa. Dra. Eliane Robert Moraes. Sua pesquisa gira em torno da obra de Hilda Hilst e do movimento antropofágico de Oswald de Andrade.

Wanderley Corino Nunes Filho

Bacharel em letras (português e inglês) pela FFLCH-USP, atua como palestrante das obras obrigatórias da Fuvest na biblioteca municipal Prefeito Prestes Maia e atualmente desenvolve sua pesquisa de mestrado em literatura brasileira. Estuda a obra poética de Orides Fontela sob a orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques. Sua dissertação é um desdobramento do trabalho de Iniciação Científica (2014). É bolsista CAPES.