



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

FFLCH-USP

SÃO PAULO, AGOSTO, 2020

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

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira  
ISSN: 2595-7082

**Universidade de São Paulo – USP**

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan  
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH**

Diretor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda  
Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

**Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV**

Chefe: Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida  
Vice-chefe: Profa. Dra. Adma Fadul Muhana

**Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

Coordenador: Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni  
Vice-coordenador: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

**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](mailto:sppglb@gmail.com)

Website: [www.conferencias.fflch.usp.br/SPPGLB](http://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**

Cecília Silva Furquim Marinho (DLCV-USP)

Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)

Mariana Silva Bijotti (DLCV-USP)

Marina Gialluca Domene (DLCV-USP)

Paulo Vítor Coelho (DLCV-USP)

**VI Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

**Comissão Científica**

Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

**Comissão Organizadora**

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (DLCV-USP)

Antonio Rafael Marçal da Silva (DLCV-USP)

Cecília Silva Furquim Marinho (DLCV-USP)

Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)

Fernando Borsato dos Santos (DLCV-USP)

Mariana Silva Bijotti (DLCV-USP)

Marina Gialluca Domene (DLCV-USP)



## ÍNDICE

<b>Apresentação.....</b>	<b>1</b>
<b>Escritas de ouvido em <i>Esau e Jacó</i>, de Machado de Assis.....</b> <i>Luciana Antonini Schoeps</i>	<b>7</b>
<b>Educação sentimental à brasileira: revolução e melancolia em <i>Esau e Jacó</i>, de Machado de Assis.....</b> <i>Marcos Lemos Ferreira dos Santos</i>	<b>14</b>
<b>Cor e identidade racial nas biografias de Machado de Assis (1917-2006).....</b> <i>Raquel Campos</i>	<b>20</b>
<b>A instabilidade da experiência caipira no romance <i>Água Funda</i> de Ruth Guimarães...28</b> <i>Cecilia Silva Furquim Marinho</i>	<b>28</b>
<b>Das vicissitudes da literatura e da história: a emergência de uma heroína negra em <i>Um defeito de cor</i>.....</b> <i>Maira Luana Morais</i>	<b>36</b>
<b>A escultura segundo Clarice Lispector.....</b> <i>Mariana Silva Bijotti</i>	<b>45</b>
<b><i>Eles Não Usam Black-Tie</i>: Leituras Críticas.....</b> <i>Lucas Teles Pereira</i>	<b>53</b>
<b>Diabos tamoios entre humanos tupis.....</b> <i>Marina Gialluca Domene</i>	<b>59</b>
<b>O desejo de comunicação com o outro em <i>Fluxo-Floema</i>, de Hilda Hilst.....</b> <i>Dheyne de Souza Santos</i>	<b>69</b>
<b>Diários de Maria Isabel Silveira (1880 – 1965): os sentidos da materialidade.....</b> <i>Mariana Diniz Mendes</i>	<b>75</b>
<b>A velhice da mulher em Clarice Lispector – Um olhar para o conto “A Partida do Trem”.....</b> <i>Carla Casarin Leonardi</i>	<b>82</b>
<b>Mulheres das Camélias.....</b> <i>Juliana Penalber</i>	<b>89</b>
<b>Vozes despedaçadas do sertão: apontamentos sobre violência em <i>Grande sertão: veredas e Deus e o Diabo na terra do sol</i>.....</b> <i>Ariadne Tadeu Pinheiro Arruda</i>	<b>96</b>
<b>A “senzala em que eles estão transformando o Brasil”: dois protestos escritos por Tom Zé e Gilberto Gil na Ditadura.....</b> <i>Patrícia Anette Schroeder Gonçalves</i>	<b>104</b>

<b>Ó, de Nuno Ramos: entre a linguagem e a sociedade.....</b>	<b>113</b>
<i>Eduardo de Almeida Vilar</i>	
<b>Os mitos da investigação, a investigação dos mitos: uma leitura do “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, de Alberto Mussa.....</b>	<b>119</b>
<i>Henrique Balbi</i>	
<b>Problemas iniciais para uma discussão sobre a <i>pulp fiction</i>.....</b>	<b>125</b>
<i>Paulo Vítor Coelho</i>	
<b>O percurso literário: a relação da saudade com o ato da escrita e da leitura em <i>Tutameia – Terceiras Estórias</i>, de Guimarães Rosa.....</b>	<b>135</b>
<i>Beatriz Meleiro Teixeira</i>	
<b>O avesso e o patriarcado em contos de João Guimarães Rosa.....</b>	<b>142</b>
<i>Lucas Simonette</i>	
<b>Literatura em tempos de crise: uma reflexão sobre os romances de Rodolfo Teófilo.....</b>	<b>149</b>
<i>Adriana de Paula Moraes</i>	
<b>O leitor Lima Barreto: a literatura como resistência e abertura para novas possibilidades.....</b>	<b>155</b>
<i>Ana Carolina de Azevedo Mello Knoll</i>	
<b>Subjetividade deslocada: um estudo sobre <i>Os ratos</i>, de Dyonélio Machado.....</b>	<b>163</b>
<i>Carla Cancino Franco</i>	
<b>Representações do negro na obra de Graciliano Ramos: impactos e consequências.....</b>	<b>169</b>
<i>Edilson Dias de Moura</i>	
<b>Paulicéia melancólica: contradições nas representações da metrópole na poesia do início do modernismo brasileiro.....</b>	<b>178</b>
<i>Gabriela Lopes de Azevedo</i>	
<b>Devoção e devoração na poesia contemporânea brasileira: Josely Vianna Baptista e Ricardo Aleixo.....</b>	<b>186</b>
<i>Juliana Caldas</i>	

## APRESENTAÇÃO

Apesar de todos os impasses envolvendo o fatídico ano de 2020 – a política de cortes de verbas nas pesquisas e nas Universidades, sobretudo nos cursos de humanas; a desvalorização da ciência no país e a tentativa de desmonte das Universidades públicas pelo atual governo; e, em março, a chegada do novo coronavírus no Brasil, fazendo-nos trancar em nossas casas, em um período de isolamento social sem precedentes e sem perspectiva de fim –, o VI Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira aconteceu, de forma totalmente online e gratuita, por meio do canal do YouTube da FFLCH. Neste ano, ainda, com uma novidade: o eixo temático que reuniu as comunicações, dialogando com a época em que vivemos – *Intolerância e resistência: o papel da pesquisa em literatura brasileira no cenário atual*.

Dessa forma, programado para ocorrer em março de 2020, iniciamos o evento apenas no final de agosto, devido às circunstâncias. No primeiro dia, 24 de agosto, a Profa. Dra. Heloísa Buarque de Hollanda (UFRJ) fez sua **conferência de abertura**, com apresentação da coordenadora da área, Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni (USP). Seguida pela primeira mesa de comunicação dos alunos, **A pesquisa no pós-doutorado**, com Luciana Schoeps, Marcos Lemos e Raquel Campos, com mediação do Prof. Dr. Antonio Dimas (USP). A segunda mesa, **Literatura de autoria feminina**, foi composta pelas alunas Cecília Silva Furquim Marinho, Máira Luana Morais e Mariana Silva Bijotti, com mediação da Profa. Dra. Marise Hansen (USP).

No dia 25 de agosto, a terceira mesa, **A dramaturgia brasileira da colônia à contemporaneidade**, teve as comunicações de Lucas Teles Pereira e Marina Gialluca Domene, com mediação da Profa. Dra. Maria Silvia Betti (USP). Na quarta mesa, **Memória e alteridade na escrita de autoria feminina**, apresentaram-se Dheyne de Souza Santos e Mariana Diniz Mendes, com mediação da Dra. Luisa Destri.

No dia 26 de agosto, ocorreu a mesa de **Iniciação científica**, com apresentação de Carla Leonardi e Juliana Penalber, e mediação de Mariana Ferreira, mestre em Literatura Brasileira e doutoranda do PPG LB. A mesa seis, em sequência, **Literatura e outras linguagens sob a ditadura**, teve as comunicações de Ariadne Tadeu Pinheiro Arruda e Patrícia Anette Schroeder Gonçalves, com mediação do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello (USP). Por fim, a sétima mesa, **Contemporâneo em foco**, teve as comunicações de Eduardo de Almeida Vilar, Henrique Balbi e Paulo Vítor Coelho, com mediação do pós-doutorando do PPG LB, Marcos Lemos.

No dia 27 de agosto, abrimos a tarde com a oitava mesa, **Guimarães Rosa: leituras e diálogos**, com Beatriz Meleiro Teixeira e Lucas Simonette, e mediação da Profa. Dra. Yudith Rosenbaum (USP). Depois, a nona mesa, **O romance brasileiro na virada do século**, com as comunicações de Adriana de Paula Moraes e Ana Carolina de Azevedo Mello Knoll, e mediação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães (USP). Finalizando o dia, a décima mesa, **O romance de 30**, com apresentações de Carla Cancino Franco e Edilson Dias de Moura, e mediação do Prof. Dr. Fabio Cesar Alves (USP).

No último dia, 28 de agosto, a mesa 11, **Faces da lírica no século XX**, teve as comunicações de Gabriela Lopes de Azevedo e Juliana Caldas, com mediação de Fabio Weintraub, poeta e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). O **encerramento** contou com a participação do poeta Francisco Alvim, em conversa com o Prof. Dr. Augusto Massi (USP).

Agradecemos imensamente a toda comissão organizadora do evento, que vem se esforçando desde 2019 para fazer o seminário acontecer por mais um ano, mesmo em meio a todo o contexto da pandemia da Covid-19; à Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni, que muito nos apoiou na preparação do evento; ao Miraldo, funcionário do setor de audiovisual da FFLCH – sem ele, seria impossível transmitir as mesas para o YouTube, único modo que encontramos de dar vida ao Seminário durante a interminável quarentena; bem como a todos que nos assistiram online – apesar de tudo, uma coisa foi boa: conseguimos alcançar um público muito abrangente, com espectadores de diversas partes do país. Esperamos que ano que vem possamos nos reunir novamente, realizando o próximo Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP.

*Mariana Silva Bijotti,  
em nome da Comissão Editorial dos Anais do VI SPPGLB.*

Com realização anual, os Seminários do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP são espaços destinados à divulgação, à reflexão e ao debate em torno das pesquisas em andamento do corpo discente do PPG. Em 2019, ao iniciarmos as reuniões para início dos trabalhos de organização do VI Seminário de alunos (VI SPPGLB), nos indagamos a propósito do recorte temático que poderia nortear nosso encontro em 2020. Observamos que, em face do contexto atual, nós, pesquisadores docentes e discentes de um Programa de Pós-Graduação em Letras no Brasil, estávamos diante de um quadro cujos contornos, apesar de já conhecidos, nos davam a ver uma situação inusitada, de prováveis graves consequências, caracterizada pelo ataque às instituições de pesquisa no país. Todos nossos projetos como área esbarravam na catástrofe nacional que cada vez mais se avolumava: a ameaça às instituições democráticas, o descaso com as questões sociais, o assalto aos direitos humanos, a perseguição às minorias, a desqualificação da ciência e o desmonte das instituições de pesquisa, tudo culminando com o atentado nunca antes visto contra as humanidades – especialmente contra a atividade intelectual e a figura do professor-pesquisador que, no limite, e de modo assustador, foi tomando as proporções de uma espécie de inimigo da nação.

Decidimos que o VI Seminário do PPG LB USP seria pautado pela reunião de comunicações e discussões de nossas pesquisas, entendidas sempre como *resistência* em face da *intolerância* do discurso político atual. O recorte, portanto, traz um olhar atento às demandas do momento presente, às agressões constantes que a Universidade pública, a vida intelectual e as humanidades vivenciaram e ainda vivenciam. Ao fato de que fazer pesquisa parece ter se tornado, mais do que nunca, um ato político, em permanente contraposição aos modos e formas da *intolerância* que promovem a desqualificação da cultura, da academia, da profissão de pesquisador e de professor.

*Intolerância e resistência: o papel da pesquisa em literatura brasileira no cenário atual:* a amplitude e atualidade dessa proposta permitiu submeter a diversidade de assuntos e abordagens dos conferencistas e convidados ao imperativo comum da pesquisa acadêmica como espaço e exercício de crítica. Orientados por este recorte, os membros do PPG trouxeram a público seus estudos. Por meio do conjunto das comunicações, o Seminário enfatizou a especificidade da Pós-Graduação em Literatura



Brasileira na USP cujos objetos e caminhos de análise comprovam a relevância e urgência da análise literária como instrumento privilegiado de conhecimento. Desse modo, esperamos que as muitas apresentações ouvidas no Seminário – disponíveis no canal do YouTube da FFLCH e cujos resumos estão reunidos nestes anais – constituam um painel representativo dos estudos de literatura brasileira na USP e que a totalidade de vozes dedicadas à pesquisa, abertas ao debate e à crítica configurem, por si só, um ato contra a crescente violência contra as humanidades e o pensamento crítico no país.

Os trabalhos da Comissão organizadora – formada pela coordenação de área e por membros do corpo docente – estavam prontos e o Seminário marcado para março de 2020 quando fomos surpreendidos pela pandemia do novo coronavírus e o decreto, às vésperas do início do evento, de isolamento social. Foi com pesar que suspendemos por tempo indeterminado todas as atividades. O passar dos meses, a percepção de que a crise sanitária demoraria a ser sanada, aliado ao aprendizado dos profissionais da área com as plataformas a distância nos sugeriu a possibilidade de retomar a programação em modo remoto. A sugestão foi acolhida com entusiasmo, os trabalhos foram retomados e o evento ocorreu de 24 a 28 de agosto de 2020.

Foi assim que, ao longo de 5 dias, realizou-se, de modo on-line e com transmissão ao vivo pelo canal do Youtube da FFLCH, a sexta edição do Seminário do PPG em Literatura Brasileira da FFLCH/USP. A edição contou com um total de 41 participantes – entre alunos, docentes, convidados externos, pós-doutorandos e egressos – distribuídos em 12 mesas organizadas a partir de afinidades temáticas. A experiência foi não só positiva, como também desafiadora, uma vez que a organização precisou repensar práticas e adquirir habilidades, dadas as novas exigências das plataformas virtuais.

Ao final do processo, podemos concluir que, apesar da preferência pelo contato humano franqueado pelo modo presencial, também não é possível ignorar os ganhos que a realização do evento a distância nos trouxe, tais como: acessibilidade (transmissão ao vivo pelo canal da FFLCH, permitindo alcance nacional e internacional); impacto social real (cerca de uma centena de expectadores ao vivo); reversibilidade (produção e transmissão de conhecimento); visibilidade (o evento já

conta com mais de 1000 acessos por dia e está disponível em: [www.youtube.com/channel/UCNiH334YQslyCIYxjkM0X8A](http://www.youtube.com/channel/UCNiH334YQslyCIYxjkM0X8A)). Enfim, a efetivação do Seminário a distância também se revelou um processo de aprendizado dos meios e procedimentos das novas tecnologias, incrementando propostas de inserção e visibilidade do Programa e, conseqüentemente, aperfeiçoando modos de solidariedade e impacto social.

Na abertura do 6º Seminário tivemos a honra de receber a professora, pesquisadora, ensaísta, crítica literária e editora Heloisa Buarque de Hollanda. A conversa com Heloisa Buarque abordou assuntos privilegiados de sua pesquisa, entre eles, o trabalho com a poesia marginal dos anos 70, o contato com a poesia periférica hoje, a literatura em face das relações de gênero e das relações étnicas, os impasses em torno do chamado “lugar de fala” e das culturas marginalizadas e as referências da crítica feminista para além do cânone europeu.

No encerramento, como é praxe nos Seminários, convidamos para ministrar conferência ou participar de uma conversa um importante nome da literatura nacional. Dessa vez, nosso escolhido, a quem muito agradecemos pelo aceite, foi o poeta Chico Alvim. A mediação destacou o histórico das suas publicações, relacionando a obra e o contexto em que foi produzida, desde os anos 60 até o momento atual. As reflexões evidenciaram a aderência do convidado ao tema do VI SPPGLB, a força de uma produção sempre atenta às especificidades da vida nacional.

Podemos concluir que, apesar dos impedimentos do momento e do experimentalismo da execução, o evento foi exitoso. Registramos nosso agradecimento à Comissão Organizadora, sem a qual o evento não teria existido; ao Miraldo, do suporte técnico; aos discentes que apresentaram seus trabalhos; aos mediadores e demais convidados; aos expectadores que nos prestigiaram. A todos que tornaram possível essa empreitada. A seguir damos a ver e a ler os resumos que compõem estes ANAIS do VI Seminário em Literatura Brasileira da USP: *Intolerância e resistência: o papel da pesquisa em literatura brasileira no cenário atual.*

*Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni*  
*Coordenadora do Programa*

# **Mesa 1**

A pesquisa no  
pós-doutorado

## **Escritas de ouvido em *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis**

*Luciana Antonini Schoeps*<sup>1</sup>

### **Resumo**

Esta comunicação pretende apresentar e analisar a presença do que se poderia chamar de “escrita de ouvido” no manuscrito e na primeira edição do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Para tanto, parte-se dos trabalhos teóricos de Marília Librandi-Rocha, para quem os aspectos sonoro e acústico são relevantes no que respeita à configuração da literatura brasileira, que seria caracterizada por uma importância marcante do ouvir, da escuta, como motor da própria escrita, dentro de uma compreensão que prevê o vocal, o falado, como inerente à escrita tanto no âmbito da produção, como no da recepção. Nesse sentido, observaremos brevemente algumas passagens do penúltimo romance do Bruxo do Cosme Velho, a fim de verificar não apenas uma possível representação desse aspecto acústico, mas também sua participação na estrutura mesma da obra. Além disso, nos concentraremos também em uma questão correlata, a saber, a observação da representação de elementos advindos da cultura oral, que marcariam o afloramento da voz e do universo do oral na escrita do autor. Assim, haveria uma possível mimese, em alguns momentos de *Esaú e Jacó*, de aspectos ligados ao popular, com raras representações de fala, mas com um permanente ecoar em surdina da cultura oral. Consequentemente, percebe-se que o aspecto oral, comumente negado pela fortuna crítica do autor, se faz presente de forma sintomática, ainda que de maneira tensionada e denegada no que respeita à sua relação com a cultura escrita, ensejando a oposições como popular *versus* erudito ou iletrado *versus* letrado, binômios que, ademais, assombram a escrita machadiana, aparecendo em outras de suas ficções.

### **Palavras-chave**

Machado de Assis; Escritas de ouvido; Oralidade; Auditividade

---

<sup>1</sup>Pós-Doutoranda da Área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, Doutora (2016) e Mestra (2012) em Letras pela Universidade de São Paulo. Bolsista Fapesp. E-mail: lucianaschoeps@yahoo.com.br

Este trabalho<sup>2</sup> situa o andamento de minha pesquisa sobre a auditividade e a oralidade em *Esau e Jacó*, a partir das propostas de Luiz Costa Lima (1981) e Henri Meschonnic (1989). Contudo, quando falo em auditividade e oralidade, fatalmente a questão da voz vem à tona: lanço então a proposta de que a voz pode estar presente na escrita machadiana, constituindo um elemento importante para sua compreensão. Nesse sentido, a sonoridade é aspecto primordial da análise de Librandi-Rocha, para quem a literatura brasileira seria marcada por uma “escrita de ouvido:

No campo dos estudos do romance, a escrita de ouvido assume uma forma vinculada a três procedimentos: 1) a duplicação ou multiplicação de vozes autorais, quando o escritor deixa de ser apenas aquele que escreve e passa a ser aquele que ouve; 2) o estabelecimento de um modelo conversacional, explícito nos constantes apelos aos leitores; 3) e a exibição de uma obra in progress, com a defesa da improvisação como método (efetivo ou fingido) de composição literária, como se o livro se escrevesse aqui e agora no momento mesmo em que estaria sendo lido. Nos três casos, trata-se de procedimentos metaficcionais, que instauram um paradigma musical, performático e teatral na escrita em prosa. Em paralelo com a noção de escrita de ouvido, sugiro chamar esse modelo de “romance em eco” ou “romance eco-acústico”. Minha hipótese é a de que esse modelo coincidiria com a prosa moderna na linha aberta por Machado de Assis nas últimas décadas do século XIX, reaparecendo com diferença nas obras de vários outros ficcionistas modernos: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. (LIBRANDI-ROCHA, 2014, p. 133)

Por meio de análise dedicada a autores-chave da literatura nacional, mas com foco em Clarice Lispector, a crítica aponta elementos da escrita machadiana que levam em conta aspectos do oral e da voz, como a proliferação de vozes, advinda sobretudo da ficcionalização autoral, e a ancoragem narrativa no momento da enunciação, com o diálogo com o leitor e a exposição da composição ficcional. Tais elementos podem ser vistos como mimetização do oral na escrita, mas também como estruturantes da prosa machadiana, inaugurando a moderna escrita “eco-acústica”.

---

<sup>2</sup> Este trabalho advém de pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade de São Paulo e financiada pela Fapesp (Processo n. 2017/12253-1).

No que respeita a *Esau e Jacó*, essas três características constituem a espinha dorsal sobre a qual se edifica o romance. Primeiramente, lembremos que ele parte da proliferação das vozes narrativas, que diluem a voz autoral em várias instâncias delimitadas pela ficcionalização autoral do conselheiro Aires, que é autor e personagem, mas não necessariamente narrador, em narrativa focada nas reminiscências do conselheiro, muitas das quais escritas em seu *Memorial*, mas contendo o que ele ouviu dizer de outrem, tudo editado pelo editor ficcional presente na Advertência do romance. Em segundo lugar, o narrador age como se fosse onisciente com relação aos fatos narrados, mas se enuncia como um “eu” e interpela o leitor a todo instante, como se estivesse face-a-face contando-lhe um caso. Em terceiro lugar, nesse diálogo, o narrador aproveita para, em primeira pessoa, contar o processo pelo qual redige o livro, como se o romance estivesse sendo feito agora, tal qual numa interação oral, onde não há discurso previamente definido, mas uma performance teatral que se constrói no próprio diálogo.

Vemos que a escuta aparece em Machado estruturando o discurso literário, mas também representada na escrita. Além disso, teríamos que considerar uma questão correlata: a representação de elementos advindos da cultura oral, que marcariam o afloramento da voz e do universo do oral na escrita do autor. Haveria então uma possível mimese de aspectos ligados ao popular, com raras representações de fala, mas com um permanente ecoar em surdina da cultura oral.

Apesar de o registro popular não ser marcante em Machado, em *Esau e Jacó* uma personagem ganha relevo no início do livro: a cabocla do Castelo, que será lembrada em surdina ao longo de todo o romance por seu vaticínio pregresso e futuro, já que ela revela a briga dos gêmeos no ventre da mãe, apontando para a disputa entre os filhos, e descortina-lhes um futuro grandioso, apontando para “coisas futuras”. Colocada no começo da história, ela aparece como um aglutinador metafórico interessante, ecoando em todo o romance: numa ficção cuja história em muitos momentos remete diretamente à História subjacente, opondo Império e República e mostrando todo o esgarçamento político da época, não é pouca coisa que a cabocla esteja no alto do morro do Castelo, lugar de fundação da cidade do Rio de Janeiro, por muitos anos centro do governo e do poder e que em 1904 começava a ser destruído pelas incursões da polêmica modernização urbana do prefeito Pereira Passos. Ela aponta

para o nascimento dos gêmeos e para o nascimento da própria cidade, para a divisão sócio-geográfica estabelecida, na qual a única personagem popular do romance está apartada das demais, no alto do morro, longe dos palácios e casarões, mas no ponto nevrálgico de nascimento da cidade e da própria sociedade carioca.

É interessante notar que a presença dessa personagem popular é acompanhada do aspecto sonoro, da cantiga do sertão tocada pelo pai da cabocla, trazendo talvez a mais marcante representação de fala popular em Machado. Durante o episódio da consulta de Natividade e Perpétua à adivinha, a canção irrompe três vezes na narrativa e a pontua com o elemento popular:

Velho caboclo, pae da adivinha, conduziu as senhoras á sala.  
[...]  
Barbara entrou, enquanto o pae pegou da viola e passou ao patamar de pedra, á porta da esquerda. [...]  
[...] A cabocla foi sentar-se á mesa redonda que estava no centro da sala, virada para as duas. [...] Fóra, o pae roçava os dedos na viola, murmurando uma cantiga do sertão do norte:  
Menina da saia branca,  
Saltadeira de riacho...  
Enquanto o fumo do cigarro ia subindo, a cara da adivinha mudava de expressão, radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa. (ASSIS, 1904, p. 2-5)

Após a primeira aparição, a cantiga volta no fim do episódio, depois da predição, que é cortada pela mudança do enquadramento da câmera narrativa. Contudo, a câmera é menos um olho que um ouvido: depois de ouvir o vaticínio, o leitor ouvirá os sons que envolvem e fecham o episódio, com a cantiga popular sendo entoada pelo velho caboclo e corporificada pelos gestos de quadril da cabocla:

Lá dentro, a voz do caboclo velho  
ainda uma vez continuava a cantiga  
do sertão:

Trepa-me neste coqueiro  
Bota-me cocos  
~~Deita-me os eeq~~ abaixo

E A a filha, não tendo mais que  
dizer, ou não sabendo mais que explicar,  
dava aos quadris o gesto da toada, que  
o velho repetia lá dentro:

Menina da saia branca,  
Saltadeira de riacho,  
Trepa-me neste coqueiro,  
Bota-me os cocos; abaixo.  
Quebra coco, sinhá,  
Lá no cocá,  
Se te dá na cabeça,  
Hade rachá;  
Muito heide me ri,  
Muito heide gostá,  
Lelê, coco, nayá.

(ASSIS, Manuscrito, Fº 21, p. 16;  
ASSIS, on-line, Imagem fac-  
similar n. 22)

Nesse trecho do manuscrito, temos um raro caso em que o texto machadiano busca imitar a fala coloquial do português brasileiro, suprimindo o *r* final de verbos no infinitivo (“rachá”, “ri” e “gostá”). Além disso, a rasura aponta que se procura suprimir formas mais ligadas a um registro literário ou mais culto e escrito da língua, em busca de aproximar-se à fala ordinária, ouvida no burburinho das ruas, preferindo “botar” a “deitar”.

Outros elementos da escrita poderiam ser aventados como oriundos de uma representação do oral, com proeminência do *contar* sobre o *narrar*, levando-nos a aspectos que atuam na estrutura da narrativa. Uma das características mais patentes da estrutura geral de *Esau e Jacó* é o fato de a história da briga dos gêmeos constituir enredo simples, com pouco conteúdo e reviravoltas. O fio condutor da narrativa, contudo, opera como um detonador de outros fios, deambulando por histórias secundárias, de forma que inúmeras intercalações ao eixo narrativo principal atrasam a progressão da história dos gêmeos, mas conferem um ritmo próprio ao romance, que se



transforma em uma máquina de contar causos. Penso aqui nos contos presentes no romance, como os capítulos “Caso do burro”, “Um gatuno”, ou o episódio do irmão das almas ou da famosa tabuleta do Custódio. O retardo da história principal nos coloca num desfilar de histórias, como se estivéssemos frente a um contador de causos, trazendo ao texto o tom e o ritmo de uma roda de conversa, de um serão em volta da fogueira, lembrando estruturas e temáticas narrativas de histórias que circulam no boca a boca, desenhando uma verdadeira escrita de ouvido.

Como as anedotas incidem sobre o fio condutor da narrativa, percebe-se que a presença desses minicontos acaba por estruturar a história que lemos, formando o corpo da obra. A insistente estrutura de anedotário nos afasta da narrativa mais ortodoxa do romance e de suas convenções, onde o que importa mais é aquilo que *houve*, com um narrador distanciado como onisciente. Contrariamente, estamos no campo no qual o que importa é o que *ouve*, como nos lembra Librandi-Rocha (2014, p. 133), retomando Oswald de Andrade, acerca da escrita de ouvido.

Vemos que a voz, de forma ampla, se coloca presente em Machado, remetendo a elementos de culturas orais, embora seja preciso lembrar que a relação machadiana com o oral não se dá de maneira direta, mas perpassada pela cultura escrita. Percebemos um ecoar do oral de forma tensionada e por vezes denegada no escrito, como vimos com a cabocla do Castelo, que faz emergir em *Esau e Jacó* o binômio popular *versus* erudito ou iletrado *versus* letrado, tal como encontramos em outras ficções do autor, como o caso do “Homem célebre”, assombrado pela oposição entre a cultura musical erudita e popular (WISNIK, 2008). O que é recalçado e denegado emerge de alguma forma: buscando composições clássicas, caímos na polca, ou querendo ficar com as sonatas tocadas por Flora, voltamos para a viola dos caboclos do Castelo, origem da cidade e da ficção.

## Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacob* (*Série Produção Intelectual; Subsérie Romance*). Manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Múcio Leão, setor de Arquivo dos Acadêmicos.

\_\_\_\_\_. *Esaú e Jacob*. Fac-símile digitalizado do manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Machado de Assis; Item ACAD Textual. Disponível em: <<http://servbib.academia.org.br/arquivo/index.html>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. *Esaú e Jacob*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. "Escritas de ouvido na literatura brasileira". *Literatura e Sociedade*, n. 19, 2014, p. 131-48. Disponível: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97228/96273>>. Acesso em: 15 abr 2015.

LIMA, Luiz Costa. "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil". In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 3-29.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Gallimard, 2006a [1989].

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

## **Educação sentimental à brasileira: revolução e melancolia em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis**

*Marcos Lemos Ferreira dos Santos*<sup>1</sup>

### **Resumo**

Nesta comunicação, realizo uma discussão acerca das relações entre ficção e história, em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, considerando as delimitações realizadas por Geörgy Lukács para a forma do romance histórico, e a análise empreendida por Dolf Oehler para *A educação sentimental*, de Flaubert. Ambos os romances têm como pano de fundo contextos revolucionários: a proclamação da República, no Brasil, em 1889, e as jornadas de junho, na França, em 1848. Como pretendo demonstrar, tanto o escritor francês quanto o brasileiro trabalham de modo irônico a forma de romance histórico, operando negativamente com os elementos básicos de um modelo que tem Walter Scott como principal autoridade.

### **Palavras-chave**

Romance histórico, Machado de Assis, György Lukács, Gustave Flaubert

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP. E-mail: marcos.lemos@usp.br

Em *Machado de Assis: ficção e história*, John Gledson realiza uma leitura da obra machadiana em chave alegórica. Para o crítico inglês, por baixo da malha do enredo – seja ele ainda bastante romanesco, como o de *Casa velha*, ou quase incipiente, como o de *Esau e Jacó*, seria possível encontrar uma espécie de visão bastante autoral da história brasileira.

Como indicado na introdução de seu livro, Gledson deve muito de suas conclusões ao salto interpretativo dado por Roberto Schwarz, no final da década de 1970 (GLEDSON, 1986, p. 15). Este, por sua vez, alimentou-se das teorias desenvolvidas por Georg Lukács acerca do realismo em romances do século XIX, bastante devedor do pensamento marxista. Em particular, um dos objetos de interesse desse pensador húngaro foi justamente a forma do romance histórico produzido no início do século retrasado, e que teve como Walter Scott como autoridade literária. Desse modo, pode ser produtiva uma comparação entre as hipóteses de Lukács e Schwarz, com o intuito de verificar até que ponto podem ser interpretadas como *históricas* algumas obras de Machado de Assis.

Primeiramente, é importante destacar que o autor de *Introdução a uma estética marxista* considera o romance histórico como uma forma historicamente determinada, cuja primeira manifestação se deu em 1815, com o lançamento de *Waverley*, por Walter Scott, e que encontrou seu declínio após os catastróficos eventos de junho de 1848, quando os ideais fomentadores da Revolução Francesa – liberdade, fraternidade e igualdade – revelaram-se como ideologia burguesa (JAMESON, 1983, p. 2-3). Para Lukács, no nessa forma de narrativa, o contexto deixa de servir como mero plano de fundo para o desenvolvimento do enredo, para transformar-se em um processo de mudanças engendradas pela ação humana. Nesse sentido, a participação popular é fundamental: a *revolução* constitui o motor para as mudanças históricas.

Por isso, de acordo com Lukács, em termos formais, a importância dos diálogos nesse tipo de narrativa, além da caracterização dos personagens por meio de suas ações. É como se houvesse uma espécie de contaminação dramática em um gênero fundamentalmente épico, argumentação que já havia sido desenvolvida no ensaio

“Narrar ou descrever”, escrito por ele na mesma década que *O romance histórico*, os anos 1930, quando residia em Moscou.

Essa valorização da *ação*, como elemento-chave dos entrecos romanescos, explica também a crítica do autor aos excessos descritivos da escola naturalista, momento em que ele detecta um esfacelamento formal do romance histórico. Nas obras dos escritores naturalistas, o contexto voltaria ao desempenhar o papel decorativo, funcionando apenas de pretexto para a “projeção de estados psicológicos contemporâneos” (JAMESON, 1983, p. 20).

Nesse aspecto, é possível verificar uma convergência entre o ponto de vista lukacsiano e a crítica realizada por Machado de Assis à escola naturalista, em particular aos romances *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, de Eça de Queiróz. De acordo com o autor de *Dom casmurro*, o cientificismo excludente e preconceituoso, além do excesso de detalhes na caracterização da cena funcionavam como artifícios que ocultariam o elemento principal da ação. E outros pontos de contato também podem ser encontrados em “Instinto de nacionalidade”, ensaio no qual Machado discute sobre o problema do “espírito nacional” na literatura brasileira e no qual afirma a necessidade de os autores nacionais serem “homens de seu tempo e de seu país”, mesmo quando tratem de “assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1994, p. 443). Em relação a esse aspecto, destaca o trabalho de Masson, escritor escocês em cuja obra, nas palavras de Machado, é possível encontrar certo “*scotticismo interior*”.

Nesse sentido, o núcleo da discussão machadiana acerca da *forma* do romance considera as determinações espaciais e temporais, para a conformação das obras. Ora, nunca houve, no Brasil, uma revolução burguesa aos moldes ingleses e franceses, o que vai de encontro a uma das características fundamentais do gênero. Desse modo, produzir um romance histórico brasileiro à moda de Scott torna-se um contra-senso: primeiramente, as condições de tempo e espaço não atendem à forma; segundo, há uma dificuldade de conscientização histórica do momento presente, principalmente por conta da ausência de entendimentos dos fatos pretéritos. Assim, as relações de causa e efeito do desenvolvimento histórico encontram-se prejudicadas, o que pode ser constatado até

mesmo em relação ao material mais básico: José de Alencar, ao escrever *Guerra dos Mascates*, reclama da falta de documentação necessária para uma contextualização mais exata de seu romance.

Essas diferenças contextuais revelam-se como “problemas não resolvidos” para certos escritores, como é o caso de Alencar, que simplesmente a ignoram; no entanto, são chaves de ignição para autores mais perspicazes, que as utilizam como elementos de modificação formal do modelo, como Machado o fez. Ele percebeu que não seria sensato apenas plasmar os conteúdos locais às estruturas europeias e possivelmente, por essa razão, o escritor empreendeu em sua obra experimentações tanto no nível da forma romanesca quanto no tratamento dado aos eventos históricos. E é em *Esau e Jacó* que essas experiências, em termos de narrativas históricas, encontram o seu ápice. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ainda é possível vislumbrar entrecosmos romanescos: parte das tópicos comuns aos folhetins da época (o adultério, o interesse por uma pessoa de camada social distinta, o filho fora do casamento etc.) lá se encontram, embora tratadas ironicamente. O mesmo pode se afirmar de *Casa velha*, cujo enredo segue nitidamente os padrões editoriais do tempo. No penúltimo romance machadiano, no entanto, há uma nítida incipiência no que toca o enredo, e as transformações históricas parecem encontrar-se desvinculadas às ações dos personagens. A sensação de inércia histórica, nesse caso, reflete-se em um enredo no qual nada parece acontecer, de modo que *as coisas mudam, mas parecem não mudar*.

A ausência de uma percepção mais aguda do presente talvez esteja bem representada na própria incapacidade de decisão da personagem Flora: a impossibilidade de optar por um dos gêmeos acarreta seu próprio fim, e morrer é a opção que resta à personagem. Essa falta de consciência histórica também pode ser exemplificada no famoso episódio da troca das tabuletas da confeitaria, no qual um importante evento da história do país é rebaixado aos interesses mesquinhos de um comerciante, o qual, na dúvida entre “Confeitaria da República” e “Confeitaria do Império”, opta pelo caminho mais fácil, o de escolher o próprio nome: “Confeitaria do Custódio”. Os casos, o de Flora e o do confeitoiro, ilustram como, no decorrer da história do país, há uma espécie de supremacia da individualidade, em detrimento de

uma atuação ou de uma visão mais coletiva do processo. E outros exemplos pipocam na obra machadiana: o padre que desiste de escrever um romance histórico, para participar de intrigas familiares alheias (*Casa velha*); um ex-diplomata que afirma não haver “alegria pública que valha uma boa alegria particular” (*Memorial de Aires*, anotação do dia 14 de maio de 1888), entre outros casos.

Por conta dessa percepção aguda das realidades históricas e da inadequação da forma em relação a elas, é lícito dizer de Machado o que Dolf Oehler afirmou sobre Flaubert, em sua leitura de *A educação sentimental*: como um dos analistas mais lúcidos de sua época, o escritor francês estabeleceu, nesse romance uma interdependência entre a esfera erótica (a trama romanesca) e a histórico-política; ou seja, entre o caso amoroso de Frédéric e a senhora Arnoux, e a ligação entre Dussadier e a República (OEHLER, 2004, p. 15). E essa relação, como demonstrarei na comunicação, apresenta como resultado uma visão bastante pessimista e melancólica de Flaubert acerca das possibilidades de uma revolução popular após o desastre das jornadas de junho de 1848, na França.

### **Referências Bibliográficas**

ASSIS, M. "Eça de Queiróz". In: *Obras completas*, vol. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. "Instinto de nacionalidade". In: *Obras completas*, vol. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

JAMESON, F. "Introduction". In: LUKÁCS, G. *The historical novel*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1983.

LUKÁCS, G. *The historical novel*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1983.

OEHLER, D. "O fracasso de 1848". In: *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.



## **Cor e identidade racial nas biografias de Machado de Assis (1917-2006)**

*Raquel Campos*<sup>1\*</sup>

### **Resumo**

Inserida em uma história da recepção da obra de Machado de Assis, esta comunicação pretende apresentar as conclusões preliminares de um projeto de pesquisa de pós-doutorado, dedicado a historicizar o tratamento da questão da cor e da identidade racial nas biografias de Machado de Assis. O *corpus* da pesquisa foi delimitado em seis obras: *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo* (1917), de Alfredo Pujol; *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico* (1936), de Lúcia Miguel Pereira; *A vida de Machado de Assis* (1965), de Luiz Viana Filho; *A juventude de Machado de Assis* (1971), de Jean-Michel Massa; *Vida e obra de Machado de Assis* (1981), de Raymundo Magalhães Júnior; e *Machado de Assis: um gênio brasileiro* (2006), de Daniel Piza. Essas biografias foram lidas, preferencialmente em suas primeiras edições, com o intuito de se mapear as referências e alusões à cor e à identidade racial de Machado de Assis. A análise revelou, em primeiro lugar, uma pequena variabilidade na utilização dos termos marcadores de cor e identidade racial, com larga predominância de “mulato” e absoluta ausência de “negro”. Em segundo lugar, pôde-se perceber que esses elementos foram tomados, em geral, como meros dados da biografia do autor, sem grande impacto na construção de sua obra. Desses seis autores, apenas dois – Lúcia Miguel Pereira e Jean-Michel Massa – conferem relevância para essa problemática e apenas a autora de *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico* faz da cor e da identidade racial elementos estruturantes de sua interpretação da obra machadiana.

### **Palavras-chave**

História da recepção; Fortuna crítica machadiana; Raça e literatura.

---

<sup>1\*</sup> Professora da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pós-doutoranda no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (DLCV-USP), sob a supervisão do professor doutor Hélio de Seixas Guimarães. Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: raquelmcampos@ufg.br

Se é inegável que o problema da cor e da identidade racial de Machado de Assis assumiu, nos últimos anos, um dos lugares centrais no debate público sobre o escritor, a fortuna crítica machadiana tampouco ficou alheia a essa questão. É provável que atualmente pensemos, mais de imediato, na obra de Eduardo de Assis Duarte, *Machado de Assis afro-descendente* (2006), mas o problema da cor e da identidade racial de Machado de Assis apareceu bem mais cedo na crítica, estando presente já na obra de Sílvio Romero, *Machado de Assis: ensaio comparativo de literatura brasileira* (1897). Em minha pesquisa de pós-doutorado, eu tenho me dedicado a pesquisar esse problema justamente no universo da crítica machadiana, com o recorte mais específico nas biografias do escritor. O objetivo desta comunicação é discutir algumas das conclusões preliminares da pesquisa. Para tanto, torna-se necessário apresentar as biografias selecionadas e os critérios de seleção adotados.

O *corpus* foi delimitado, inicialmente, em seis obras: *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo* (1917), de Alfredo Pujol; *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico* (1936), de Lúcia Miguel Pereira; *A vida de Machado de Assis* (1965), de Luiz Viana Filho; *A juventude de Machado de Assis* (1971), de Jean-Michel Massa; *Vida e obra de Machado de Assis* (1981), de Raymundo Magalhães Júnior; e *Machado de Assis: um gênio brasileiro* (2006), de Daniel Piza. Essa seleção se justifica, por um lado, pela importância de algumas dessas biografias e de seus autores no universo da crítica machadiana, como é o caso das obras de Pujol, Lúcia Miguel Pereira, Jean-Michel Massa e Raymundo Magalhães Júnior. Por outro lado, a inclusão dos trabalhos de Luiz Viana Filho e de Daniel Piza se liga a um dos objetivos da pesquisa: investigar as articulações entre o tratamento da questão da cor e da identidade racial em Machado e o pensamento social brasileiro. Nas décadas de 1960 e de 2000, consolidaram-se importantes modificações na concepção de cor e identidade racial no Brasil. Teria a escrita das biografias de Machado de Assis sofrido o impacto desses debates, desses movimentos, dessas transformações?

Para esta comunicação, me limitarei a apresentar um mapeamento das referências à cor e à identidade racial de Machado de Assis nas biografias estudadas.

Autor da primeira abordagem biográfica de Machado de Assis, em suas conferências proferidas entre 1915 e 1917, Alfredo Pujol faz duas menções oblíquas à cor do escritor. A primeira delas é logo no parágrafo inicial, em que trata do nascimento e da filiação de Joaquim Maria Machado de Assis, cujos pais eram, nas palavras de Pujol, “um casal de gente de cor” (PUJOL, 2007, p. 4). A segunda menção aparece também na Primeira Conferência, em uma passagem na qual Pujol recompõe a figura do jovem Machado de Assis, colaborador do *Diário do Rio de Janeiro*, pelos olhos e impressões de seus amigos de então. Aos 22 anos, Machadinho sabia sofrer calado e resignado “as agruras criadas pela inferioridade de seu nascimento, pelos preconceitos de cor, pela sua grande pobreza” (Ibidem, p. 25). Nessas duas passagens, como se vê, a referência à cor é associada àquela sobre a origem humilde do escritor. Esta, contudo, voltará a aparecer na biografia, em mais de uma ocasião – ao contrário da cor, jamais mencionada diretamente, nem mesmo nesses dois trechos. Eles sugerem que Alfredo Pujol evita mencionar a cor de Machado de Assis. Esse movimento relaciona-se a dois outros. Por um lado, o biógrafo apenas se utiliza do termo “raça” no sentido de nacionalidade, como quando afirma que Franklin Távora sorve nas crônicas e tradições populares a poesia de “nossa raça” (Ibidem, p. 59). Fundamentalmente, e nisto consiste seu segundo movimento, o biógrafo vê em Machado de Assis um grego do século XIX, uma caracterização que aparece três vezes ao longo de suas conferências e que prolonga, assim, uma compreensão já presente em José Veríssimo e compartilhada por Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Olavo Bilac.

Com sua biografia, Lúcia Miguel Pereira veio promover uma forte ruptura com essa perspectiva. Seu Machado de Assis é um alguém marcado por um triplo mal de origem – a pobreza, a cor, a epilepsia –, sobre os quais saiu vitorioso. A autora de *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico* repisa a menção à cor, ao invés de evitá-la. São incontáveis as vezes em que ela se refere ao biografado como “mulatinho” – seu termo preferencial para indicar a identidade racial de Machado de Assis. Ela também lança mão de “mestiço” e, em menor escala, “pardinho”. E chega mesmo a investir na caracterização física do escritor, enfatizando sua inscrição racial. A insistência na cor, inseparável daquela na pobreza e na doença, deve ser entendida, conforme demonstrou Maria Helena Werneck, no quadro de uma concepção

romanceada de biografia, que lê a vida de Machado de Assis dentro de uma perspectiva do romance de formação: tendo encontrado aqueles três importantes obstáculos ao nascer, o jovem do morro do Livramento, marcado por sua ambição e por seu amor pelas letras, alcançou vencê-los e se consagrar como o maior escritor da literatura brasileira.

A diferença entre o prestigioso trabalho de Lúcia Miguel Pereira e a biografia de Luiz Viana Filho (1965) é notória. O título do primeiro capítulo de *A vida de Machado de Assis*, “Entre Cartago e Atenas” (Ibidem, p. 11), sugere, aliás, uma proximidade com a perspectiva de Alfredo Pujol. E, de fato, em duas passagens da biografia, Viana Filho faz referência a essa imagem de Machado de Assis como um grego. Mas o registro é diferente do de Pujol, uma vez que aqui o biógrafo atribui a terceiros – a Nabuco, a José Veríssimo, a Mário de Alencar – essa compreensão, além de não associá-la necessariamente a uma interpretação de sua literatura (Ibidem, p. 123; 189). Nessa biografia de 1965, também são escassas as referências à cor e à identidade racial de Machado de Assis, mas elas abordam diretamente a aparência do escritor, além de revelarem o peso da interpretação de Lúcia Miguel Pereira, visto que relacionadas sucessivamente ao registro da feiúra e ao de um de seus três males de origem. Chama a atenção, ainda, a referência ao estudo de Peregrino Júnior sobre a iconografia de Machado de Assis, em que o autor discute o embranquecimento, ao longo dos anos, da auto-imagem do criador de Capitu. Viana Filho, comentando a análise de Peregrino Júnior sobre a fotografia publicada no volume das *Poesias Completas* (1901), julga compreensível que Machado, aparecendo ali como “uma flor da civilização”, fizesse desta sua imagem oficial. E acrescenta que, de fato, o “tempo depurou a fisionomia de Machado, fazendo-o perder gradativamente os traços do mestiço. Ao fim da vida dificilmente se dirá não ser um ariano” (Ibidem, p. 202).

Em sua biografia com pretensão de máxima minúcia documental, Jean-Michel Massa dedicou um subcapítulo especificamente à questão da cor e da identidade racial de Machado de Assis. Intitulado “J. M. Machado de Assis, um Mestiço”, nele o autor de *A Juventude de Machado de Assis* afirma que, tendo podido ser, segundo as leis da genética mendeliana, branco, mestiço ou negro – já que seu pai era de tez escura e a mãe, de tez branca – o escritor “é, parece, mestiço” (Massa, 1971, p. 47). Mas Massa

não deixa de considerar a complexidade dos marcadores sociais no Brasil, antes e depois da escravidão. Assim, ele reconhece a relação entre a ascensão social e o branqueamento de Machado de Assis, para concluir, em tom arbitral que “Machado de Assis, como muitos brasileiros, não é nem um homem de cor, nem, *strictu sensu*, um homem branco”. E acrescenta, em seguida, que “no Brasil, mais do que em qualquer outra parte, a condição e o gênero de vida definem a participação efetiva a um grupo social” (Ibidem, p. 49).

Autor de um trabalho exaustivo e cuidadoso, escrito ao cabo de anos e anos de dedicação à pesquisa da obra machadiana, Raymundo Magalhães Júnior foi outro dos biógrafos que não conferiu grande importância à questão da cor e da identidade racial de seu biografado. Em seu *Vida e obra de Machado de Assis*, ele faz poucas referências dessa natureza, apenas anotando aqui ou ali que o escritor era “amulatado” (Magalhães Jr., 1981, v. 1, p. ou que Carolina Xavier de Novais teria dito que se casaria com “um homem de cor” (Ibidem, v. 2, p. 34).

A mais recente biografia de Machado de Assis, *Machado de Assis, um gênio brasileiro* (2006) tampouco enfatiza os elementos de identidade de raça. Na obra de Daniel Piza, voltada para o grande público, dividida em capítulos que procuram articular três dimensões – o contexto político, social e cultural, a vida e a obra machadianas – são esparsas as alusões à cor de Machado de Assis, que é referido sempre, nessas ocasiões, como mulato.

### **Considerações finais**

Questão largamente marginal nas biografias de Machado de Assis, os elementos de cor e identidade racial aparecem normalmente como simples dados da vida do autor, que não tiveram impacto em sua obra. Nesse sentido, eles foram objeto de pouca consideração por parte dos biógrafos. A grande exceção é a biografia escrita por Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. Nela, há uma ênfase sem paralelos na cor e na identidade racial do autor de *Memorial de Aires*. Isso se explica porque a biógrafa toma esses elementos, juntamente com a origem social

modesta e a epilepsia, como determinantes para a trajetória de Machado de Assis e para as características de sua obra.

Um outro elemento que sobressai da análise diz respeito aos termos utilizados pelos biógrafos para indicar a cor e a identidade racial de Machado de Assis. A denominação preferida foi “mulato”, com algumas variações, como “amulatado” ou “pardinho”. Em segundo lugar, aparece “mestiço”, embora com bem menos ocorrências. Foi possível identificar ainda a utilização de “homem de cor”. Por outro lado, lendo as biografias com os olhos do presente, chama a atenção a ausência de classificações de Machado de Assis como “negro”.

### **Referências Bibliográficas**

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 volumes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis, estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Editora Nacional, 1936.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis, um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965. (Coleção Documentos Brasileiros).

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2008.

# **Mesa 2**

Literatura de  
autoria feminina



## **A instabilidade da experiência caipira no romance *Água Funda* de Ruth Guimarães**

*Cecilia Silva Furquim Marinho*<sup>1</sup>

### **Resumo**

Através da voz potente e jovem de Ruth Guimarães (1920-2014), uma escritora afrodescendente do interior de São Paulo, o romance *Água Funda*, publicado em 1946, resiste ao quase silenciamento de vertentes menos conhecidas da literatura ficcional pioneira de autoria feminina de meados do século XX e atravessa o século sendo propriamente resgatado em 2003 e 2018 com suas segunda e terceira edições e novos estudos acadêmicos posteriores. A comunicação pretende mostrar como a obra mantém vitalidade e assombro ao trazer personagens que se debatem intensamente entre seus papéis e condicionamentos sociais no ambiente rural da região sudeste e a assimilação de um pensamento mágico místico folclórico que envolve sua cultura local. Nesse embate, a instabilidade de trânsito entre a razão, a desrazão e a loucura nos é revelada pela desestruturação de duas pessoas ligadas a uma mesma família, pertencentes a gerações diferentes, envolvidas, diretamente ou não, pelo comportamento dito ‘irracional’ (imerso em credices e superstições tradicionais da cultura oral), simultaneamente seguindo o caminho de uma sociedade arcaico moderna, em um país que pratica a exclusão e a violência no seu caminho civilizatório de ‘progresso’. O desvendamento dessa obra será iluminado por ideias de Peter Pal Pelbart sobre a questão da loucura/ desrazão, que resgata elementos da cultura helênica, e também pelo cruzamento desarrazoado de aspectos da cosmologia ameríndia e africana, trazidos respectivamente por depoimento de Kaká Werá Jecupé, e pelo pensamento do pensador Muniz Sodré. Essa rede de influências será também animada pelo estudo sociológico de caso feito por Antônio Cândido, em *Parceiros do Rio Bonito*, em que reflete sobre as mudanças operadas dentro da cultura ‘caipira tradicional’, depois de serem perturbadas pelo latifúndio produtivo comercializado e pelo desenvolvimento urbano.

### **Palavras-chave**

Literatura de autoria feminina; literatura de autoria negra; pioneirismo na ficção.

---

<sup>1</sup> Mestra em 2013 e doutoranda a partir de 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH – USP, sob a orientação de Ivan Francisco Marques. E-mail: [ceciliafurquim@gmail.com](mailto:ceciliafurquim@gmail.com).

A presente comunicação pretende expor considerações sobre o romance *Água Funda* (Globo, 1946), da afrodescendente Ruth Guimarães (1920-2014), resultantes de uma investigação em curso sobre o movimento de inserção de escritoras pioneiras mulheres no sistema literário brasileiro da primeira metade do século XX. *Água Funda* é uma das três obras que compõem o corpus desta pesquisa. Assim como as outras duas, *Meu Glorioso Pecado* de Gilka Machado e *Parque Industrial* de Patrícia Galvão, a composição romanesca de Guimarães se caracteriza pela presença desconcertante de uma instabilidade (existencial e de escolhas) tanto no tipo de experiência humana representada como no tratamento estilístico formal que a acompanha. Na medida em que a pesquisa trabalha com a hipótese de que essa característica em comum seja reflexo da resistência<sup>2</sup> feita enquanto artistas mulheres, tendo a opressão de gênero intensificada pela intersecção com outras dominações sociais que cada uma viveu em seu lugar e tempo, é imperioso contextualizar a contribuição de Guimarães. O seu pertencimento à cultura do Vale do Paraíba e arredores, e o fato de ser uma mulher negra, nascida em 1920, em uma família marcada por carências econômicas, compõem um lugar de fala fora da hegemonia masculina branca, cidadina e abastada. Esse lugar da ‘margem’, de onde provém sua voz autoral atravessa tanto os temas como a forma da obra criada.

O espaço geográfico rural, onde Ruth Guimarães viveu quando criança, é o elemento catalisador de toda a vida, pulsões e embates das experiências vividas no romance. O enredo é estruturado em dois núcleos de ação ocorridos em momentos distintos de tempo, com um salto de cinquenta anos entre um e outro, e em espaços contíguos do sul de Minas, a cidade de Pedra Branca (hoje Pedralva) e uma fazenda escravocrata vizinha (Olhos d’água). Apesar da ausência de datas precisas, é possível inferir que o primeiro núcleo, concentrado na fazenda, se inicia uns quinze anos antes da alforria, quando a protagonista Carolina se casa com o Sinhô das terras, e se prolonga um pouco depois da abolição, quando ela, já viúva, com aproximadamente quarenta anos, vende tudo para se aventurar com um homem oportunista. A ação do segundo núcleo, protagonizada pelo caboclo Joca, se desloca para a vila próxima à fazenda e acontece por volta dos anos quarenta, sendo praticamente contemporânea ao momento

---

<sup>2</sup> Adorno, 2003, p. 73.

da produção do romance. Nela, Joca casa-se com Curiango, uma sobrinha neta de Carolina, moça desprotegida socialmente já que a família havia perdido as terras que possuíam. O deslocamento no tempo pontua as mudanças e continuidades ocorridas com a população local e suas formas de vida na passagem de uma economia familiar rural baseada em trabalho escravo e monocultura (que utiliza o engenho de cana e transporte em lombo de burro) para uma produção capitalista de mão de obra assalariada, com tecnologia mais desenvolvida (a usina, o caminhão) e maior concentração de terras por grandes empresas, já que a companhia que arremata Olhos d'água compra também mais sete outras fazendas. Esse contraste denuncia também que mudanças são superficiais no que se refere à exploração e subserviência imposta à mão de obra trabalhadora, de modo a fazê-la continuar seguindo uma lógica escravizante<sup>3</sup>. Fernanda Miranda, em sua tese sobre romancistas negras no Brasil, aponta para a contradição de que o próprio conceito de modernidade na lógica colonial se faz pelo barbarismo do sistema escravocrata<sup>4</sup>. As fronteiras entre moderno e arcaico se fragilizam, tornam-se complementares. Relativiza-se o conceito de progresso: Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez<sup>5</sup>.

Os protagonistas de cada núcleo são personagens bastante diversos, tendo em comum o fato de sofrerem ambos um processo de desagregação psíquica: um que ocorre com uma mulher de classe social privilegiada e posição de mando que tudo perde (Carolina), e outro com um homem simples, herdeiro de uma cultura de ocupação móvel da terra, levado a adotar trabalho assalariado fixo e dependente do mando alheio (Joca). São unidos pela experiência de desvio do bom senso e da adequação ao sistema capitalista colonial que os envolve. Unidos pela tênue linha que toca a loucura e a desrazão, segundo conceitos trabalhados por Peter Pal Pelbart<sup>6</sup>, que aproxima o desvio

---

<sup>3</sup> Isso fica evidente com o episódio de Mané Pão Doce (capítulo XIX), habitante local contratado para abertura de estradas no sertão. Quando foge, consegue relatar à comunidade a forma como lá os homens entravam livres, ludibriados pelas perspectivas de ganho, e, através do trabalho tornavam-se propriedades do contratante. Quanto mais trabalhavam, mais contraíam dívida, sendo impedidos à bala de sair desse ciclo.

<sup>4</sup> “Modernidade e escravidão são duas faces do mesmo evento. Já na década de 1970, Beatriz Nascimento afirmava que “o sistema escravista, que emergiu no início da expansão da economia europeia, é pelas suas contradições, um dos pontos cruciais da história universal. Ao mesmo tempo em que se opõe a um sistema econômico de tipo moderno é sua própria razão de existência” (MIRANDA, 2019. p. 46).

<sup>5</sup> GUIMARÃES, 2003, p. 64.

<sup>6</sup> PELBART, 1989. O filósofo traça um complexo olhar para as fronteiras e pontes entre desrazão e loucura, apresentando o olhar de Platão para a diferença entre loucura (signo de hostilidade divina ou a loucura gerada por desequilíbrios do corpo) e a desrazão (efeito de um fator divino, fonte dos maiores

delirante à sabedoria. A contribuição helênica que Pelbart resgata para estabelecer o conceito ‘desrazão’ é aqui complementada por cruzamentos que se processam tanto na cosmologia ameríndia, segundo Kaká Werá, como pela africana, de acordo com Muniz Sodré.

Sinhá atravessa os dois núcleos do enredo exibindo seu processo de maturação e decadência. No primeiro núcleo, é a jovem e bela *Maria Carolina*, que se casa por amor, tornando-se em seguida a *Sinhá* desiludida e endurecida, constantemente traída pelo marido. Depois de tornar-se viúva, ocupa a posição, incomum para uma mulher à época, de administradora/dona da fazenda de cana, e instada pela sua soberba desmedida a usar seu poder para tratar de forma cruel aqueles sob seu jugo (filha, dependentes, escravos). Finaliza o primeiro núcleo do enredo deixando para trás esse espaço duro de identidade original, de manutenção violenta da desigualdade e das estruturas patriarcais de desamor e controle da mulher, para buscar uma ilusória felicidade na aventura leve e solta em que se lança com um jovem sedutor. (“Quando fechou a mala, foi o mesmo que ter fechado a vida naquele ponto para começar de novo, de um jeito diferente.”<sup>7</sup>). Ao perceber ser vítima de um golpe, perde tudo, inclusive o juízo, e torna-se a *Nhá Baldeação*, uma pessoa errante em terras estranhas, mais tarde voltando para a terra Natal como uma pedinte de idade avançada, já no segundo núcleo da história. Só no penúltimo capítulo do livro os leitores, guiados pela contação da narradora, terão conhecimento de sua sorte fora do lar e de que a ‘velha louca’ de Pedra Branca, de origem desconhecida, tão familiar, apelidada *Choquinha*, seria a mesma antiga Sinhá<sup>8</sup>.

---

bens -p 23). Cita também Giorgio Colli que relaciona o delírio à sabedoria desmontando a oposição entre Apolo e Dionísio, sanidade e loucura, criando ao invés uma linha de ‘simples identidade ou mesmo continuidade’ entre esses polos. (p. 31).

<sup>7</sup> GUIMARÃES, 2003. p. 64.

<sup>8</sup> Os nomes que se colaram à sua pessoa adquirem uma carga simbólica dessa transformação. *Maria Carolina* ou *Sinhazinha Carolina* é a filha caçula de proprietários bem estabelecidos, que, apesar de contrariados, a encaminharam ao casamento com uma festa ‘de arromba’ e uma mucama toda sua. O casamento lhe confere ainda mais status social, deixando o diminutivo *Sinhazinha* e lhe presenteando com a plenitude da denominação *Sinhá*, que ela vai viver em seu auge um pouco mais adiante quando a morte do marido a deixa quase autônoma. Passa a ser conhecida como *Nhá Baldeação* após adoecer fisicamente e psiquicamente, quando se vê sem nenhum conhecido, amigos, família, noivo, terras ou dinheiro. Fica ‘abobada’, se desconecta da ordem social, vagando por um tempo, vivendo de favores. Tal apelido começa nos remetendo ao ponto trágico de seu percurso, já que, a caminho com o noivo para a cidade de Cruzeiro, pararam para fazer baldeação na cidade de Soledade, e aí o homem se aproveita para fugir com o dinheiro dela. Soledade é o espaço a meio caminho, nem o que foi, nem o que será, marcando o total abandono da sua superioridade social, da sua identidade. Soledade é o encontro insuportável e ao mesmo

Já a trajetória de Joca apresenta um processo de desajuste diferente. Trabalhou na plantação, como tropeiro e com transporte autônomo em carro de boi. Depois do nascimento da filha, passa a foguista na usina. Desde o início apresenta episódios esparsos de escape da realidade, que bem poderiam ser interpretados como crises de pânico ou até mesmo pequenos surtos, que ele pouco a pouco, sem entender de onde vem, responsabiliza a figura lendária da Mãe do Ouro como força sobrenatural a arrastá-lo para fora da consciência, a forçá-lo a um comportamento errante, tomando a estrada em busca (ou fuga) da luz dessa entidade, desse feitiço. Sua tendência à mobilidade parece ter influenciado a dificuldade inicial de assumir a paixão por Curiango e a estabelecer-se como casado e pai, também prevenindo-o de fixar-se a uma ocupação única. Os acessos se intensificam quando, depois do nascimento do bebê, é obrigado a trabalhar no ambiente fechado das caldeiras. É lá que a crise mais violenta acontece, sendo transferido a tropeiro por recomendação médica. O que não impede outro e definitivo surto que o carrega para fora da família, para a margem da sociedade, num ir e vir da estrada para a vila, que reproduz *ad infinitum*. Lembra o pai da *Terceira Margem do Rio*<sup>9</sup>, saindo da margem terra sem sair da margem água, ao mesmo tempo ausente e presente.

A sina de Joca, sendo ele arraigado na cultura tradicional caipira, pode ser iluminada pelo estudo de caso feito por Antonio Cândido em *Parceiros do Rio Bonito*<sup>10</sup>, quando analisa o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida, nos anos quarenta, em Bofete. Segundo ele, a intensificação e modernização da economia capitalista em comunidades rurais rompe o equilíbrio ecológico, econômico, cultural e

---

tempo libertador da protagonista com a solidão e não solidez, levando-a à desrazão. O vocábulo 'baldeação', o passar de uma embarcação a outra num movimento contínuo, nos remete à Nau dos Loucos renascentista de Foucault em seu estudo sobre a loucura (FOUCAULT, 1961. p. 16), reforçando esse lado do estar continuamente sobre a água, sem destino, como uma condição desconhecida e purificadora. Já na terra de origem, a denominação *Choquinha* é dada pela posição corporal curvada, para o chão, como se estivesse a chocar seus ovos, em posição fetal, a dar e desfazer o nascimento, querendo retornar ao útero materno. Um vocábulo sugestivo de significados psicanalíticos, poéticos e míticos, como o retorno cíclico para casa, que pode remeter a Novalis ("Para onde estamos indo? ... "Estamos indo sempre para casa" (LEMOS, 2010, p. 92), retomado pelo personagem André de Lavoura Arcaica.

<sup>9</sup> ROSA, 1994.

<sup>10</sup> CÂNDIDO, 2010.

psíquico dessas comunidades, produzindo, entre seus habitantes, alguns que são incapazes de se ajustar à mudança, como é o caso de Joca. Mostra elementos do processo em que a cultura tradicional local, consideravelmente presa a rituais e rotinas de base mítica, religiosa ou supersticiosa, começa a se mesclar com comportamentos pautados na razão eurocêntrica. Dessa forma vemos Curiango, dividida entre buscar as rezas católicas, aderir a consultas em centros espíritas ou seguir as recomendações médicas da Santa Casa, pouco promissoras, que insinuam ser ele um caso de esquizofrenia.

Essa coexistência de processos racionais e irracionais na explicação da realidade é uma percepção chave na composição do ponto de vista da história. A narração é feita a partir de uma voz que se coloca dentro do cenário, dirigindo-se a um ‘moço’, dentro de um contexto oral: “Se era boa? Tão boa como mel de Jati (...) Pois ele bateu a pé, moço, ...”<sup>11</sup>. Passa a percorrer o espaço da Casa Grande de Olhos d’água juntamente com esse moço, apresentando a ele os cômodos e arredores e contando causos dos habitantes do lugar. Vai da história de Joca e Curiango para a de Carolina e outros habitantes num ir e vir instável, ora estabelecendo uma cronologia, ora quebrando-a. O moço nunca interfere na narração, permanece sempre silencioso e presente, como nós leitores, que somos colocados na perspectiva dele a ouvir/ler um caldo de muitos causos. A narradora não se apresenta claramente, deixando suspenso qual seria a sua idade, gênero e posição social. Porém, de uma forma muito sutil, surgem alguns indícios em sua explanação que tornam possível inferir que ela seja de fato uma narradora feminina, de origem humilde com acesso à educação<sup>12</sup>, pertencente à comunidade local, nem muito jovem nem muito velha, que se identifica com a voz da autora Ruth Guimarães. E, na medida em que transita dentro do mundo relatado, apresenta-se como uma narradora em primeira pessoa, em parte testemunha dos acontecimentos, em parte herdeira de uma memória coletiva, da qual se apropria, ou como mera transmissora, ou adentrando nas consciências múltiplas dos relatados numa perspectiva onisciente que transfigura esse material. Cria, portanto, uma outra narração em terceira pessoa que, dentro da narração em primeira pessoa, se sobrepõe a ela. Essa instância coletiva local, a ‘boca do povo’, a

---

<sup>11</sup> GUIMARÃES, 2003. p. 15.

<sup>12</sup> A narração é recheada de expressões populares, fluência oral e domínio de vocábulos informais, mas apresentada pela narradora numa prosa plenamente de acordo com os padrões da norma culta.

espiritualidade popular, ora tem a validação da narradora, ora é por ela criticada, ou posta sob a neutralidade de seu julgamento<sup>13</sup>.

Dessa maneira o enquadramento da experiência humana torna-se escorregadio, numa hesitação entre o pensamento mágico-místico-religioso (com a presença da falha originária, da punição divina, da praga) e o encadeamento lógico racional eurocêntrico, banhado por uma consciência histórica materialista ou mesmo psicanalista. O descolamento dos protagonistas à margem da sociedade oscila entre a ‘clausura do fora e o fora da clausura’<sup>14</sup>. Um olhar escorregadio como a água que perpassa metaforicamente toda a história<sup>15</sup>, olhar móvel e múltiplo que não desconsidera o retorno cíclico e o mistério da aventura humana:

“Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer parte. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém aprendeu nada do seu misterioso sentido.”<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> “Relato transmitido supondo veracidade: “Os antigos dizem que foi a praga. **É ver que foi**, pois aquilo não era coisa que se fizesse para um cristão.” (p.16). Relato transmitido com confiança: “**Não é mentira**. Está aí seu Pedro Gomes, vivo e são, de prova.” (p. 18). Relato transmitido com dúvida: “Dizem que essa casa é assombrada por causa do terreirão, onde os negros morriam debaixo do açoite. Muitos não acreditam. São abusantes. **Pode ser e pode não ser**.” (p. 17). Relato transmitido sem comprometimento: “E até disseram que a mucama, que veio com sinhá, tinha tido um filho dele. Deus não me castigue, se não é verdade, que **eu não vi**. Soube por boca do povo.” (p. 19, grifos meus)

<sup>14</sup> Título do livro citado de Peter Pal Pelbart.

<sup>15</sup> Foram elas (as vertentes) que deram nome à fazenda: Olhos D’água. É um borbulhar de nascentes de água boa, lá para o lado de onde desce o ribeirão. Os mais velhos dizem que são as lágrimas que a mãe d’água tem chorado.” (p. 32); “Sinhá parou à beira da água corrente. Virou Igapó. E quando ninguém esperava mais nada dela, um dia, por seu mal, se atirou na correnteza.” (p. 57); “A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada. E quando alguém mexe com varejão no lodo e turva a correnteza. Isso também não tem importância. Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez.” p. 64.

<sup>16</sup> Epígrafe do romance: GUIMARÃES, 2003. p. 13.



## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1ª ed. 1961.

GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

JECUPÉ, Kaká Werá *Debate na Mário: A vida é sonho com Sidarta Ribeiro e Kaká Werá* (22 de maio de 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHckv5XgoaE>. Acesso em 30/05/2020.

LE MOS, Maria José Cardoso. “*Estamos Indo Sempre para Casa*” Raduan Nassar, *Novalis e o Devir no Bildungsroman*. Revista Ecos N<sup>o</sup> 009. Junho 2010.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Orientador Mário César Lugarinho – São Paulo, 2019.

PELBART, Peter Pal. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. Loucura e Desrazão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

ROSA, Guimarães. *A terceira margem do rio. Ficção Completa em dois volumes – João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.



## **Das vicissitudes da literatura e da história: a emergência de uma heroína negra em *Um defeito de cor***

*Maira Luana Morais*<sup>1</sup>

### **Resumo**

Partindo da minha pesquisa de mestrado, este resumo propõe apresentar a investigação que venho realizando em torno do romance *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, que é analisado a partir da representação da personagem Kehinde e sua relação com questões pungentes da literatura brasileira contemporânea. Em um primeiro momento, a pesquisa em processo busca investigar a construção da personagem que, segundo nossa hipótese, possui alguns traços heroicos, com o objetivo de compreender as rupturas e continuidades empreendidas pela personagem protagonista em relação às outras mulheres negras que figuram no panteão da ficção literária brasileira. Em um segundo momento, a análise do romance visa a confrontá-lo com outras tendências da ficção contemporânea, enfatizando o traço que o aproxima de uma estética pós-modernista, de acordo com Linda Hutcheon, na medida em que ele recupera a metaficção historiográfica. De um modo geral, tendo como base as etapas iniciais da pesquisa, pretende-se refletir sobre a relação que se estabelece entre a obra, sua autora Ana Maria Gonçalves e as relações de poder do campo literário, de modo a investigar posições formalizadas no romance, vinculadas à nova literatura afro-brasileira e aos movimentos sociais contemporâneos de identidade negra.

### **Palavras-chave**

literatura afro-brasileira; romance; metaficção historiográfica; heroína

---

<sup>1</sup> Mestranda no programa Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

## **Introdução, com síntese das discussões levantadas no projeto de pesquisa**

A partir dos anos 1970, tem-se um aumento significativo da produção de escritores afrodescendentes. Aumenta da mesma forma, “mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, no século XX, fora privilégio quase exclusivo de pesquisadores estrangeiros como Batisde, Savers, Rabassa e Brokshaw” (ASSIS, 2008, p.1). Ressalta-se que, apesar deste aumento, a produção afro-brasileira ainda se encontra à margem dos espaços literários consagrados. Entretanto, vê-se por parte de escritores e críticos, como Eduardo de Assis, Cuti, Zilá Bernad, Dalcastagné, Miriam Alves, Arnaldo Xavier, Proença Filho, Gouveia Damasceno, o esforço por construir novos operadores teóricos que deem conta de refletir criticamente essa literatura e estabelecer novos paradigmas metodológicos que não inviabilizem o seu espaço de enunciação e configuração estética. Diante desse cenário, de contestação de métodos analíticos, “amplia-se [...] as responsabilidades dos agentes que atuam nos espaços voltados para a pesquisa e a historiografia literária” (p.2), como também a dos artistas/ escritores negros, que se incumbem da missão de traçar um novo parâmetro de representação para a assunção do sujeito afro-brasileiro. Por conta disso, elegemos como objeto de estudo o romance contemporâneo *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, com o objetivo de investigar como, mobilizando e inter-relacionando as técnicas da História e da ficção, esta obra promove o resgate de experiências circunscritas à escravidão a partir da enunciação e da trajetória de uma personagem feminina afro-descendente; e também refletir sobre a possibilidade de que a personagem principal, Kehinde, seja interpretada como uma ruptura (ou continuidade) com as personagens que figuram no panteão da tradição literária brasileira. Isso porque a saga de Kehinde permite refletir a respeito do processo histórico, artístico e cultural que estruturou a identidade do ser negro na sociedade brasileira e conferiu a ela, em todas as suas nuances, o status que tem hoje.

Em *Um defeito de cor*, o protagonismo heroico de uma mulher negra rompe com o estereótipo a partir do qual o negro tem sido representado em nossa literatura, parecendo responder a um anseio coletivo do reconhecimento da negritude no Brasil. Trata-se, pois, de compreender, a partir da análise do ponto de vista da narradora-personagem Kehinde, e pressupondo as relações entre literatura e sociedade,

como a representação dessa figura heroica pode promover ou questionar a manutenção dos interesses hegemônico, ser instrumento para a promoção de emancipação, bem como de afirmação social das minorias. E mais, como a representação dessa personagem desafia o sentido clássico de representação na literatura. Em nossas letras, os protagonistas de romances que são escravos normalmente figuram como mulatos, para que o autor possa imprimir neles traços brancos e inseri-los nos padrões da sensibilidade dominante (CANDIDO,1964). A *Escrava Isaura* (1876), de Bernardo Carvalho, e Raimundinho, do romance *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, são representantes do estereótipo do escravo nobre<sup>2</sup>, aquele que, mesmo muito humilhado, consegue vencer, mas só por causa de seu branqueamento. Kehinde, diferente das duas personagens citadas, é descrita pelos seus traços negroides, e eles têm papel caracterizador na identidade desta personagem e na configuração de sua voz narrativa<sup>3</sup>.

Em linhas gerais, o modo como a personagem Kehinde é arquitetada nos leva a questionar o impacto de sua representatividade, levando em conta o panorama não apenas da representação do negro na literatura brasileira, como também da produção contemporânea e do atual cenário político do Brasil. Nesse sentido, objetivamos investigar, a partir do ponto de vista da protagonista, quais são os elementos narrativos do qual Ana Maria Gonçalves se vale, e como eles são utilizados, para criar a representação da personagem Kehinde e quais são as limitações encontradas na construção dessa personagem. Isto posto, a análise do romance tem como objetivo compreender de que maneira a personagem protagonista, criada por uma escritora que se identifica como negra, articula rupturas e continuidades no plano estético e temático da literatura brasileira, tendo em conta um arsenal de personagens femininas que povoam as nossas letras, lançando luz especialmente àquelas escondidas nas cozinhas

---

<sup>2</sup> Proença Filho (2004), em seu ensaio intitulado “A trajetória do negro na literatura brasileira”, investiga os estereótipos sobre o qual se assentou a imagem do negro e que ainda estão arraigados em nossa sociedade. No estudo desta trajetória, Filho (2004), tomando como ponto de partida a caracterização que David Brookshaw propôs em *Raça e cor na literatura brasileira (1983)*, destaca os estereótipos mais evidentes do negro em nossa literatura. O primeiro identificado é o estereótipo do escravo nobre.

<sup>3</sup>Em seu relato, vê-se os conflitos com a sua própria imagem na primeira vez em que se olha no espelho. Nesta cena, em que a personagem não se reconhece de imediato no espelho e, quando consegue distinguir a sua imagem refletida, repudia-se a si mesmo, é possível enxergar a base da construção da imagem do sujeito negro na sociedade brasileira, que se constituiu sob o estigma da negatividade e inferioridade em relação ao branco. Decorrente das implicações dos processos históricos, os séculos de escravidão e a abolição que não libertou, as importações do racismo científico da Europa e a recepção, por parte das academias e da elite do país, de teorias como a Eugenia, a imagem do negro “[...] foi privada, gradativamente, de todos os signos de beleza estética, moral, material” (SANTOS, 2002, p.166).

das Casas Grandes ou no cortiço de São Romão, também àquelas recobertas pela “cor do pecado” ou aquela que, submetida a invisibilidade da cor preta, ganha espaço para representar um Brasil escravocrata e o sentimento dos negros escravizados, além daquelas ocultadas em um barraco na favela, mas que existem nas páginas de um diário<sup>4</sup>.

## **Métodos**

Vale ressaltar que a apresentação desse texto deriva de minha pesquisa de mestrado, que ainda está em andamento. O método de trabalho desta pesquisa é, essencialmente, bibliográfico e se dá por meio de participação em disciplinas e em grupos de estudos, apresentação de trabalho em eventos, fichamento de textos, elaboração de artigo e pela escrita da dissertação. Dessa forma, a síntese da bibliografia e mobilização teórica apresentada na introdução evidenciam como o trabalho está sendo desenvolvido e quais serão os aportes teóricos que sustentam a nossa pesquisa. A análise do romance *Um defeito de cor* busca identificar as relações internas de sentido da construção da personagem Kehinde, por meio dos elementos narrativos e textuais que conferem a ela traços heroicos, como o foco narrativo, as ações, o seu desenvolvimento progressivo no curso do relato narrado, as relações com os outros personagens do romance, a sua trajetória, o discurso do qual ela se vale e a estrutura na qual é comunicado este discurso, a meta-ficção historiográfica, segundo nossas primeiras hipóteses. Após a análise da personagem, desenvolveremos uma análise comparativa entre Kehinde e outras personagens negras da Literatura Brasileira. Será desenvolvida, ainda, uma leitura da obra dentro de um repertório de pressupostos identificados com a sociologia da literatura, com o objetivo de compreender o romance no panorama de seu momento de publicação. Dessa forma, pretende-se investigar as novas proposições acerca da autoria da obra e do campo literário, que remetem às mudanças não apenas no âmbito literário, mas sim na vida intelectual e cultural do país.

---

<sup>4</sup> Referência às mulheres negras na literatura brasileira e seus estereótipos recorrentes, bem como às suas transgressões aos paradigmas pré-estabelecidos. De Bertoleza, passando por Rita Baiana e Gabriela, retornando à Úrsula (obra relegada ao esquecimento por décadas), chega-se à Maria Carolina de Jesus, com os seus “Quarto de despejo” e “Diário de Bitita” e, se olharmos bem, veremos um leque de cores negra se abrindo diante dos nossos olhos.

Sistematicamente, o trabalho divide-se em quatro partes. A primeira compreende um balanço teórico da fortuna crítica da obra, com as principais hipóteses levantadas a partir dos estudos já realizados, evidenciando pontos importantes que ainda não foram abordados nas análises do romance, a partir dos quais foram estabelecidas as questões norteadoras da dissertação: os objetivos por excelência; a segunda estuda a estrutura da obra, buscando estabelecer relações entre o romance em análise e outras tendências da ficção contemporânea, enfatizando traços que o aproxima do conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon, e da concepção de nostalgia na pós-modernidade, de Fredric Jameson; a terceira, por sua vez, é a análise da personagem Kehinde, buscando confirmar a nossa hipótese de que ela foi construída com traços heroicos e compreender as contradições que se manifestam em sua construção e trajetória. Dessa parte decorre a quarta, que faz uma comparação entre Kehinde e outras personagens negras da nossa literatura, a fim de refletirmos se ela promove uma ruptura ou uma continuidade em relação às outras personagens presentes na nossa tradição literária. Por fim, como resultado, o objetivo é realizar uma leitura do contexto que possibilitou a emergência de uma personagem como a do romance *Um defeito de cor* e refletirá sobre a representação ensejada por ela, bem como sobre a relação de sua autora com o campo literário nacional, buscando compreender o diálogo estabelecido, por meio da obra, com os movimentos sociais de afirmação da comunidade negra e com a literatura afro-brasileira. Entretanto, nesse momento, ainda não temos considerações finais e/ou resultados palpáveis das relações estudadas.

## **Conclusões**

A despeito do que a própria obra enseja, percebemos que a crescente fortuna crítica do romance<sup>5</sup> tem centralizado suas análises nas construções simbólicas e na estrutura social que evidenciam o longo processo de escravidão que ainda perpassa a identidade do negro em nossa sociedade: a diáspora, a memória ancestral, o corpo

---

<sup>5</sup>Dentre esses, destacam-se: “Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves”, Zilá Bernard (2012); *Viver na fronteira: a consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, Cristiane Cortês (2010); “Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”. Duarte Eduardo Assis (2009); Luiza Mahin entre a ficção e a história, Aline Najara da Silva Gonçalves (2010); Maternidade Negra em *Um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*, Fabiana Carneiro da Silva (2017).

negro, a mulher negra, o colonialismo, a literatura, o papel da crítica literária frente às rupturas causadas pelos romances afro-brasileiros, a história e a sua relação com a literatura enquanto um mecanismo de reelaboração de corpos apagados e a negação do discurso hegemônico. Entretanto, essas mesmas análises apontam para a necessidade da reflexão acerca do modo como esse núcleo temático está articulado formalmente no romance. Isso porque a presença de novos agentes no cenário literário, os quais foram por séculos relegados ao silêncio e à invisibilidade, tanto como autores quanto como personagens<sup>6</sup>, comunica mudanças de ordem histórica, política e social ocorridas na conjuntura nacional, da qual a forma de narrar não poderia sair incólume nos modos de reelaboração de histórias e temáticas. Vê-se, portanto, a necessidade de investigarmos a construção de símbolos operada pelo diálogo promovido entre a linguagem literária e histórica na elaboração deste romance, partindo da enunciação da personagem narradora, pois ela é o epicentro do romance, por onde passam e confluem os fios da história, da memória e da ficção: “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”<sup>7</sup> (CANDIDO, 1972, p.53).

Dessa forma, a avaliação dos fatores que sustentam a hipótese de sua representação como uma heroína negra e o empenho de sua autora em problematizar, por meio desta personagem e da forma metaficção historiográfica, o discurso histórico oficial da escravidão, levam a formular também a hipótese da relação do projeto constituinte de Kehinde com a atuação dos movimentos sociais de afirmação da comunidade negra e a literatura afro-brasileira. Por fim, a representação simbólica dos elementos constitutivos do romance *Um defeito de cor*, bem como a sua relação com o papel político e social do negro no Brasil contemporâneo destacam o projeto de Ana Maria Gonçalves no campo literário nacional. Nesse sentido, pretende-se refletir sobre a autora, o campo literário nacional e a relação entre os aspectos formais do romance que fundamentam a personagem, de modo a compreender como a emergência de uma

---

<sup>6</sup> Dalcastagnè, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077> 2011. Acesso em: 08 de janeiro de 2019.

<sup>7</sup> Candido, A. *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 1972.

heroína negra responde a uma demanda social, na qual inclui-se um grupo amplo de autores, do qual a escritora seria uma representante, pondo em xeque o idealismo em torno da representação do escritor como produtor solitário. Isso nos permitirá verificar, por fim, em que medida houve uma inflexão dentro das produções da contemporaneidade.

## Referências Bibliográficas

BERNARD, Zilá. "Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de *Um defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.40, jul./dez.2012, p.29-42.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva,1972.

CORTÊS, Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo. *Viver na fronteira: a consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Dissertação de mestrado. Belo horizonte: UFMG, 2010.

DALCASTAGNÊ, Regina. "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, Brasília, jul./dez. 2005, p. 13-7.

GONÇALVES, Ana Maria. *Ao lado e à margem do que sentes por mim*. Salvador: Boboletas, 2002.

\_\_\_\_\_. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. "Uma ficção à procura de suas metáforas". *Suplemento Pernambuco*, n. 132, fev. 2017. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/67-bastidores/1783-uma-ficção-à-procura-de-suas-metáforas.html>. Acesso em: 07 de abril de 2019.

\_\_\_\_\_. "Lobato: não é sobre você que devemos falar". *Geledés: instituto da mulher negra*. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/ana-maria-goncalves-lobato-nao-e-sobre-voce-que-devemos-falar/#gs.q4soZw>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

\_\_\_\_\_. "A literatura é o lugar das possibilidades": entrevista com Ana Maria Gonçalves. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 2.51, mai./ago.2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000200249](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200249). Acesso em 05 de abril de 2019.

\_\_\_\_\_. "Da narração histórica à ficcional: o processo de construção de *Um defeito de cor*, segundo Ana Maria Gonçalves: entrevista com Cristiane Cortês no dia 21 de julho de 2009, Belo Horizonte (MG)". In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; Alexandre, Marcos Antônio (Orgs.). *Falas do outro: literatura, gênero e etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.



\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Cláudia Lamego. Blog da Editora Record, 14 ago, 2017. Disponível em:  
<http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2017/08/14/um-defeito-de-cor-de-ana-maria-goncalves/>. Acesso em 5 de abril de 2019.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Robson Akmin, 20 nov. 2012. Disponível em:  
<http://soulart.org/artes/um-defeito-de-cor/>. Acesso em: 07 de abril de 2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

\_\_\_\_\_. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nova York: Routledge, 1985.

\_\_\_\_\_. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

SILVA, Fabiana Carneiro da. *Maternidade negra em um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2017.

## A escultura segundo Clarice Lispector

Mariana Silva Bijotti<sup>1</sup>

### Resumo

É sabido que as artes plásticas influenciaram toda a carreira e a vida pessoal de Clarice Lispector. Dentre suas crônicas, encontram-se textos nos quais a autora deixa clara sua preferência pela pintura e pelo desenho em detrimento da própria escrita; em suas entrevistas, no papel de entrevistadora, Clarice demonstra curiosidade sobre o processo criativo de diversos artistas, sejam eles escritores, pintores, escultores, dentre outros. O mesmo ocorre em seus romances, dentre os quais há uma quantidade considerável de narrativas que apresentam personagens artistas ou que, ao menos, se interessam por algum ramo da arte: *Perto do coração selvagem*, no qual Joana se inclina à arte da palavra; *O lustre*, no qual a personagem principal, Virgínia, faz pequenas estátuas de bonecos, uma possível aproximação com a escultura, e *A paixão segundo G.H.*, no qual a protagonista é de fato uma escultora; *Água viva*, no qual tem-se uma narradora pintora; e *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, que apresentam narradores escritores e, no último caso, outra personagem feminina (Ângela Pralini) que se interessa tanto pelas artes visuais como, também, pela música. O recorte dessa fala se dará no interesse clariceano especificamente pela escultura, buscando notar sua relevância tanto nas entrevistas com escultores quanto em crônicas que tratam sobre essa arte, culminando na análise do romance *A paixão segundo G.H.*. Dessa forma, pretende-se refletir sobre a importância de G.H. ser uma escultora, considerando a narrativa em questão, bem como a visão e os comentários de Clarice sobre escultores que conheceu e esculturas que havia apreciado. Portanto, nota-se que G.H. não é uma manifestação isolada, na obra de Clarice, que traz consigo essa arte tridimensional, mas aparenta obedecer a uma profunda curiosidade da autora que, parecendo não se contentar com seu desejo pela pintura, pelo desenho e pela escrita, busca, ainda, essa outra arte para compor sua obra.

### Palavras-chave

Clarice Lispector; escultura; *A paixão segundo G.H.*; entrevistas; crônicas.

---

<sup>1</sup> É aluna de Mestrado do Programa de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP). E-mail: mariana.bijotti@usp.br

Entrevistando o escultor Bruno Giorgi, Clarice Lispector faz o seguinte comentário ao artista: "Se fosse eu, preferia trabalhar sempre com as mãos", ao que ele responde: "Melhor seria, porque se transmite assim maior sensibilidade ao material"<sup>2</sup>. A afirmação da autora parece justificar e reforçar sua afinidade com as artes visuais: sabe-se que Clarice pintava e desenhava, apesar de nunca se assumir como pintora. A proximidade com essa arte e a verdadeira vocação pela escrita (que aparece, paradoxalmente, como maldição e salvação, pecado e divinização) sempre foram temas presentes no decorrer da literatura da artista, principalmente em suas crônicas.

Além dessas crônicas, nos romances, Clarice insere frequentemente personagens artistas ou com inclinações artísticas: Joana (*Perto do coração selvagem*) é uma aspirante a escritora; Virgínia (*O lustre*) faz pequenas estátuas de bonecos, assemelhando-se à escultura, apesar de não ser colocada como uma escultora; G.H. (*A paixão segundo G.H.*) é uma escultora; a narradora de *Água viva* é uma pintora; Rodrigo (*A hora da estrela*) e o Autor (*Um sopro de vida*) são escritores; Ângela Pralini (*Um sopro de vida*) apresenta afinidades com a música e a pintura. Há apenas uma escultora propriamente dita dentre esses personagens: G.H.. A primeira protagonista clariceana que ganha sua própria voz no livro – essa é a primeira obra em primeira pessoa da autora –, G.H. conta sua travessia a um leitor imaginado, simbolizado por uma mão que a acompanharia em sua jornada. Tal travessia é justamente a de desmontagem do mundo civilizado e da ordem social, culminando na descoberta de um mundo pré-humano, pré-linguagem; paradoxalmente, é pela linguagem (G.H. precisa escrever, se tornar escritora para encarar sua experiência) e pela desorganização de um mundo previamente organizado (com sua "terceira perna", que ela perde) que a protagonista escultora consegue se libertar das amarras sociais que a prendiam em um mundo onde predominavam o sentimento de ódio entre classes (simbolizado pelos já conhecidos embates entre G.H., a ex-empregada Janair e a barata, seu duplo) e as normas civilizatórias.

Pensando, então, sobre o tema da escultura em *A paixão segundo G.H.*, primeiramente, parece contraditório que a experiência da desorganização e da

---

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Org. Claire Williams e Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 207.

desmontagem do mundo conhecido aconteça justamente com uma artista que, pelas próprias mãos, organiza uma matéria bruta, montando-a até sua forma final – justamente, a escultura. A ironia clariceana parece tentar mostrar como tudo o que vivemos pode não ser o suficiente para nos preparar para um *instante vertiginoso* – que pode nos acometer, por exemplo, quando nos sentimos mães ou pais do universo e ele nos coloca a frente de um rato morto, daquilo que mais nos assusta e nos desespera. Apesar disso, a escultura de G.H., como ela própria afirma, parece servir como um *pré-clímax* de sua experiência:

Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, *através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu.*<sup>3</sup>

A escultura, para ela, seria uma forma de lidar com o outro. E o contato mais profundo com ele, de forma mais sensível – que definiria a atividade com as mãos – ocorre com a ingestão do impuro: a barata. Após o golpe que rompe o corpo do inseto, sua massa branca é jorrada para fora de si – "A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes."<sup>4</sup> –, levando à reflexão de G.H. e sua decisão final de provar do inseto.

Entrevistando o escultor Mário Cravo, Clarice o pergunta sobre o fazer escultórico, e sua resposta é repleta de elementos que expressam a necessidade desse artista em possuir certa predisposição à *ação física* e, como já notara Giorgi, à sensibilidade com os materiais:

---

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 28-29, grifos meus.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 61.

MÁRIO CRAVO: (...) um homem que tem total aversão ao uso das mãos possivelmente estará menos aparelhado basicamente para se iniciar como escultor e, portanto, absorver a técnica. Há outras características que são do domínio das artes plásticas: perseverança, continuidade, intensidade etc. *A escultura tem muito a ver com a ação física*, embora esta seja, segundo meu modo de ver, resultante por sua vez de uma *válvula sensorial e intelectual*. (...) Me senti escultor quando descobri um *imenso amor pelos materiais e pelas formas*. Tenho uma especial necessidade do *contato com a matéria* que será o instrumento de minha comunicação. Entre o escultor e a matéria tem que haver um diálogo, antes que o resultante venha a se transformar em mensagem.<sup>5</sup>

Todas essas características parecem estar também na escultora G.H.: a *ação física* da ingestão da barata, tendo *maior contato com sua matéria* – a partir da *válvula sensorial*, a boca, sem ignorar a intelectual, que, de certa forma, é a origem do relato da mulher –; o amor pelos materiais e pelas formas – G.H., além de confessar sua mania por organização (vide a necessidade da *terceira perna* e da faxina logo após a demissão da empregada), demonstra também seu gosto pelas formas, como quando manipula as bolinhas de pão na mesa do café da manhã, como se fossem pequenas esculturas, parecendo justificar seu trabalho com essa arte. Assim, G.H. parece possuir as mesmas características apontadas por Mário Cravo como essenciais pelo escultor. Ainda, outra curiosidade se nota nessa entrevista: após transcrevê-la, Clarice afirma, sobre as próprias esculturas de Cravo, que "Todas as esculturas que vi no ateliê de Mário Cravo, eu as compraria, se pudesse. E nelas descobri realmente formas *germinantes, óvulos, ovulação: vida*, enfim"<sup>6</sup>.

A germinação da vida pode ser vista na barata à morte: sua massa branca, símbolo de sua vida, jorra para fora de seu corpo, o que se assemelharia, a sua maneira, às esculturas de Cravo que Clarice observara. Portanto, talvez caiba, aqui, tecer a seguinte afirmação: se G.H. é uma escultora que apresenta características essenciais e semelhantes a Mário Cravo, e se a barata é exatamente a peça que, na agonizante

---

<sup>5</sup> LISPECTOR, 2007, pp. 192-193, grifos meus.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 196, grifos meus.

pré-morte, deixa ovular seu *de dentro*, sua massa branca; não poderia, então, ser a barata uma espécie de escultura da narradora-escultora?

Antes de responder a essa pergunta, vale (re)ler a descrição que a protagonista faz do inseto:

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (...)

E eis que eu descobrira que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto.

Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas.

Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados. A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira.<sup>7</sup>

Nota-se a caracterização pormenorizada do inseto, como se G.H. quisesse dar a ver, ao leitor, sua própria experiência. A isso denominavam os gregos *écfrase*: mais do que uma descrição, é o exercício retórico de reproduzir, na fala ou na escrita, aquilo que se quer mostrar, de forma vívida (*enargeia*) e mimética. A *écfrase* era, portanto, o recurso que juntava arte visual de arte verbal: ao descrever ecfrasticamente aquilo que se quer caracterizar, o narrador (no caso, G.H.) deveria possuir certo talento com as palavras e também com as imagens, para transformá-las da forma mais expressiva possível em verbo.

---

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 44-45.

Além da éfrase, há algumas outras características peculiares dessa barata: primeiro, que ela estaria inserida em um espaço propriamente dito (o que caracteriza a escultura que, em oposição à pintura, ocupa um espaço na realidade): o quarto. Ainda, nota-se certo movimento e certa tridimensionalidade desse ser (característica também da escultura, contra o aplainado da pintura, que cria um espaço fictício para o que se quer representar): as antenas que saíam em bigodes, os quais se mexiam; as cascas que poderiam ser levantadas pelas mãos da narradora, o que seria impossível de se acontecer na pintura, dado seu caráter achatado da tela. Contudo, na realidade de G.H., essa barata não é uma escultura, mas é real. A "escultura" da barata existiria apenas no plano verbal: para passar ao leitor a visão horrenda que tivera, G.H. parece misturar sua primeira arte à arte necessária à compreensão do evento; a escultura à escrita.

Em outra de suas crônicas, Clarice diz que "Certas páginas, vazias de acontecimentos, me dão a sensação de estar tocando na própria coisa, e é a maior sinceridade. É como se eu esculpisse"<sup>8</sup>. O que fortalece a proposição que aqui se tentou defender: para ela, escultura, a arte que se faz verdadeiramente com as mãos, permitiria tocar de forma mais sensível e profunda *a própria coisa* – tal qual G.H., a escultora, tocara a barata. Escultura e escrita parecem, assim, estarem unidas nessa narrativa; e Clarice parece, com G.H., obedecer e tentar realizar um de seus desejos mais profundos: "se fosse eu, preferia trabalhar sempre com as mãos".

---

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. "Uma porta abstrata". In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 657.

## **Referências Bibliográficas**

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Org. Claire Williams e Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. "Uma porta abstrata". In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 657.



## **Mesa 3**

A dramaturgia  
brasileira da  
colônia à  
contemporaneidade

## ***Eles Não Usam Black-Tie: Leituras Críticas***

*Lucas Teles Pereira*<sup>1</sup>

### **Resumo**

A pesquisa que tenho realizado se trata, a princípio, de uma reconstituição de tudo aquilo que a crítica teatral e literária produziu acerca da peça *Eles Não Usam Black-Tie*. Como é fato amplamente conhecido, a obra em questão constitui um verdadeiro marco da história da dramaturgia brasileira, o que fez com que muita tinta tenha sido gasta na análise e interpretação do texto da peça. Me atendo, portanto, às críticas que buscam analisar o texto de Guarnieri, tenho pesquisado tanto aquilo que foi publicado na imprensa, na época em que a peça foi aos palcos, quanto aquilo que a academia produziu sobre a obra. Os comentários críticos veiculados pela imprensa paulistana e carioca da época foram unanimemente favoráveis à obra do jovem dramaturgo, talvez não se possa dizer o mesmo das análises produzidas posteriormente pela academia. Os primeiros trabalhos acadêmicos que viriam a tecer comentários sobre a peça de Guarnieri só surgiriam a partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 e, em geral, assumiram um ponto de vista um tanto mais polêmico acerca da peça em questão, bem como de toda a atuação do Teatro de Arena. A intenção desta pesquisa, acredito, é facilitar o trabalho de futuros pesquisadores que poderão encontrar nesta dissertação uma exposição organizada e relativamente ampla daquilo que foi produzido sobre *Black-tie*. Ao fim de meu trabalho, busco me posicionar em relação a certas questões mais polêmicas que envolveram os debates da crítica, assim como procurarei desenvolver uma breve tentativa de análise acerca da peça em questão.

### **Palavras-chave**

*Eles Não Usam Black-Tie*; Gianfrancesco Guarnieri; Teatro de Arena

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. João Roberto Faria e bolsista CAPES. E-mail: lucas.teles.pereira@usp.br

Uma questão interessante a se fazer ao início desta breve análise é: por que retornar a *Eles Não Usam Black-Tie*? Qual é a relevância de uma peça de 1958 para nós hoje? *Black-Tie* constitui uma espécie de texto clássico da dramaturgia nacional e, apesar dos defeitos que podemos lhe apontar, é um texto que revela aspectos interessantes e profundos da sociedade brasileira. A peça constitui um drama que gira em torno de uma greve de trabalhadores de uma fábrica metalúrgica. Toda a história se passa no barraco de uma família de operários que vivem em uma favela do Rio de Janeiro. A greve irá opor o pai da família, Otávio, ao filho, Tião. Otávio é um militante sindicalista e, ao que tudo indica, compartilha de um conjunto de ideias ligadas a certas alas do antigo Partido Comunista Brasileiro (P.C.B.), enquanto o filho, cujo principal sonho é sair da favela para viver em um lugar melhor, teme se aliar à greve, pois correria o risco de perder o emprego. Para tornar mais agudo o dilema vivido por Tião, este descobre, logo no primeiro ato da peça, que sua noiva, Maria, está grávida. Com este enredo, *Black-Tie* fez enorme sucesso e veio a conquistar grande importância na história do teatro nacional.

É fato que o teatro brasileiro viveu um período de profissionalização e modernização ao longo das décadas de 1940 e 1950. Podemos citar como alguns marcos deste período: a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.), que organizou e profissionalizou o fazer teatral na cidade de São Paulo, assim como o surgimento da Escola de Arte Dramática (E.A.D.), de dentro da qual iria nascer a própria companhia do Teatro de Arena. No entanto, em fins da década de 1950, nossa crítica e nossos homens de teatro apresentavam ainda uma preocupação relacionada à falta de autores nacionais. É certo que ao longo desta década, alguns autores importantes já estavam estreando no teatro brasileiro: Jorge Andrade, com *A Moratória* e Ariano Suassuna, com o *Auto da Compadecida*, por exemplo. No entanto, esse processo de florescimento de uma dramaturgia específica brasileira ainda estava em andamento e, dada a gigantesca quantidade de *filões temáticos* que o país apresentava, ainda se sentia a ausência de dramaturgos que mostrassem os diversos aspectos da nossa realidade. Ora, esta preocupação com a realidade do país se encontrava, mais do nunca, na ordem do dia. No campo teatral, ela se relacionava a, pelo menos, dois aspectos: a busca de colocar o

teatro brasileiro a par das conquistas já realizadas pelo modernismo, desde 1922, em outros campos do fazer artístico; um certo nacionalismo difuso que se fazia presente em diferentes setores da sociedade brasileira, mas que começava a se apresentar de maneira marcante nas alas da esquerda, onde o problema do subdesenvolvimento brasileiro e a luta contra o imperialismo americano viriam a ter cada vez mais peso na consciência da militância.

*Black-Tie* respondia às expectativas construídas acerca dos caminhos que o teatro brasileiro deveria trilhar. Representou, assim, o aparecimento da figura do operário em um palco no qual ele não costumava aparecer a não ser de modo cômico e bastante estereotipado<sup>2</sup>. No âmbito da linguagem, uma certa espontaneidade nos diálogos e certas construções que fogem ao falar gramaticalmente correto davam a impressão de um texto que buscava mimetizar a maneira como o povo brasileiro realmente falava. Os críticos da imprensa paulistana e carioca foram unânimes nos elogios à peça. Houveram aqueles que apontaram já certa *romantização* do espaço do morro, no entanto, mesmo para estes, o fato de que o enredo tocava no problema de uma greve e da organização da classe trabalhadora e dos dilemas enfrentados por ela era algo tão novo que a peça parecia fugir com maestria dos elementos mais exóticos do ambiente do morro. A crítica acadêmica, no entanto, viria a assumir uma postura mais rigorosa e polêmica em suas análises.

Podemos citar, dentro dessa crítica acadêmica, os trabalhos de Vincenzo<sup>3</sup> e Soares<sup>4</sup>, diametralmente opostos em suas conclusões acerca de *Black-Tie* e da atuação do Teatro de Arena. Para Vincenzo, a dramaturgia de Guarnieri se caracteriza por assumir a *perspectiva do povo* ao tratar dos problemas sociais de forma solidária e comovida. A idealização da classe trabalhadora não parece caracterizar um problema aos olhos da pesquisadora. Já o trabalho de Soares, cuja base teórica se encontra em

---

<sup>2</sup> Aqui devemos fazer justiça ao teatro anarquista, onde a figura do operário já estava presente. No entanto, esse teatro parecia estar um tanto recluso aos bairros de imigrantes italianos da cidade de São Paulo, não alcançando o público dos teatros do centro da cidade. Além disso, ao que tudo indica, poucos eram os autores brasileiros representados por essas companhias dos chamados filodramáticos.

<sup>3</sup> VINCENZO, Elza Cunha. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

<sup>4</sup> SOARES, Lucia Maria Mac Dowell. *O Teatro Político do Arena e de Guarnieri*. In: *Monografias/1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEN.

parte no ensaio *O Autor como produtor*, de Walter Benjamin<sup>5</sup>, afirma que o Teatro de Arena, ao buscar realizar um teatro engajado sem tentar revolucionar as forças produtivas no campo da arte, sem propor uma nova forma de relação entre plateia e público, ao mesmo tempo que passava por cima das diferenças de classe ao tentar se colocar como porta voz dos trabalhadores, acabava por assumir uma posição conservadora. Desta maneira, o Teatro de Arena fazia coro à ideologia dominante da época, qual seja, aos olhos da autora, o nacional desenvolvimentismo, que buscava industrializar e modernizar o país sem tocar no problema das diferenças de classe. Mas o mais interessante e polêmico trabalho sobre *Black-Tie* seria produzido por Iná Camargo Costa em seu livro *A Hora do Teatro Épico no Brasil*<sup>6</sup>. Para a pesquisadora, a peça de Guarnieri contém como que uma fratura interna, uma vez que seu tema, uma greve de operários, pediria por um tratamento épico, ao passo que a forma utilizada pelo dramaturgo é o drama tradicional. Ora, a forma dramática não daria conta do assunto, uma vez que ela está calcada na experiência individual do herói dramático, o que a impede de apresentar um panorama mais amplo dos grandes movimentos de massa, como é o caso de uma greve. Essa contradição interna, para além de ter sido responsável pelo fato de que uma boa parte do público tenha vindo a considerar injusta a sanção recebida por Tião ao final da peça, também acaba por revelar uma contradição da vida material brasileira do período. Trata-se da contradição entre o avanço progressista das lutas levadas a cabo pela classe trabalhadora, com as formas conservadoras das instituições políticas pelas quais passavam estas mesmas lutas.

Em um momento em que o público teatral (e, principalmente, o do Teatro de Arena) passava a ser composto cada vez mais por jovens estudantes e intelectuais de classe média, estes poderiam ver os seus próprios dilemas representados em palco. O impasse entre os ideais revolucionários, encarnados por Otávio, e uma certa ética individualista burguesa, presente em Tião, pareciam corresponder às idiossincrasias vividas por esse mesmo público jovem da época<sup>7</sup>. Assim, mesmo as contradições

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor*. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p.85-99.

<sup>6</sup> COSTA, Iná Camargo. *Rumo a um teatro não-dramático*. In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19-55.

<sup>7</sup> Esta ideia se encontra seguinte no artigo: PONTES, Heloisa; MICELI, Sergio. *Memória e Utopia na Cena Teatral*. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 241-264, Dec. 2012. Disponível em:

internas do texto podem ser compreendidas como elementos reveladores de alguns processos sociais pelos quais passava o país e o próprio teatro nacional. Por fim, não acreditamos que *Black-Tie* seja uma peça essencialmente conservadora, trata-se de uma peça contraditória que apresenta elementos bastante progressistas, ainda mais se os colocarmos no contexto do teatro brasileiro da época. Quando se trata de afirmar se uma peça é progressista ou conservadora, para além do debate formal, se faz necessário também pensar na função social exercida pela obra e a maneira como ela age concretamente no contexto em que se coloca. *Black-Tie* inovou ao propor o tema dos trabalhadores que realizam uma greve, abriu as portas para o teatro engajado subsequente que, este sim, já influenciado pelas ideias *brechtianas*, colocaria em questão a forma dramática na produção de um texto politicamente interessado.

Poderíamos finalizar propondo uma questão acerca da atualidade da obra. *Black-Tie* é uma peça que tem sobrevivido ao tempo e gerado debates mesmo décadas após sua primeira representação. Se já se pôde afirmar que a peça estaria ultrapassada ou corresponderia aos antigos sonhos românticos e revolucionários de uma classe trabalhadora que já não existe<sup>8</sup> (dadas as importantes mudanças ocorridas no mundo do trabalho nas últimas décadas), as atuais circunstâncias podem trazer novamente à tona a possibilidade de uma arte mais engajada do que a que vem sendo produzida nos últimos anos. *Black-Tie*, como as demais peças do Teatro de Arena, ainda pode apontar caminhos e possibilidades para a dramaturgia brasileira do século XXI.

---

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso)>. Último acesso em 26 de Fev. 2020.

<sup>8</sup> Ver o seguinte artigo: CARDENUTO, Reinaldo. *Mais humor, menos política: Uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro*. **Varia hist.**, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 293-325, Agosto, 2016. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752016000200293&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752016000200293&lng=en&nrm=iso)>. Último acesso em 26 Fev.. 2020.

## Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor*. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p.85-99.

CARDENUTO, Reinaldo. "Mais humor, menos política: Uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro". *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 293-325, Agosto, 2016. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752016000200293&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752016000200293&lng=en&nrm=iso)>. Último acesso em 26 Fev.. 2020.

COSTA, Iná Camargo. "Rumo a um teatro não-dramático". In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19-55.

PONTES, Heloisa; MICELI, Sergio. "Memória e Utopia na Cena Teatral". *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 241-264, Dec. 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso)>. Último acesso em 26 de Fev. 2020.

SOARES, Lucia Maria Mac Dowell. "O Teatro Político do Arena e de Guarnieri". In: *Monografias/1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEN.

VINCENZO, Elza Cunha. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

## **Diabos tamoios entre humanos tupis**

*Marina Gialluca Domene*<sup>1</sup>

### **Resumo**

O presente resumo tem por objetivo trazer ao ambiente do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira a discussão e análise da representação do Diabo no teatro do padre jesuíta José de Anchieta, mais especificamente o auto intitulado *Na festa de São Lourenço* ou *Auto de São Lourenço* (1587). Em minha pesquisa de mestrado, busco realizar um estudo detalhado do Diabo nesta peça e em outras duas (*Na vila de Vitória*, de 1586, e *Na aldeia de Guaraparim*, do início da década de 1590), tentando compreender sua construção, seu histórico e o papel que desempenha no enredo. A peça proposta para análise nesta comunicação, *Na festa de São Lourenço* merece nossa especial atenção, por trazer tantos elementos distintos, que talvez fossem considerados incompatíveis em outras circunstâncias. Temos em cena três diabos, cada um deles com características bastante distintas e que trazem um diálogo bastante interessante com a tradição de teatro medieval na qual Anchieta se insere. Separam-nos de outros diabos, entretanto, os seus nomes, inspirados em inimigos da tribo para quem o padre-dramaturgo pregava na ocasião. A presença de Décio e Valeriano, imperadores romanos, também separa esta peça da normalidade dos Quinhentos. Além disso, por ter sido escrita em três línguas (português, espanhol e tupi), resta ao leitor do século XXI - em que peças trilíngues não são mais comuns do que no século XVI - perguntar-se a respeito da compreensão da peça. O estudo de todos esses elementos, quando relacionados, leva-nos a um entendimento mais completo do auto, o que permite, por sua vez, um entendimento mais completo da obra de José de Anchieta como um todo. Seu contexto. Seu propósito. Suas características. Sua proposta estética. Busco, assim, lançar luz sobre esta obra, que tem sido deixada às sombras na nossa historiografia literária.

### **Palavras-chave**

José de Anchieta; teatro colonial; teatro brasileiro; literatura colonial; Diabo

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail para contato: marina.domene@usp.br.



*Na festa de São Lourenço* foi encenada em cerca de 1587, em frente à capela de São Lourenço, atual município de Niterói, no Rio de Janeiro, e é provavelmente a peça mais estudada de Anchieta. Suas peculiaridades, tanto no tocante à sua época quanto aos dias de hoje, chamam a atenção do leitor.

A cena traz três diabos, resistentes à presença dos missionários jesuítas, e dois imperadores romanos, percorrendo treze séculos e milhares de léguas e formando, nas palavras de Décio de Almeida Prado, “um elenco de personagens tão disparatadas, tão dilatadas no espaço e no tempo, quanto se possa desejar”<sup>2</sup>. O tema único - São Lourenço - liga os episódios narrados, tanto do ponto de vista geográfico (a aldeia) quanto histórico (o santo)<sup>3</sup>.

A peça é ainda complexa do ponto de vista linguístico: um auto trilingue seria ainda hoje inusitado. Os diabos brigam em tupi, Décio e Valeriano suplicam em castelhano e as duas personagens alegóricas, o Amor e o Temor de Deus, pregam em português. É improvável que se trate de um erro; resta-nos, portanto, deduzir que seja proposital. De acordo com Décio de Almeida Prado, o objetivo da peça inclui um “efeito cômico acessível ao público, ainda que à custa da lógica e das regras habituais de dramaturgia. Importava o “recado” (...) religioso, não a estruturação e o acabamento artísticos”<sup>4</sup>.

No *Auto de São Lourenço*, os diabos permanecem em cena boa parte do tempo, o que nos possibilita examinar o que fazem e o que dizem a respeito de si mesmos em detalhe, duas das vias indicadas por Décio de Almeida Prado para a caracterização da personagem teatral<sup>5</sup>. De acordo com Jean-Pierre Ryngaert, “os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante”<sup>6</sup>, e serão considerados fundamentais para esta análise.

Sábato Magaldi nos chama a atenção para um fato curioso: não há apenas uma “personificação abstrata do Mal”, mas três, de nomes Guaixará, Aimbirê e Sarauaia, além de seus servos, que “se distinguem por vícios humanos pejorativos, como a

---

<sup>2</sup> PRADO, 2012, p. 25.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>5</sup> Idem, 2005, p. 88.

<sup>6</sup> RYNGAERT, 1995, p. 131.

covardia, a bebedeira e a mentira”<sup>7</sup>. Cada diabo apresenta-se, tomando para si um pecado: Guaixará define-se como um “bebedor de cauim”<sup>8</sup>, Aimbirê apresenta-se “esquentador de gente”<sup>9</sup>, assassino<sup>10</sup>, e Sarauaia como um “adversário antigo dos franceses”<sup>11</sup> e um espião<sup>12</sup>.

Os três diabos recebem seus nomes de índios tamoios, inimigos dos tupinambás e aliados dos franceses na guerra contra os portugueses. Não é coincidência a escolha dos nomes de líderes inimigos, estando a representação próxima temporal e geograficamente da Batalha da Guanabara, os envolvidos seriam conhecidos por boa parte da platéia, se não pela experiência com a batalha, pelas histórias que se teriam contado posteriormente.

A identificação do inimigo religioso, de cuja animosidade o ameríndio precisa ainda ser convencido, ao inimigo terreno, por quem o nativo nutre o mais profundo desejo de vingança, facilitaria o processo de assimilação que Anchieta visava com o texto.

Dos três diabos, Guaixará é o líder, e os outros dois são seus servos. Ele é o primeiro diabo a aparecer. Apresenta-se:

Eu, aquele em que se deve acreditar,  
eu, o diabão assado,  
o que tem nome Guaixará,  
o que é afamado por aí.<sup>13</sup>

É ele quem coordena a ação dos diabos, emitindo-lhes ordens, como quando Aimbirê quer acovardar-se diante da chegada dos dois santos e do Anjo: “Vem, para que os ataquemos, / ficando a amedrontá-los”<sup>14</sup>. Ou quando ordena: “Aimbirê, levemos

---

<sup>7</sup> MAGALDI, 2008, p. 21.

<sup>8</sup> ANCHIETA, 2006, v. 290, pp. 29.

<sup>9</sup> Ibidem, v. 300, p. 31.

<sup>10</sup> Ibidem, v. 1093, p. 89.

<sup>11</sup> Ibidem, v. 495, p. 47.

<sup>12</sup> Ibidem, v. 498, p. 47.

<sup>13</sup> Ibidem, vv. 34-36, p. 9.

<sup>14</sup> Ibidem, vv. 282-283, p. 29.

os malditos, logo, / para alegrar os que ficaram em nossa casa”<sup>15</sup>. É o que mais se aproxima da figura de Satanás: o mais terrível e ameaçador, e também o mais arrogante. Quando Aimbirê e Sarauaia admitem a derrota perante o Anjo, São Sebastião e São Lourenço, Guaixará reage:

Mas confia em mim!  
Espantá-los-ei hoje, de novo, também.  
Quem há como eu,  
desafiando até mesmo a Deus?<sup>16</sup>

No entanto, é ainda inferior aos poderes celestiais, e torna-se digno de riso diante deles. Seus dois companheiros estão presos e pedindo sua ajuda quando chega, ele também preso, e diz: “Ah, que dizes? / Lourenço tostado minhas mãos atou, / queimando-me, oprimindo-me”<sup>17</sup>.

Aimbirê, apesar de ter o nome de um líder tamoio, não apresenta nenhuma das características de seu modelo. De acordo com Cardoso, “é menos “danado” e mais próximo de um bufão estúpido”<sup>18</sup>. Apesar disso, apresenta-se temível:

Oh, eu sou assassino,  
causa do temor aos pecados,  
mesmo dos reis.  
Arranco-me o nome por causa dos malditos;  
meu nome é “Sapo Achatado”<sup>19</sup>!<sup>20</sup>

É ele também o principal emissário de Guaixará, visitando aldeias para corrompê-las. Ele relata:

---

<sup>15</sup> Ibidem, vv. 461-462, p. 43.

<sup>16</sup> Ibidem, vv. 190-193, p. 21.

<sup>17</sup> ANCHIETA, 2006, vv. 563-565, p. 53.

<sup>18</sup> CARVALHO, 2015, p. 42.

<sup>19</sup> Neste trecho, Aimbirê faz uma referência direta ao ritual antropofágico, no qual o executor, após golpear a cabeça do prisioneiro, abandona seu antigo nome e adota um novo. Dada a proximidade entre o mundo humano e o mundo natural na cultura tupi, era muito comum que os ameríndios fossem chamados pelo nome de plantas ou animais.

<sup>20</sup> ANCHIETA, 2006, vv. 1093-1097, p. 89.

Estavam muito felizes ao ver-me,  
abraçaram-me, fazendo-me ficar  
o dia todo bebendo cauim,  
dançando, enfeitando-se,  
-desafiando a lei de Deus.<sup>21</sup>

Sua faceta menos valente, bem como mais cômica, mostra-se com a chegada de seus adversários: “Ah, vencer-me-ão hoje! / É terrível para mim vê-los...”<sup>22</sup>, tornando-o menos assustador.

O terceiro diabo, Sarauaia, teria sido baseado em um temiminó ou tupiniquim que, na guerra, aliou-se aos franceses<sup>23</sup>. De acordo com o *Dicionário de tupi antigo*, de Eduardo Navarro, seu nome pode ser traduzido como “selvagem”<sup>24</sup>. Ao contrário de seus dois companheiros, é fanfarrão, covarde e queixoso. Neste trecho que marca a chegada de São Lourenço. Sarauaia finge dormir:

Querendo devorar suas almas,  
a noite toda não dormi absolutamente...  
(...)  
Não digas meu nome  
para ele, senão me mata!  
Mas esconde-me tu dele!  
Ele há de ser teu espião!<sup>25</sup>

Guaixará o chama “espião maldoso”<sup>26</sup> no verso 229. Sua entrada em cena já expõe sua personalidade: “Minha coragem ainda existe. / Eia, hei de ir longe, / eu, o alegre Sarauaia”<sup>27</sup>. Ele não se apresenta terrível nem cruel, mas alegre, e como o primeiro verso busca a reafirmação de uma valentia inexistente. De acordo com Sérgio de Carvalho, “sua aparição possivelmente se associa a jogos cômicos físicos: corria em

---

<sup>21</sup> Ibidem, vv. 89-93 p. 13,

<sup>22</sup> Ibidem, vv. 279-280, p. 29.

<sup>23</sup> CARVALHO, 2015, p. 44.

<sup>24</sup> NAVARRO, 2013.

<sup>25</sup> ANCHIETA, 2006, vv. 343-349, pp. 33-35.

<sup>26</sup> Ibidem, v. 229, p. 25.

<sup>27</sup> Ibidem, vv. 230-232, p. 25.

meio ao público e preparava a atenção dos espectadores para a entrada triunfal de São Lourenço (...)<sup>28</sup>.

Este diabo atrapalhado e covarde também mostra uma nova faceta do mundo colonial que só podemos supor que os jesuítas tivessem encontrado dificuldade para controlar, a do suborno. Sarauaia finge estar dormindo e se esconde sob um arbusto. Ao ser encontrado por São Sebastião, entra em pânico e tenta comprar sua própria segurança:

Ai! Guarda-te de me queimar!  
Hei de dar ovas de peixe  
para ti, retribuindo...  
Queres comer farinha puba?  
Queres ouro?<sup>29</sup>

Os três demônios, sobretudo Sarauaia, são “visto como fonte de comicidade, à maneira indígena (e portuguesa, se lembrarmos de Gil Vicente)”<sup>30</sup>. Sofrem o rebaixamento cômico por diferentes motivos, mas com um só objetivo: “provocar nossa superioridade levemente desdenhosa, sem, no entanto, nos chocar<sup>31</sup>, estabelecendo a inferioridade das três personagens com relação ao Anjo e aos santos. O diabo é temível na medida em que aprisiona e tortura as almas dos pecadores, mas também é risível na medida em que estas mesmas almas, sob a proteção divina, tornam-se blindadas contra suas artimanhas. A derrota iminente o torna motivo de chacota e sua arrogância o expõe ao ridículo.

A derrota dos três diabos, extremamente caricata e exagerada, traz elementos da farsa, o gênero medieval do ridículo por excelência. Sua preocupação moral é menor. Isso é especialmente útil quando se trata de personagens naturalmente rebaixadas e com quem o autor não tem interesse que a plateia se identifique. A derrota dos diabos é tida como certa desde o princípio, e também é motivo de celebração. Cenas como esta são

---

<sup>28</sup> CARVALHO, 2015, p. 44.

<sup>29</sup> ANCHIETA, 2006, vv. 503-507, p. 47.

<sup>30</sup> PRADO, 2012, p. 24.

<sup>31</sup> PAVIS, 2005, p. 60.

comuns no teatro anchietano, e o que se tem aqui é uma sequência bastante violenta: Sarauaia é preso sob a ameaça de ser flechado pelo santo e sob chibatadas de Guaixará.

Seguindo a tradição do teatro religioso da época, os diabos entram em um embate com São Lourenço, São Sebastião e o Anjo pela salvação ou condenação da - ou o controle da Igreja sobre a - comunidade. Os espectadores são réus em um julgamento. O diálogo em muito aproxima-se de diversos autos do mestre Gil Vicente, como as *Barcas do Inferno, do Purgatório e da Glória* e o *Auto da Alma*. Guaixará diz:

Deus? Ah, por certo é verdade...  
Mas sua vida é muito má,  
seus atos não são belos.<sup>32</sup>

A reação do Anjo, depois de derrotados os diabos, retoma o aviso para a comunidade:

Sempre dos diabos atam as mãos,  
quando querem em vós suas presas.  
Não querem que vos toquem.

Por amar muito vossas almas,  
como seus discípulos vos tomaram.

Guardai-vos  
de serdes maus doravante,  
para que desapareçam vossas práticas antigas  
- bebedeira, a velha mancebia fétida,  
mentiras, dizer maldades,  
ferimentos mútuos, antigas guerras.<sup>33</sup>

A batalha entre Deus e o Diabo que tomara a Europa durante o final da Idade Média encontra uma resolução em terras tupiniquins. Os diabos aqui presentes, apesar de distintos de seus parentes europeus, são derrotados de acordo com as mesmas regras de combate. O inimigo tamoio entra em cena para transformar-se em um adversário

---

<sup>32</sup> ANCHIETA, 2006, vv. 314-316, p. 31.

<sup>33</sup> Ibidem, vv. 618-628, p. 57.

espiritual da ordem mais ameaçadora, e encontra seu fim diante dos guardiões da Fé: a Igreja, os santos e Deus - na figura do Anjo enviado para a luta.

A comunidade recebe um aviso quanto aos seus pecados. A consequência para os seus pecados é a eterna danação, e a aldeia deve abandonar seus velhos hábitos, enumerados pelos diabos que os originam, se desejam evitá-la.

## Referências Bibliográficas

ANCHIETA, José de. *Teatro*; introdução, notas e tradução de Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARDOSO, Armando in ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*; introdução, notas e tradução de Armando Cardoso. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

CARVALHO, Sérgio de. *Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço*. Sala Preta. V. 15, n. 1, julho, 2015.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2008.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: A língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *As raízes do teatro brasileiro*. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro. Vol 1 - Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições SESC SP; Editora Perspectiva, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.



# **Mesa 4**

Memória e  
alteridade  
na escrita de  
autoria feminina

## O desejo de comunicação com o outro em *Fluxo-Floema*, de Hilda Hilst

*Dheyne de Souza Santos*<sup>1</sup>

### Resumo

A presente comunicação tem por objetivo discutir alguns aspectos implicados na manifestação de um desejo de se expressar ao outro na obra em prosa *Fluxo-floema* (1970), da escritora brasileira Hilda Hilst. Os textos que compõem esse livro têm narradores em primeira pessoa que afirmam uma necessidade e, ao mesmo tempo, uma dificuldade de se comunicar. Pretende-se investigar essa característica em alguns trechos das narrativas “O unicórnio” e “Fluxo” por meio da análise de estratégias formais, principalmente no que diz respeito à voz narrativa. É recorrente na prosa de Hilda Hilst que vozes de outras personagens se desloquem para narrar em primeira pessoa, nem sempre permitindo identificar quem fala. Com a análise de tal procedimento, propõe-se uma interpretação dessa mobilização de vozes, destacando elementos como o ritmo e a ironia. Para desenvolver a discussão, dialoga-se com posicionamentos críticos de Anatol Rosenfeld (1969, 1970) e Alcir Pécora (2003, 2010) a respeito dessa obra de Hilda Hilst. Desde a primeira publicação, Rosenfeld (1970) indica que há uma recusa e também um desejo de comunicação, em que o eu assume várias máscaras ao se desdobrar. Pécora (2003, 2010) aponta que há um “fluxo dialógico”, de modo que as personagens disputam lugares instáveis na cadeia discursiva. Na perspectiva aqui proposta, o fato de os narradores de *Fluxo-floema* expressarem um desejo de comunicação com o outro e também um desejo de se compreender como parte de uma multidão está ligado a esse deslocamento para a voz em primeira pessoa. Esse aspecto é relacionado à alteridade, no que se refere a estar no lugar do outro, e a um contexto agressivo para as vozes que narram, o que se impõe de maneira conflituosa na forma fragmentária.

### Palavras-chave

Hilda Hilst; comunicação; voz narrativa.

---

<sup>1</sup>Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH), pela Universidade de São Paulo, orientada pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg, com bolsa de pesquisa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: dheynedesouza@usp.br.

Esta comunicação faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre as primeiras obras em prosa da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004), publicadas na década de 1970. A primeira delas foi *Fluxo-floema*. Aqui, pretende-se tratar brevemente de uma característica bastante repetida pelos narradores nesse livro e indicada por Anatol Rosenfeld (1970) desde a primeira publicação. A obra contém cinco textos, cujos narradores em primeira pessoa tematizam o desejo e também a dificuldade de se comunicar. Neste momento, busca-se refletir sobre essa característica nas narrativas “O unicórnio” e “Fluxo”, propondo uma relação com a alteridade em seu sentido mais geral, isto é, com a atitude de se colocar no lugar do outro. Com esse debate, também se pretende destacar a relevância do tema do 6º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, que é “Intolerância e resistência: o papel da pesquisa em literatura brasileira no cenário atual”. Esse tema evidencia a necessidade de tratar de análise e interpretação de obras literárias brasileiras em um contexto atual no país, cujas marcas autoritárias e agressivas à educação têm exigido de todos, cotidianamente, cada vez mais análise e interpretação de textos, falas, posicionamentos. Na minha opinião, a pesquisa em literatura brasileira contribui imensamente para esse exercício crítico. Com o título da comunicação, estende-se um convite a esse exercício, também uma forma de resistência.

No prefácio “Hilda Hilst: poeta, dramaturga, narradora”, Rosenfeld (1970) anuncia que há em *Fluxo-floema* um desejo de comunicação com o outro – aliás, sugere que é por esse motivo a incursão da escritora na prosa, assim como o foi no teatro. E complementa com um comentário intrigante: “Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de ‘despejar’ nele, de nele encontrar algo de si mesma, já que sem esta identidade ‘nuclear’ não existiria diálogo na sua acepção verdadeira” (ROSENFELD, 1970, p. 14). Cabe debater esse aspecto paradoxal apontado por Rosenfeld.

E olha as tuas mãos agora manchando de preto o branco do papel, mas você pensa seriamente que alguém vai se interessar por tudo isso? Você pensa que adianta alguma coisa dizer que quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala mas dessa terra que está dentro de todos, que quando você fala de um rosto você não está falando do teu rosto mas do rosto de cada um de nós, do rosto que foi estilhaçado e que se dispersou em mil fragmentos, do rosto que você procura agora recompor. Você pensa que falar sobre tudo isso adianta alguma coisa? Hi, hi, hi, ha, ho, hu. (HILST, 2003, p. 170)

Esse trecho é de “O unicórnio”. Desde essa primeira narrativa escrita por Hilda Hilst (CEDAE, s/d), pode-se notar um desejo de se comunicar, mas também um impasse para isso, talvez ligado à recusa de que trata Rosenfeld. Na citação, expressa-se um anseio de incluir o outro, como nos trechos: “quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala mas dessa terra que está dentro de todos” e “quando você fala de um rosto você não está falando do teu rosto mas do rosto de cada um de nós”. Esse desejo, no entanto, é permeado pelo questionamento se o outro vai acessar a expressão: “mas você pensa seriamente que alguém vai se interessar por tudo isso?”. A ironia na pergunta é realçada pela onomatopeia ao final do trecho (“Hi, hi, hi, ha, ho, hu”), expondo um riso rítmico e, ao mesmo tempo, desarticulado, estranho. O questionamento irônico é levantado por um narrador em primeira pessoa, interpelando uma personagem que é escritora (“E olha as tuas mãos agora manchando de preto o branco do papel”). Porém, essa personagem – metamorfoseada, depois, em um unicórnio – também narra em primeira pessoa em outros momentos do texto. Esse procedimento é recorrente na prosa de Hilda Hilst, em que vozes de outras personagens se deslocam para narrar em primeira pessoa, nem sempre permitindo identificar quem fala. A respeito disso, Alcir Pécora (2003) defende que as vozes, os “vários” que estão nos textos, ainda que tenham semelhanças instáveis, são proliferações que não se contêm em uma unidade. Justifica que “a verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a ‘mesma garganta’” (PÉCORA, 2003, p. 11).

Partindo dessa observação de Pécora, propõe-se uma leitura do procedimento hilstiano. O recurso narrativo desloca a voz de personagens para a primeira pessoa e, logo, seus pontos de vista, passando a ocupar o lugar do outro. Com isso, ocorre uma fragmentação formal, pois se quebra a linearidade do texto, o que desordena a estrutura narrativa (ROSENFELD, 1969). Rosenfeld (1969) acentua que, tradicionalmente, é responsabilidade do narrador garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado, pois ele é o eixo em torno do qual se dá a narração. Na narrativa hilstiana, o narrador não ordena a obra nem o mundo narrado. Diferentemente disso, as múltiplas vozes narrativas mobilizam-se contra a unidade quando outros personagens tomam a primeira pessoa para se posicionar. Essa mobilização é perceptível, mas não é harmoniosa ou clara. O discurso fragmentário provoca um desencadeamento causal, possibilitando incoerências textuais, o que pode ser relacionado ao paradoxo assinalado por Rosenfeld

(1970). É um conflito exposto na forma e tematizado no trecho anteriormente citado – que, inclusive, faz alusão a um rosto em fragmentos. Pode-se interpretar que a “multidão que ocupa o lugar da narração”, como observou Pécora (2003), inter-relaciona aquele que narra com o outro, compondo um procedimento estético (e também ético) que se apresenta como conflituoso e dissonante.

Na narrativa “Fluxo”, por exemplo, o narrador diz: “vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos” (HILST, 2003, p. 47). A prosa hilstiana apresenta muitas similitudes, ou seja, paralelismos rítmicos em que os segmentos de uma frase apresentam extensão, ritmo ou cadência iguais ou quase iguais. Esse recurso rítmico causa uma ênfase no que se diz, proporcionando harmonia entre os elementos sonoros. Contudo, essa harmonia dos sons, ao mesmo tempo que acentua o ritmo, contrasta com a desordem, na instabilidade dessa inter-relação do “eu” com o “tu” e com “todos”. Pécora (2003, p. 9) propõe que “o gênero de prosa praticado por Hilda Hilst, desde os seus primórdios, tem como uma das marcas de radicalidade o domínio técnico da língua e o predomínio do ritmo elocutivo sobre o arranjo narrativo”. Por isso, o fluxo dialógico – para Pécora (2010), o fluxo de consciência adquire uma forma dialógica em Hilda Hilst – e os pensamentos do narrador dão-se como fragmentos disseminados alternadamente entre diferentes personagens. Segundo esse autor, as personagens irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva.

[...] você parece distraída e esse é um assunto que deveria te alegrar, afinal você não quer escrever? Você não quer se comunicar com o outro? Escreva sobre a nossa organização, sobre a nossa limpeza, você viu como tudo funciona com precisão? Estou com os olhos cheios de lágrimas: olhem o que vocês fizeram, olhem os cacos de vidro no meu corpo. (HILST, 2003, p. 184)

Nota-se o deslocamento da voz narrativa nesse trecho de “O unicórnio”. No seu início, há uma voz em primeira pessoa ligada a um discurso capitalista, referente a um episódio na narrativa ambientado em uma empresa, sendo uma das personagens o conselheiro-chefe. Abruptamente, outra voz em primeira pessoa irrompe na cadeia discursiva, reclamando dos cacos de vidro em seu corpo. O trecho manifesta a temática do desejo de comunicação (“Você não quer se comunicar com o outro?”), em um

contexto em que essa expressão não se mostra possível. A ausência de marcação gráfica diferenciando as falas das personagens acentua a fragmentação textual. Essa configuração se liga ao contexto da narrativa, situado em uma organização que valoriza a limpeza e o funcionamento preciso em contraste com a tristeza e as feridas de quem também narra: “Estou com os olhos cheios de lágrimas: olhem o que vocês fizeram, olhem os cacos de vidro no meu corpo”. Ao deslocar a voz dessa personagem para a primeira pessoa, ocupando o lugar do outro, manifesta-se na própria forma narrativa um conflito que advém de uma condição agressiva. A voz narrativa do início do trecho exige um dever de alegria da voz narrativa do trecho final, a qual, por sua vez, acusa a outra parte de um dano físico. Esse aspecto agressivo é um empecilho para se estabelecer uma relação de alteridade entre as partes. Talvez por isso o desejo de comunicação torna-se paradoxal nesse contexto.

Neste outro trecho, destaca-se uma relação com o tempo viril e agressivo: “Ora pipocas – um amigo me dizia – agora é preciso agredir, agredir sempre para que fique visível aquilo que nós queremos, agora é preciso matar, meu doce de coco, arranjar uma luger e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração” (HILST, 2003, p. 191). A ironia, especialmente enfatizada em “meu doce de coco”, convoca uma reflexão sobre a dificuldade de comunicação em um contexto agressivo, denunciado pelas menções de que “agora é preciso agredir, agredir sempre” e “agora é preciso matar”. O termo “luger” pode remeter a uma antiga pistola alemã, considerada como o maior souvenir da Segunda Guerra Mundial. A onomatopeia “tatatatatatatatata” sugere essa relação com uma arma e salienta uma atitude de violência na relação com o outro. Na leitura aqui proposta das narrativas de *Fluxo-floema*, problematiza-se uma questão que, mesmo nos dias atuais, é premente: a relação entre o desejo de se comunicar com o outro e um contexto agressivo. Em vez de possíveis soluções e ordenamentos, as vozes narrativas enunciam enigmas reflexivos: “dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará” (HILST, 2003, p. 23).

## Referências Bibliográficas

CEDAE (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO CULTURAL ALEXANDRE EULALIO). *Arquivo de documentos de Hilda Hilst: 1916-2004*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo. Disponível em: <<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/guia.php?view=details&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdffc4>>. Acesso em: 31 out. 2020.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 9-13.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

ROSENFELD, Anatol. "Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga". In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

\_\_\_\_\_. "Reflexões sobre o romance moderno". In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

## **Diários de Maria Isabel Silveira (1880 – 1965): os sentidos da materialidade**

*Mariana Diniz Mendes<sup>1</sup>*

### **Resumo**

Pretende-se abordar os variados aspectos dos diários da memorialista paulistana Maria Isabel Silveira (1880 - 1965), casada com o escritor e político Valdomiro Silveira (1873 - 1941), cujo acervo pessoal foi doado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) em 2006. Em meio aos documentos, atualmente sob a guarda da instituição, destaca-se o conjunto de 62 cadernos que pertenceram a Maria Isabel, entre os quais os volumes que acolheram a sua escrita diarística como registro do cotidiano de sua família, especialmente de seus filhos e, posteriormente, de seu dia a dia. Essa documentação testemunhal inédita constitui um espaço de construção narrativa que mobiliza um diálogo com diversos saberes — gênero, literatura, arquivística e história social, apontando o caráter multidisciplinar da pesquisa de mestrado em andamento: “Diários de Maria Isabel Silveira (1880 - 1965): espaço e tempo de construção da subjetividade”. A presente comunicação promove a discussão sobre a escrita íntima de mulheres, o interesse feminino em relação ao arquivo de si (o cuidado na conservação dos escritos pessoais e suas modalidades de uso), a partir das lentes de Philippe Lejeune, Françoise Simonet-Tenant e de outros estudiosos do diário. Neste trabalho, a ideia de filiação de gênero será explorada desembocando nos problemas privilegiados pela história das mulheres, refletindo sobre as relações entre “artefato” e “gênero”, para recuperar as indagações da historiadora Vânia Carneiro de Carvalho.

### **Palavras-chave**

Diário; memória; narrativas; Maria Isabel Silveira; história das mulheres; escrita feminina.

---

<sup>1</sup> Mariana Diniz Mendes é mestranda em Literatura Brasileira com bolsa de auxílio à pesquisa (Capes) no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). E-mail: mariana.mendes@usp.br



Em 2006, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) recebeu o acervo pessoal de Valdomiro Silveira (1873-1941). Além da advocacia, do jornalismo e da literatura, Valdomiro esteve à frente de cargos políticos – secretário da Educação do Estado de São Paulo, deputado estadual pelo mesmo estado e vice-presidente da Constituinte Paulista. Como escritor, se dedicou a pesquisar o universo caipira. Seus principais livros são: *Os caboclos* (1920), *Nas serras e nas furnas* (1931), *Mixuângos* (1937) e *Leréias* (póstumo).

Em meio aos documentos de Valdomiro Silveira, destaca-se um conjunto de cadernos de Maria Isabel Silveira (1880-1965), casada com o escritor. Neles, ouve-se a voz de uma mulher que tomou para si o projeto de registrar seu dia a dia regularmente, durante anos de sua vida longa. Ao todo 62 diários se misturam ao volumoso material do marido. Dos cadernos, 54 pertenceram a Isabel e percorrem 57 dos 85 anos vividos. Como escritora, Isabel publicou artigos humorísticos na imprensa sob o pseudônimo de “Baronesa de Itororó” e o livro de memórias *Isabel quis Valdomiro*, em 1962, pela editora Francisco Alves, que narra a história de seu casamento e da vida ao lado do marido.

Os diários revelam o gosto de Maria Isabel pela escrita. O registro mais antigo é de 24 de dezembro de 1908 e a última entrada foi produzida em 12 de junho de 1965, apenas dois meses antes de morrer. Na apresentação de seu livro de memórias, Isabel refere-se aos diários: “Esse trabalho, que seria difícil se o quisesse realizar apenas com o auxílio da memória, foi-me facilitado pelos ‘diários’ que escrevi na ocasião em que meus cinco filhos eram pequenos” (SILVEIRA, 1962, p. 8).

Valdomiro e Isabel casam-se em 1905, em São Paulo, viajam para a lua de mel em Santos, onde vivem por 36 anos. O casal e os cinco filhos – Junia (1906), Valdo (1907), Isa (1910), Belkiss (1912) e Miroel (1914) – passam boa parte de suas vidas em sua residência na rua Conselheiro Nébias, 816. A casa recebia escritores e poetas daquele tempo: Monteiro Lobato, Martins Fontes, Vicente de Carvalho, além de políticos, como Rui Barbosa, por exemplo. Em Santos, Isabel iniciará a escrita de seus inúmeros diários.

Não é de repente que Isabel e a escrita diarística se encontram; os cadernos indiciam um significativo percurso até o momento em que eleja o gênero como favorito. Sendo uma das formas memorialísticas da escrita de si, o diário tem como principal

característica a fidelidade ao calendário. As entradas registram o cotidiano. Fragmentado e em permanente construção, a princípio o diário não é destinado a publicação. Cada diarista cria seu método e estilo, sendo comum inserir no corpo do diário elementos variados, como citações, fotos, cartas. A criação de códigos para preservar segredos é recorrente entre diaristas, conforme a explicação de Françoise Simonet-Tenant (2004) sobre o diário como um espaço inviolável. E, quanto mais escreve, mais o diarista desenvolve marcas e características próprias.

Os dez diários mais antigos conservados por Isabel formam um primeiro conjunto, preservando a memória de cada um de seus filhos, portanto “diário dos filhos”. Observando a materialidade, o conjunto revela-se como uma espécie de laboratório para a escrita que se firma depois, nos diários que aparecem em 1924 e 1925. Nos “diários dos filhos” ela descreve as irritabilidades e doenças que sofrem, os tratamentos e remédios, a interação das crianças com os empregados, se estão magras ou gordas e coradas, além das situações cômicas que vivenciam.

Em 1925, quando inaugura os diários sobre si, Isabel obedece um padrão com entradas contando a que horas acordou, descreve o tempo: se está calor, frio, venta (“noroestou”) ou chove, se nadou bem cedo, como de costume, e quem a acompanhou; o retorno para casa é seguido dos arranjos e arrumações para o almoço; descreve suas ações e os passeios à tarde; se tomou chá e com quem e o jantar em família. À noite, é frequente Isabel registrar passeios como idas ao cinema ou saídas para tomar sorvete. As entradas terminam com o registro das últimas sensações e sentimentos do dia, antes de incluir o horário em que se deita para dormir.

A pesquisa da historiadora Vânia Carneiro de Carvalho (2008), *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*, situa o momento de efervescência e de mudanças na vida familiar e urbana da cidade de São Paulo. A economia paulista enriquece com o café, e muitas famílias de fazendeiros mudam-se para a cidade. Criam-se novas práticas de consumo que inauguram um modo de vida burguês. Os diários de Isabel refletem esse contexto em que a crescente urbanização e a industrialização concebem a ideia de modernidade. Um dia com valor positivo e bem vivido para Isabel é um dia com atividades externas, muita ação, encontros e prosa.

O ano de 1925 é marcado por dois eventos importantes para a família Silveira: o casamento de Júnia com Amílcar Mendes Gonçalves, em 22 de junho, e a reforma e mudança para a casa onde a família passa a morar definitivamente até a morte de Valdomiro, em 1941. Durante boa parte do primeiro semestre de 1925, todos os integrantes da família residem provisoriamente no hotel “Parque”, enquanto a casa é reformada, e Isabel claramente é quem coordena os trabalhos.

Nota-se o compromisso de Isabel com a sinceridade e a fidelidade a uma realidade. Ela confirma esse pacto quando diz ter se apoiado nos diários para dar origem ao livro, décadas depois. A base de sua escrita diarística é o enraizamento no cotidiano, e isso implica em ligação com os fatos. O diário registra o *eu* no papel, e aquele que escreve é o primeiro leitor dessa escrita de si. Porém, escrita é discurso, linguagem e representação; se iludirá aquele que não desconfiar da imagem de papel. O estilo regular e constante, inaugurado em 1925, ao qual se mantém fiel 40 anos depois, supõe uma figura única e ausente de ambivalências. Os diários de Isabel não se caracterizam pelo registro de confissões, de relatos de conflitos ou angústias. Nos dias em que registra choro, tristeza e aborrecimentos, por exemplo, há sempre uma mudança brusca de tom em seguida ou o ponto-final:

8) domingo. Estive toda a manhã na frente do hotel tomando ar e conversando com diversos conhecidos.

Valdomiro deixou-me num estado nervoso horrível, passei um dia tão aborrecido (como sempre). Deitei-me um pouco de dia, mas a manha do Paulico não me deixou dormir quase.

Amílcar chegou às 11 horas, almoçando conosco. À tarde também estive na frente vendo o curso e conversando com D. Bertha Schmit e D. Helena Allen. À noite Júnia cantou ao violão no salão, a pedido das famílias Schmit e Madeira. Deitei-me cedo e chorei como uma louca. Valdomiro foi passear com Julieta e quando voltaram já estava dormindo. (Diário 1, 8 de março de 1925).

Exemplos como esse são recorrentes. Por que ela teria chorado? Quais são as contrariedades que acometem a vida de Isabel? Seu estilo de escrita não se caracteriza pelo sentimentalismo, mas pela autodisciplina e controle.

É ingênuo ler os diários de Isabel desejando conhecer suas camadas mais profundas. Seu estilo é marcado por uma autodisciplina em função de recato, decoro e controle. Nota-se discrição ao ocultar emoções intensas. As mudanças bruscas que afastam o leitor dos motivos de suas tristezas e aborrecimentos apontam para a reserva

esperada de uma mulher de sua classe. Quando quer registrar e simultaneamente esconder, Isabel usa um código próprio composto da combinação de números romanos (X, V, VIII) e datas que recebe variações, como “VIII duplo”, por exemplo. Os diários de Isabel apresentam uma cultura que respeita a vida privada nesse conflito de forças entre a medida da transparência e a do grau de exposição.

O vertiginoso crescimento econômico vivido por São Paulo na virada do século XIX para o XX propagava o discurso do progresso no Brasil republicano. As transformações afetavam a vida privada, e nesse contexto encontramos mulheres que excepcionalmente passam a narrar a si próprias, como Maria Isabel: “‘Minha vida não é nada’, diz a maioria das mulheres. Para que falar dela? A não ser para evocar os homens, mais ou menos importantes, que conheceram, acompanharam ou com quem conviveram” (PERROT, 2017, p. 28). Se os diários examinados apresentam uma escrita pouco íntima, por outro lado se revelam muito pessoais e marcam um lugar de construção da memória. Maria Isabel afirma o *eu*, e graças a sua escrita ouvimos sua voz culta em relação consigo mesma. A ela convinha calar emoções, esperanças e sofrimentos uma vez que a exposição seria vista como indelicada e fruto de indiscrição.

A escrita de Maria Isabel Silveira insere a presença, frequentemente apagada, dos relatos das mulheres. O percurso exposto a partir de seus diários mais antigos apresenta, em um primeiro momento, uma escrita motivada pela identidade materna que se desdobra mais tarde e se consolida na escrita de si. Quando os filhos crescem e se tornam independentes, a mãe orgulhosa dá lugar à mulher que volta o olhar para contar sua vida. A escrita íntima de Isabel, se por um lado não é reveladora de intensos desejos, por outro, mostra-se atenta em relação ao recato com que a nova mulher burguesa deveria, a seu ver, tratar a privacidade. Os diários rompem com o silêncio, mas abafam o choro e iluminam as ambiguidades e ambivalências de mulheres presas a imagens e condutas.

## Referências Bibliográficas

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. Tradução: Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.364-365.

LACERDA, Lilian de. *Álbum de família: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. O diário: gênese de uma prática. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas (org.). *Narrar o biográfico*. Tradução: Vanise Dresch. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

MORAES, Maria da Glória Quartim de. *Reminiscências de uma velha*. Compilado por Yone Quartim. s. l., s. n. [1981]. 219 p.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2017.

SILVEIRA, Maria Isabel. *Isabel quis Valdomiro: memórias*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime: genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris: Téraèdre, 2004.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

# **Mesa 5**

Iniciação  
científica

## **A velhice da mulher em Clarice Lispector – Um olhar para o conto “A Partida do Trem”**

*Carla Casarin Leonardi*<sup>1</sup>

### **Resumo:**

Esta comunicação é resultado de uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida entre setembro de 2018 e setembro de 2019, com subsídio da Fapesp. Nela, foram analisados quatro contos de Clarice Lispector protagonizados por mulheres idosas, sendo eles “Feliz Aniversário” e os “Os Laços de Família”, ambos da coletânea *Laços de Família* (1960), “O Grande Passeio”, de *Felicidade Clandestina* (1971) e “A Partida do Trem”, de *Onde Estivestes de Noite?* (1974). O objetivo da pesquisa era observar como a velhice da mulher foi trabalhada em cada narrativa, destacando reiterações, recorrências e singularidades nelas mobilizadas, encontrando as linhas de força de cada uma e estabelecendo uma conversa intratextual. Além disso, pretendia-se observar em que medida a representação da velhice nas narrativas estudadas se relaciona com a obra de Clarice Lispector como um todo. Para tais fins, partiu-se de uma análise fincada no texto, observando o enredo, as principais características de cada personagem idosa, o ambiente que ocupam, o grau de consciência de sua condição, a representação de vozes discursivas e os jogos de imagem, metáforas e outros aspectos importantes do repertório da estilística típica de Clarice. Ao longo do trabalho, foi possível perceber que há nos quatro contos diversas características em comum, destacando-se como linhas de força a objetificação da idosa, as referências à morte e o tom melancólico como pano de fundo, e o silêncio expressivo, ora como representação da perda do lugar no discurso, ora como via de (in)comunicação que se dá pelo olhar revelador de uma mulher jovem para a mulher idosa, quase sempre num momento de epifania. Observou-se que em todos os contos a mulher idosa é, também, a figura da mãe que envelheceu e que perdeu a sua função na maternidade, revelando um contínuo esvaziamento de papéis em diferentes esferas: perde-se a função materna, a força produtiva de trabalho, o lugar no discurso, entre outros, o que acaba por culminar na exclusão da idosa e, inevitavelmente, na morte – o esvaziamento completo do indivíduo. Mas enquanto a morte não chega, é a solidão que reverbera esse processo; não a solidão de não ter a presença do outro, mas o fato de não estar em relação, de não estar presente nos diálogos e nas tomadas de decisão, num movimento que conduz à coisificação da idosa, tão presente em todas as narrativas analisadas. Na presente comunicação, o olhar será direcionado especificamente ao conto “A Partida do Trem”, evidenciando o caminho analítico percorrido nos quatro contos.

### **Palavras-chave:**

Clarice Lispector; contos; personagens idosas

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero. É aluna da graduação em Letras (Português/Francês) na Universidade de São Paulo, onde desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica orientada pela professora doutora Yudith Rosenbaum, sendo bolsista da Fapesp. E-mail: carla.leonardi@usp.br.

“A velha bem-vestida e com joias” (LISPECTOR, 2016, p. 451). Assim é caracterizada logo de início a personagem idosa do conto “A Partida do Trem”, publicado originalmente na coletânea *Onde Estivestes de Noite?*, em 1974. Aos 77 anos, dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo – cujo longo sobrenome já dá indícios de uma posição social de prestígio – é descrita o tempo todo como uma senhora que demonstra sua riqueza intencionalmente. Apesar disso, os traços do envelhecimento não se fazem menos evidentes. “Das rugas que a disfarçavam saía a forma pura de um nariz perdido na idade, e de uma boca que outrora devia ter sido cheia e sensível” (LISPECTOR, 2016, p. 451). Aqui, podemos dizer que o traço físico da boca que murchara aparece também como metáfora para o lugar no discurso perdido com a velhice, sintoma do esvaziamento de papéis que vem com o avançar da vida. “Mas que importa. Chega-se a um certo ponto – e o que foi não importa. Começa uma nova raça. Uma velha não pode comunicar-se” (LISPECTOR, 2016, p. 451).

Logo no início do conto, ela é deixada pela filha na Estação Central às seis da manhã, de onde partiria o trem que a levaria à casa de outro filho. Já dentro do vagão, a idosa conhece Angela Pralini<sup>2</sup>, personagem mais jovem com quem compartilha o protagonismo da história e com quem vai estabelecer uma espécie de oposição.

Com a partida da locomotiva, dona Maria Rita se dá conta de que se sentou de costas para a direção do movimento e, ao notar seu desconforto, Angela oferece o próprio lugar, surpreendendo a idosa com sua gentileza. “Mas parecia ter-se perturbado. (...) Seca. Ofendida?” (LISPECTOR, 2016, p. 451). Mas por quê?

Ao longo deste conto, de forma muito evidente, nota-se que Maria Rita tem plena consciência do lugar em que a velhice a coloca, demonstrando até mesmo vergonha de ser velha, orgulhando-se de habilidades triviais que ainda conservava: “Tinha, porém, orgulho de não babar nem fazer pipi na cama” (LISPECTOR, 2016, p. 461); destacando que a decrepitude da idade muito avançada ainda não se fazia tão presente aos 77 anos: “(...) sou boa de cabeça, não falo sozinha e eu mesma é que tomo banho todos os dias” (LISPECTOR, 2016, p. 457). Por isso, esforça-se para disfarçar o envelhecimento do corpo com adornos e peças de ouro.

---

<sup>2</sup>Ângela Pralini é também personagem de *Um Sopro de Vida*, romance clariceano escrito entre 1974 e 1977.



Contudo, como veremos, o seu alto poder aquisitivo não muda de forma sensível o processo de exclusão que vem com a velhice. No conto, a repetida descrição física de Maria Rita estabelece uma espécie de contraposição a esses adereços. O nariz perdido, a boca murcha, os sulcos secos ao redor dos lábios, as rugas, os olhos profundos e vazios, o leve tremor... Nada disso parece compensado ou disfarçado pelos caros adereços. “Sou muito rica, não sou uma velha qualquer’. Mas sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer” (LISPECTOR, 2016, p. 454).

Quando o trem começa a andar<sup>3</sup>, a idosa se apresenta a Angela Pralini, “autorizando-a” a chamar-lhe de Maria Ritinha, como quem quer criar uma intimidade que não existe. Ao longo do conto, percebemos como a falta de ter com quem conversar faz com que a velha se ressinta por não conseguir estabelecer um diálogo prolongado com sua interlocutora, que revela o motivo de sua viagem. Angela ia rumo à fazenda de seus tios, onde passaria seis meses. Em seguida, a idosa responde, sem ser questionada: “(...) vou para a fazenda do meu filho, vou ficar lá para o resto da vida. (...) sou como um embrulho que se entrega de mão em mão” (LISPECTOR, 2016, p. 454). Aqui, notamos a questão da “coisificação” da idosa, entendida como importante linha de força das outras narrativas estudadas. “(...) era tão antiga que na casa da filha estavam habituados a ela como a um móvel velho. (...) não fazia nada, fazia só isso: ser velha” (LISPECTOR, 2016, p. 458).

Após esse breve diálogo, entramos pouco a pouco nos pensamentos delas. O primeiro elemento que nos faz entrar no mundo interior de Angela é sua lembrança acerca de um bilhete de despedida que deixara para Eduardo, quem subentendemos ser um ex-par amoroso – “Te amo como nunca. Adeus” (LISPECTOR, 2016, p. 458) –, indicando se tratar de uma fuga. Essa espécie de preâmbulo da história pessoal de Angela vem em um parágrafo em meio a outros que relatam o que se passa dentro do trem, como um pensamento alheio que se tem em uma situação qualquer. É possível que isso já indique de alguma forma um contraste entre uma interioridade complexa de Angela – que se vê às voltas com um rompimento amoroso, de onde vêm sofrimento,

---

<sup>3</sup> O início do movimento da locomotiva é retomado diversas vezes ao longo da narrativa, o que talvez assinale, de forma mimética, o andamento interrompido e descontínuo da personagem idosa, também ela com paradas e reinícios.

angústia, dúvida, entre outros sentimentos – e a coisificação da idosa, a quem já muito pouco é “permitido” sentir.

Chega-se a um ponto da narrativa em que mais de duas páginas são dedicadas exclusivamente a Angela, que revela em seus pensamentos a razão do rompimento: “Separaram-se por um motivo fútil quase inventado: não queriam morrer de paixão” (LISPECTOR, 2016, p. 458). Aqui, podemos voltar a reflexão à Maria Rita, cuja interlocutora sofria por ter amado demais, por ter sentido demais aquilo que ela, certamente, sentia de menos. “A velha fingia que lia jornal. Mas pensava: seu mundo era um suspiro” (LISPECTOR, 2016, p. 457), um suspiro em oposição ao êxtase de Angela.

A diferenciação feita entre a vida sentimental de Angela e a de Maria Rita acontece também no nível físico. Enquanto a idosa é caracterizada com os traços conhecidos da velhice, a mulher de 37 anos é descrita como alguém de seios bonitos, orelhas em ponta e boca arredondada e “beijável” – evidente contraste com os traços murchos e enrugados da velha.

Neste ponto, é interessante abordar também o silêncio expressivo que permeia toda a narrativa. Angela e Maria Rita pouco conversam, embora suas reflexões sejam postas de forma a nos mostrar um diálogo entre elas, ao qual nós temos acesso (pela técnica do monólogo interior e do discurso indireto livre), mas elas não. Assim, ao fazer com que os leitores saibam mais do que as próprias personagens entre si, a autora recria o isolamento em que suas criaturas vivem em seus mundos.

Mais um ponto importante também observado em outros contos é a questão do deslocamento. Ao ser colocada pela filha dentro de um trem para que parta, Maria Rita é transferida de um lugar para outro, num movimento que parece representar um processo de desenraizamento – não apenas dos familiares, mas talvez também dos últimos liames que a prendem à vida. Diferentemente das outras narrativas estudadas, porém, nesse conto há uma referência explícita ao próprio movimento da vida: “Perto do fim? ai, como dói morrer. Na vida se sofre mas se tem alguma coisa na mão: a inefável vida. Mas e a pergunta sobre a morte? Era preciso não ter medo: ir em frente, sempre. Sempre. Como o trem” (LISPECTOR, 2016, p. 466), de onde entendemos que o fim do trajeto é, inevitavelmente, a morte. Talvez por isso Angela salte do trem antes

da idosa – ainda não era sua hora de viajar até a parada final; e ela faz isso enquanto Maria Rita dorme, sem se despedir, como se tivesse entendido que aquilo (a velhice, a morte) era algo que ela não queria tocar.

Além disso, é importante notar que o vocábulo “partida” do título se repete imediatamente como a primeira palavra do texto. Logo no início do conto, as duas personagens entram no trem que as levará a outras cidades, numa travessia que é geográfica e temporal, mas que pode ser interpretada também em outros níveis (de compreensão sobre vida e morte; passado, presente e futuro; juventude e velhice; entre outros possíveis). A descrição do enorme relógio na Estação Central, “o maior do mundo”, também pode estar ligada a essa ideia do tempo que corre, imparável; a posição dos ponteiros ao marcar seis horas – um em direção oposta ao outro – também pode ser outra forma de simbolizar a oposição complementar entre as duas personagens.

Mais uma importante linha de força encontrada nesse conto é a do olhar contemplativo de Angela para Maria Rita. Ao enxergar o movimento de decadência da velha, ela “teve medo de envelhecer e morrer” (LISPECTOR, 2016, p. 460), numa espécie de epifania que leva Angela ao choro, como se ela compreendesse, também, o que é viver. “E o resultado foi que ela teve que disfarçar as lágrimas que lhe vieram aos olhos. (...) Como viver magoava. Viver era uma ferida aberta. (...) Angela estava amando a velha que era nada” (LISPECTOR, 2016, p. 468).

Sobre esse assunto, vale ressaltar o que Benedito Nunes trabalha em *O Drama da Linguagem* a respeito da potência do olhar como topos fortíssimo nos contos clariceanos, e citar “o descortínio contemplativo silencioso” (NUNES, 1995, p. 88). Para o autor, Clarice trabalha em seus contos uma tensão conflitiva entre duas personagens, levando a uma ruptura que pode se dar de maneira súbita ou se manter como crise do começo ao fim. Em “A Partida do Trem”, essa tensão conflitiva é clara entre Angela e Maria Rita. E embora essa tensão se mantenha como crise ao longo de toda a narrativa, é esse momento súbito que leva Angela à epifania em que se dá o descortínio.

No fim da narrativa, antes de Angela saltar do trem, podemos entender que enquanto a mulher mais jovem representa o tempo que está por vir, Maria Rita é o futuro sem perspectivas – ela não pode sair dessa viagem. Angela era “de repente”, e

aos “trinta e sete anos pretendia a cada instante recomeçar sua vida” (LISPECTOR, 2016, p. 469). Maria Rita, não: ela era “involuntária”; quando sorria, não se sabia se ria ou se chorava. Era inflexível. “Eu não pude parar o tempo (...). Falhei. Estou velha” (LISPECTOR, 2016, p. 466), ressentido-se. Aqui, é curioso lembrar do começo do conto, em que Angela se oferece para trocar de lugar com Maria Rita e ela recusa – enquanto a personagem mais jovem viaja de frente para o futuro, em busca de sua própria existência, a idosa dá as costas ao que ainda há por vir, como numa espécie de recusa do caminhar adiante, numa passagem para o vazio.

No artigo “Clarice Lispector sob suspeita”, Cátia Castilho Simon diz que, neste conto, “(...) visualizamos o tensionamento entre as perspectivas de vida, de idade, de sonhos, em diálogo intenso e paradoxalmente silencioso” (SIMON, 1999, p. 328). Ora, em todos os contos analisados, a configuração da personagem idosa se dá pela relação com o outro, pela tensão que se estabelece entre os que a cercam, ainda que temporariamente, e pelo silêncio. É pela negação de seu oposto que elas se definem enquanto velhas – aqui, dona Maria Rita não é o que é Angela. Não tem mais o viço na pele, a boca redonda, não tem mais a plenitude, o sofrimento passional, a busca pela própria essência e pela continuidade da vida. Ela segue de costas para o futuro, pois qual é esse futuro, afinal? Em “Feliz Aniversário”, “Os Laços de Família” e “O Grande Passeio”, também é na relação com o outro que Dona Anita, Severina e Mocinha se definem; mais do que isso, é nessa relação que é definido o lugar que ocupam – e é esse lugar, no fim, que parece dar o tamanho da existência de cada uma delas, em que o caminhar para a morte se mostra irremediável.

## **Referências Bibliográficas**

LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SIMON, Cátia Castilho. “Clarice Lispector sob suspeita”. *Sociologias*. Porto Alegre: PPGS/UFRGS, ano 1, n. 1, jan/jun 1999.

## Mulheres das Camélias

*Juliana Penalber<sup>1</sup>*

### Resumo

Lúcia/Maria da Glória e Marguerite são heroínas de romances escritos no século XIX, que apresentam ao longo de suas narrativas inúmeras dicotomias, como: puro x impuro; corte x província; material x imaterial; valores íntimos x valores públicos; mulher cortesã x mulher pura e vida x morte. Ao longo da leitura das obras, notamos que a vestimenta é um fator fundamental para o entendimento das dualidades e dos aspectos apresentados, tornando-se a linha que fará a costura entre o campo dicotômico e os universos das respectivas personagens. Tais oposições serão abordadas, tendo como foco *Lucíola* e utilizando como contraponto *A Dama das Camélias*. O fio condutor da discussão será uma dualidade que não está tão visível aos nossos olhos, mas que permeia todo o romance de Alencar: a moda. Para uma compreensão mais profunda sobre este conceito, recorreremos ao artigo *Fashion* do sociólogo alemão Georg Simmel e ao seu comentador Frédéric Vandenberghe. No tocante as dualidades, optamos por selecionar aquelas que estão presentes tanto na obra de Alencar quanto na de Dumas Filho. Artigos e textos adicionais foram utilizados para auxiliar no debate em torno das dicotomias e ilustrar determinados aspectos relacionados a moda que vão além das vestimentas e ornamentos. Em seu texto, Simmel identifica as forças antagônicas e características que a compõe: individualidade x coletividade, tendência x imitação e sua transitoriedade. Ela, por ser um aspecto socioeconômico, necessita de atores para operar, como o “ser imitador” e o “ser teleológico”, as “vítimas da moda” e aqueles que a negam. E o seu campo de atuação não poderia ser outro: a sociedade. As oposições presentes nas obras, muitas vezes são expressas por elementos que compõem a moda: vestimentas, ornamentos, jóias e ambientes em que as personagens circulam, outras vezes surge de maneira discreta, ao apenas mencionar ruas e lojas. A moda vai além de apenas atender as nossas necessidades mais básicas, ela é uma ferramenta de manutenção das desigualdades, um meio ilusório para atingir e/ou manter o equilíbrio da alma, atender as demandas sociais, cultivar e expressar a individualidade e o desejo de pertencer. Por si só é uma dualidade, portanto, ela não é apenas uma personagem adicional na obra de Alencar, mas também um duplo a ser considerado.

### Palavras-chave

Romantismo; moda; dualidades; José de Alencar; Dumas Filho

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras na Universidade de São Paulo. E-mail: juliana.penalber.bezerra@usp.br

Em ambas as obras, a roupa não é apenas um recurso para vestir, aquecer, não possui apenas funções práticas – ela é uma afirmação. Ora é a afirmação de que uma cortesã circula na alta sociedade carioca e francesa, ora é a distância que é colocada na vida de luxúria e prazer, ora representa a sobriedade e a religiosidade. Para compreendermos a dimensão da moda, é necessário entender a dualidade que a moda possui em si, seus desdobramentos no espaço, sua relação com a sociedade e os tipos de indivíduos que gera.

A nossa construção social está baseada na operação de duas forças antagônicas: individualidade e coletividade, e, de acordo com Georg Simmel, não é possível atender a todas as demandas que elas requerem, e a única forma de a humanidade realizar a condição expressa acima seria através da aproximação a objetos que estão em constante mudanças e que possam ser retrabalhados quando assim for necessário, como por exemplo, a moda.

A partir dessa construção, o autor aborda a matéria da “tendência à imitação”. Para ele, a imitação permite ao indivíduo ter a sensação de que não está sozinho, além de libertá-lo tanto da atividade criativa, como da responsabilidade das próprias ações para com o outro. Portanto, o desejo pela individualização está presente no ser, porém, nem sempre este terá os meios e/ou capacidade de acessar as ferramentas necessárias para tal ação. E como consequência, nós temos a formação de dois grandes grupos: “*the imitator*”<sup>2</sup> e “*the teleological individual*”<sup>3</sup>.

O primeiro seria passivo, acreditaria na igualdade social e adaptar-se-ia a elementos já existentes. Já o indivíduo teleológico está experimentando, baseia-se em suas convicções pessoais e se esforça incansavelmente; isto é, trata-se do contraponto ao imitador. Contudo, se faz necessário falar de um terceiro grupo que é o daqueles que negam a moda. Estes atingem a individualização através da negação do exemplo social em vez de ser através da qualificação individual.

Portanto, a negação consciente da moda representa uma imitação feita através de um caminho inverso, já que qualquer tendência social, nas palavras de Simmel: “(...) *demandas our dependence in some positive or negative manner.*”<sup>4</sup> (SIMMEL, 1957,

---

<sup>2</sup> “O imitador” (tradução da autora).

<sup>3</sup> “O indivíduo teleológico” (tradução da autora).

<sup>4</sup> “(...) exige nossa dependência de alguma maneira, seja positiva ou negativa” (tradução da autora).

p.142). Na obra de Frédéric Vandenberghe, podemos encontrar tais forças como “síntese da distinção e imitação”, ou seja, a moda é composta por agentes opostos entre si, que ao mesmo tempo permitem a distinção e a imitação, ocasionando o pertencimento e a exclusão. Dessa forma, temos as duas forças antagônicas que fazem da moda um fenômeno universal: “*Fashion is the imitation of a given example and satisfies the demand for social adaptation (...)*”<sup>5</sup>.

Por mais que ela atenda os requisitos daqueles que buscam a diferenciação, dissimilaridade e o desejo por mudanças e contrastes, ela também é responsável pela manutenção da separação entre classes, já que a moda da alta sociedade difere das camadas mais baixas, na verdade, assim que a última passa a copiar o que a primeira utiliza, aquela passa a buscar uma nova moda que permita a manutenção de tal distinção. Na visão de Simmel, ela é um produto das demandas sociais, portanto transcende a “questão utilitária”, como apontado por Vandenberghe: “(...) as roupas devem ser adaptadas às nossas necessidades, mas não são estas que determinam o comprimento das saias ou a cor das gravatas” (2005, p.108). Mais do que cobrir os corpos e protegê-los das intempéries da natureza, é uma ferramenta que permite a individualização dentro do coletivo.

As heroínas das referidas obras, são compostas por dicotomias apresentadas ao longo das respectivas trajetórias, sendo muitas vezes expressas por elementos do campo da moda: vestimentas, ornamentos, jóias e ambientes onde as personagens circulam. Relembremos a passagem em que encontramos o relato de Paulo ao ver Lucíola na ópera e a descrição de Marguerite por Armand:

(...) um **vestido escarlata** com largos folhos de renda preta, bastante **decotado** para deixar ver as suas belas espáduas, de um **filó alvo e transparente** que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de **brilhantes magníficos** capaz de tentar Eva (...). (ALENCAR, 2016, p. 89).

Estava trajada elegantemente, um vestido de musselina rodeado de folhos, um xale da Índia, quadrado, com as pontas bordadas em ouro e com flores de seda, um chapéu de palha italiano e um único bracelete – grossa corrente de ouro cuja moda estava começando naquela época. (DUMAS FILHO, 2015, p. 53-54).

---

<sup>5</sup> “Moda é a imitação de um exemplo dado e que satisfaz a demanda por adaptação social (...)” (tradução da autora).



Nos excertos acima percebemos a transcendência da “questão utilitária”, pois notamos as personagens usando a moda como ferramenta para se individualizar.

Fica claro que existe um movimento para imitar a moda burguesa e pertencer – mesmo que parcialmente. Aqui elas representam um lado das oposições: mulher cortesã (mulher pura x mulher cortesã), material (imaterial x material) e corte (província x corte). Extrapolando os tecidos, pedrarias e ornamentos, os ambientes também fazem parte do universo da moda.

Ir ao local certo e comprar nas lojas com notoriedade (Rua do Ouvidor<sup>6</sup>, *Wallerstein*<sup>7</sup>, *Gudin*<sup>8</sup> e *Saxe*<sup>9</sup>) era importante, pois desta forma, era possível atender a demanda pela coletividade, a sensação de pertencimento, de que não estavam só – isto é, poderiam ser o “sujeito imitador”. Aqui a moda mostra a sua face de manutenção das desigualdades: quem consumia nesses locais, certamente, pertencia à uma elite.

Ainda no âmbito dos espaços, temos os aposentos das personagens que refletem as dicotomias que as personagens carregam:

Lúcia:

A luz, que golfava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas a volúpia outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do tempo. (ALENCAR, 2016, p. 32)

Maria da Glória:

(...) já não era mais o mesmo, notei logo a mudança completa dos móveis. Um saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez. (ALENCAR, 2016, p. 122)

Marguerite:

Sobre uma grande mesa de um metro de largura por dois de comprimento, encostada a parede, brilhavam todos os tesouros de Aucoc e de Odier. Magnífica coleção, cada um daqueles mil objetos,

---

<sup>6</sup> Rua localizado na cidade do Rio de Janeiro. No século XIX era o local para adquirir as últimas novidades da moda europeia e produtos da melhor qualidade.

<sup>7</sup> Loja de luxo localizada na Rua do Ouvidor no século XIX

<sup>8</sup> Modista francesa localizada na Rua do Ouvidor no século XIX

<sup>9</sup> Região da França famosa pela produção de cerâmica e porcelana (Nota da tradutora de *A Dama das Camélias*)

se necessários à toaleta de uma mulher como aquela, não eram de outro metal que não fosse ouro ou prata. (DUMAS FILHO, 2015, p. 15)

A descrição do ambiente de Lúcia e de Marguerite, refletem o papel que está sendo desempenhado por elas: cortesã. E, por serem as mais cobiçadas das respectivas cortes, não era o suficiente apenas se vestir de acordo com a moda vigente, as residências têm que seguir os mesmos padrões. Enquanto a descrição do quarto de Maria da Glória mostra uma decoração mais simples, sóbria e com poucos objetos, mostrando o contraste entre a cortesã e a mulher dita pura, fervorosa em sua fé, desapegada de bens materiais.

Concluimos assim que as forças que constituem a moda, também estão presentes em nossas heroínas. Em *Lucíola*, a individualidade aparece com Maria da Glória e a coletividade – ou o lado público – com Lúcia. Já em *A Dama das Camélias*, não temos uma personagem com duas facetas, como na obra de Alencar. Uma possível explicação reside no fato de que a heroína de Dumas Filho não apresenta conflitos internos em relação ao seu papel de cortesã, algo que é oposto em Lúcia. Mas, é possível identificar momentos em que Marguerite demonstra um lado mais individualizado e, em outro, mais público. A moda se configura como uma personagem adicional na obra de Alencar, assim como todos os elementos que a compõem. Porém, o mesmo não se aplica na obra de Dumas Filho.

Em relação às obras selecionadas, aqui cabe uma observação. Durante o desenvolvimento do trabalho, concluimos que em matéria de descrição e detalhes, a obra de José de Alencar supera a de Dumas Filho. Notamos que em *Lucíola*, havia por parte do escritor uma preocupação em compartilhar as minúcias com o seu leitor, não apenas dizer que a personagem usava um vestido escarlate, mas também mencionar o tecido usado, o tipo de decote e demais enfeites. A partir dessa conclusão, e pensando na continuidade dessa pesquisa, entendemos que ela poderá ficar ainda mais rica se considerarmos outros romances de José de Alencar, em detrimento de *A Dama das Camélias*.

## Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.
- BORGES, V. R. "A cidade do Rio de Janeiro Imperial: construindo uma cultura de corte". *Estudos Ibero-Americanos*, Rio Grande do Sul, n. 1, p. 121-143, jun. 2005.
- DUMAS FILHO, Alexandre. *A Dama das Camélias*. 3. ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2015.
- FERRAZ, G. M. "Estatuária do desejo: a escrita erótica e o jogo da imitação em *Lucíola*". *Opiniões*, São Paulo, n. 6-7, p. 69-83, 2016.
- FORTES, R. F. "Do bordel ao lar: uma volta impossível em *Lucíola* de José de Alencar". *Travessia*, Santa Catarina, n. 25, p. 61-69, 1992.
- HERNANDES, G. Q. G. "Os vestidos de Lúcia. Personagem e vestuário em *Lucíola* de José de Alencar." *Criação e Crítica*, São Paulo, n. 15, p. 87-101, dez. 2015.
- MORAES, E.R. "O decoro de uma prostituta". *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 6, p. 287-307, dez. 2017.
- NITRINI, S. "Lucíola e A Dama das Camélias". *Travessia*, Santa Catarina, n. 16, 17, 18, p. 84-97, 1989.
- PONTIERI, R. L. *A voragem do olhar*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SIMMEL, Georg. *Fashion*. *American Journal of Sociology*, v. 62, n. 6, p. 541-558, 1957.
- SOUZA, G. M. "Macedo, Alencar, Machado e as roupas". *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 41, p. 111-119, mar. 1995.
- RIBEIRO, L. F. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- VANDENBERGHE, Frédéric. *As Sociologias de Georg Simmel*. 1. ed. São Paulo: Editora EDUFPA e EDUSC, 2005.
- VOLPINI, J. W.; NOGUEIRA, N. H. A. "Literatura e moda: a Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro entre o Segundo Reinado e a *Belle Époque*". *Terceira Margem*, v. 36, p. 1-20, 2017.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As Aventuras de Georg Simmel*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

# **Mesa 6**

Literatura e  
outras linguagens  
sob a ditadura

## **Vozes despedaçadas do sertão: apontamentos sobre violência em *Grande sertão: veredas e Deus e o Diabo na terra do sol***

*Ariadne Tadeu Pinheiro Arruda<sup>1</sup>*

### **Resumo**

O presente trabalho propõe-se a localizar *Grande sertão: veredas* no conjunto da produção textual de João Guimarães Rosa, bem como situar *Deus e o Diabo na terra do sol* no contexto de desenvolvimento cinematográfico de Glauber Rocha. Descreve-se, portanto, de que forma o romance, lançado em 1956, encontra-se inserido na historiografia literária brasileira, apresentando referências que elaboram interpretações acerca do romance, além de determinar qual a posição ocupada pelo longa-metragem, produzido em 1964 no âmbito da produção cinematográfica nacional, indicando perspectivas críticas que desenvolvem diferentes leituras a respeito da obra audiovisual em questão. Mobiliza-se, nesse processo, textos historiográficos e de crítica elaborados por autores das áreas de Literatura e Cinema, tais como Antonio Candido e Ismail Xavier. A partir do estabelecimento de afinidades eletivas entre as narrativas no que diz respeito a perspectivas críticas, investiga-se, na sequência, os modos de caracterização da violência em *Grande sertão: veredas e Deus e o Diabo na terra do sol*, de forma a evidenciar como esse elemento se faz presente em contextos de sociabilidade em que prevalecem formas de organização herdadas a partir do sistema colonialista. Além disso, elabora-se uma reflexão sobre o impacto da violência na constituição subjetiva dos protagonistas, considerando a disposição ambígua da consciência de ambos os personagens. Discute-se, ainda, como as temáticas envolvendo a sujeição à morte estariam vinculadas às estéticas pautadas na descontinuidade da narração, isto é, ao uso de uma sintaxe fragmentária na obra literária e a uma montagem cinematográfica baseada no elemento do choque. Parte-se, para o desenvolvimento das interpretações citadas, de certas premissas da Literatura Comparada, bem como de referenciais teóricos de autoria de Hannah Arendt, Michel Foucault e Walter Benjamin.

### **Palavras-chave**

Guimarães Rosa; Glauber Rocha; violência; literatura; cinema

---

<sup>1</sup> Possui bacharelado e licenciatura em Letras, com habilitação em Português, pela Universidade de São Paulo. Entre 2016 e 2018, desenvolveu, sob orientação do Professor Doutor Jaime Ginzburg, pesquisa de Iniciação Científica, com bolsa do CNPq, sobre violência, misticismo e representação dos corpos em obras de Guimarães Rosa, Glauber Rocha e Walter Salles. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e realiza a pesquisa “Vozes despedaçadas do sertão: violência, misticismo e corporeidade em *Grande sertão: veredas e Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, sob orientação do Professor Doutor Jaime Ginzburg e com bolsa CNPq. Além disso, é integrante do Grupo de Pesquisa denominado “Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo”.  
E-mail: ariadne.arruda@usp.br

Um dos principais instrumentos utilizados para que o Brasil conseguisse se livrar do jugo da hegemonia cultural promovido pelos colonizadores portugueses deu-se através do processo de construção e elaboração de uma arte fundamentada em princípios estritamente nacionais. Um dos aspectos mais notáveis dessa tentativa de consolidação de um nacionalismo por meio da arte consiste na pesquisa e na interpretação da realidade brasileira, especialmente no que diz respeito à manifestação da língua.

O Modernismo, inaugurado em 1922, a partir da realização da Semana de Arte Moderna, configura o primeiro movimento a instituir a construção de uma arte que, tanto temática quanto estruturalmente, expresse genuinamente a cultura brasileira. No que se refere à literatura, é sobretudo a partir da década de 1930 que os escritores passam a romper em definitivo com o artificialismo linguístico até então predominante. Segundo Randal Johnson,<sup>2</sup> os autores modernistas são responsáveis por ultrapassar o domínio inicial de modelos estrangeiros e operam reflexões sobre maneiras de descolonizar a literatura e a cultura brasileira como um todo. Assim, dotados de um ímpeto de inovação e de rejeição a velhos padrões formais e temáticos vigentes nas Letras, os escritores desse período inauguram o estudo e a representação de linguagens que refletem a cultura nacional, considerando, para tanto, manifestações populares e eruditas.

O movimento conhecido como Cinema Novo, por sua vez, inaugurado a partir da década de 1950, se assemelha, dentro do âmbito da produção audiovisual, ao que o Modernismo representa na área literária. De acordo com Ismail Xavier, “[...] o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 1960 em sua resposta aos desafios do seu tempo”,<sup>3</sup> isto é, assim como o movimento modernista, o Cinema Novo corresponde a uma iniciativa artística de descolonizar a cultura brasileira.

O movimento cinemanovista foi caracterizado como popular no sentido de haver tomado como seu assunto principal os problemas do povo brasileiro, expondo temáticas relativas ao subdesenvolvimento do país. Entretanto, o movimento cinemanovista não

---

<sup>2</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. p.46.

<sup>3</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.23.

se limitou a abordar a conflituosa realidade social da nação somente enquanto tema: os diretores cinematográficos do Cinema Novo fazem da precariedade técnica o fundamento de sua linguagem cinematográfica, transformando a escassez de recursos em força expressiva – ou seja, o subdesenvolvimento aparece não só tematicamente, mas também estruturalmente nas produções cinematográficas da época. Dessa forma, o Cinema Novo Brasileiro cria “uma linguagem nova para dar expressão a um realismo crítico da situação nacional”,<sup>4</sup> sintonizando forma e conteúdo.

Tanto as produções literárias do período modernista quanto as obras audiovisuais que se inserem no contexto do Cinema Novo voltam-se frequentemente para a representação de dimensões geográficas específicas do Brasil, abrindo espaço para a caracterização de localidades que expressam genuinamente a realidade popular. Dentre as paisagens exploradas por escritores modernistas e diretores cinemanovistas encontra-se o sertão. No Modernismo e no Cinema Novo o sertão aparece como índice da cultura popular, ao mesmo tempo em que é retratado como dimensão em que prevalecem problemas sociais tais como a seca, a fome e a incidência da violência.

No universo das narrativas que de alguma forma tocaram nas relações entre sertão e narração, *Grande sertão: veredas*, romance do escritor João Guimarães Rosa publicado em 1956, e *Deus e o Diabo na terra do sol*, filme do diretor cinemanovista Glauber Rocha lançado em 1964, destacam-se justamente por se caracterizarem como obras que rompem com a visão de caráter idealizado que se tinha em relação a tal localidade.

Antonio Candido localiza João Guimarães Rosa como representante do que ele denomina como *super-regionalismo*: uma modalidade literária que confere expressão e simultaneamente à realidade local e à totalidade, de modo que, por meio de um refinamento técnico, “as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”.<sup>5</sup> *Grande sertão: veredas* seria definido, segundo a perspectiva do crítico literário, como uma obra solidamente plantada na concepção de universalidade

---

<sup>4</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.15.

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.160.

da região, ou seja, que se caracteriza por transmutar a particularidade do pitoresco regional a fim de transformá-lo em ficção pluridimensional.

Antonio Candido<sup>6</sup> defende, ainda, a interpretação de que *Grande sertão: veredas* se constitui, em termos de estrutura, a partir do entrelaçamento de diversos planos nos quais a ambiguidade se faz presente como matéria central, instituindo um princípio geral de reversibilidade que acaba por reger o romance como um todo. Elementos tais como a paisagem geográfica sertaneja que deslinda para a concepção de um espaço universal, a ambiguidade entre estruturas sociais arcaicas e modernas e a oscilação da consciência dos personagens em relação à violência configuram exemplos de temáticas que permeiam o romance e que se caracterizam justamente por serem abordadas por meio do deslizamento entre ideias opostas.

A ideia de uma fusão de gêneros, consoante à reversibilidade de ideias presente em *Grande sertão: veredas*, foi discutida por Davi Arrigucci Jr. No ensaio intitulado *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*, o autor defende a perspectiva de que a obra em questão seria constituída a partir de um *princípio da mistura*,<sup>7</sup> responsável por quebrar a ordem linear de disposição do relato exposto ao longo da narrativa. Assim, estabelece-se uma relação orgânica entre a forma de contar e a matéria da qual trata a narrativa, de modo que a mescla das formas se articula à realidade também misturada do sertão roseano, na qual arcaísmo e modernidade se enredam, e à constituição ambígua do sujeito protagonista.

Oito anos após o lançamento do livro *Grande sertão: veredas*, em 1964, Glauber Rocha lança seu segundo longa-metragem, *Deus e o Diabo na terra do sol*. O diretor baiano desponta em meio às classificações da historiografia cinematográfica nacional como um dos principais expoentes do Cinema Novo. O princípio norteador da cinematografia glauberiana, bem como do projeto cinemanovista como um todo, aparece pormenorizado em *Estética da Fome*, manifesto escrito por Glauber Rocha, em 1965. No texto em questão, o diretor postula que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”<sup>8</sup> e defende a realização de um cinema cujas estruturas formais

---

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002. p.134-135.

<sup>7</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, nov. 1994. p.10.

<sup>8</sup> ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome”. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.66.



façam o colonizador compreender, pelo horror, a força da cultura brasileira, marcada pela exploração predatória colonialista e pelo subdesenvolvimento ocasionado pela violência da metrópole.

De acordo com Ismail Xavier, a *fome* “se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras”,<sup>9</sup> ou seja, o subdesenvolvimento é encarado não apenas como temática a ser discutida, mas passa a ser assumido como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a mera imitação do modelo cinematográfico imposto pela indústria cultural estrangeira que, até então, se afirmava como cânone.

O cinema de Glauber Rocha, segundo a crítica cinematográfica, aparece articulado a temas como religião, política, luta de classes e anticolonialismo. Tal como João Guimarães Rosa dispõe o espaço sertanejo em seu romance de modo que tal paisagem adquira universalidade, assim também o faz Glauber Rocha, sobretudo em *Deus e o Diabo na terra do sol*: nas palavras de Ismail Xavier, temos que, nessa obra, o sertão se expande “ao Brasil como um todo, e deste à América Latina e ao Terceiro Mundo”.<sup>10</sup> Os personagens da narrativa cinematográfica se encontram expostos, no contexto geográfico sertanejo, a situações em que predominam problemáticas envolvendo a miséria e a desigualdade social. A opressão por eles sofrida evidencia, assim, a perpetuação de uma violência que atinge não apenas o povo sertanejo em específico, mas que também é representativa do Brasil enquanto país subdesenvolvido.

Os protagonistas de *Grande Sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na terra do sol* participam de espaços típicos da sociedade brasileira em que prevalecem modelos reelaborados de organização social herdados a partir do antigo sistema colonialista. O sertão configura um mundo permeado por um sistema jurídico fragilizado, o que implica em condições de sobrevivência essencialmente vinculadas a experiências extremas, próximas à morte, dado que, em tal contexto social, em decorrência da destituição de “formas organizatórias e institucionais que regulamentem suas relações com os demais homens, os conflitos, por mínimos que sejam, só podem ser resolvidos mediante a violência”.<sup>11</sup> Em decorrência do domínio de instituições fracas, o

---

<sup>9</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.13.

<sup>10</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. pp.117-118.

<sup>11</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.39.

monopólio da violência por parte do Estado não se consolida de maneira plena e ocorre, então, uma desintegração do que Hannah Arendt define como poder, isto é, a “habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em comum acordo”. Em decorrência disso, estruturam-se instituições sociais baseadas fundamentalmente na “violência sociopolítica difusa”,<sup>12</sup> ou seja, numa violência de caráter espontâneo, pouco organizado, local e que aparece normalizada em meio a determinadas comunidades.

Nas sociedades representadas em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na terra do sol* ocorrem processos semelhantes ao que Michel Foucault descreve como sendo característicos de comunidades em que o monopólio da violência ainda não se encontra nas mãos do Estado. Em tais contextos a *sobriedade punitiva*<sup>13</sup> não se concretiza, já que o corpo supliciado, sob os quais recaem os elementos constitutivos da punição, passa por um processo de espetacularização, o que diverge da postura contemporânea, pautada na supressão do sofrimento físico enquanto instrumento de penalidade.

Segundo Walter Benjamin,<sup>14</sup> numa realidade social pautada pela violência e pela catástrofe, predomina o esvaziamento da experiência, dado que o indivíduo é obrigado a assimilar abruptamente os acontecimentos sem quaisquer mediações. Assim, a partir desse choque, formam-se subjetividades pautadas por antagonismos e ambiguidades, incapazes de uma síntese orientadora. Tal perspectiva pode ser utilizada no que diz respeito à caracterização dos protagonistas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na terra do sol*: o oscilar da consciência de Manuel e de Riobaldo em relação à violência sugere a constituição de sujeitos pautados por antagonismos, incapazes de atribuir um significado totalizante às situações negativas que vivenciam e que, portanto, rompem com a noção cartesiana de sujeito.

Os antagonismos constitutivos da subjetividade dos protagonistas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na terra do sol* repercutem formalmente nas respectivas obras. As duas narrativas, cada qual à sua maneira, são destituídas de

---

<sup>12</sup> MICHAUD, Yves. “História e Sociologia da Violência”. In: *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.22.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. p.18.

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista (trads). São Paulo: Brasiliense, 1989. pp.103-150.

linearidade, apresentando-se através de linguagens fragmentárias e descontínuas que rompem com a lógica de narração tradicional. Os tratamentos estéticos dado às duas obras pauta-se essencialmente num contraste entre fragmento e unidade que não segue padrões realistas de narração, o que indica, segundo Theodor Adorno, uma “constituição de mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial”.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012. p.61.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012. pp.55-63.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, nov. 1994.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista (trads). São Paulo: Brasiliense, 1989. pp.103-150.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. pp.140-162.

\_\_\_\_\_. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002. p.121-139.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

MICHAUD, Yves. “História e Sociologia da Violência”. In: *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989. pp.16-41.

ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome”. In: \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## **A “senzala em que eles estão transformando o Brasil”: dois protestos escritos por Tom Zé e Gilberto Gil na Ditadura**

*Patrícia Anette Schroeder Gonçalves<sup>1</sup>*

### **Resumo**

Procuramos apresentar dois textos publicados na imprensa em 1968 e 1970 por cancionistas ligados ao tropicalismo: “Material para a imprensa”, de Tom Zé, e “Recuso + Aceito = Receita”, de Gilberto Gil. O artigo de Tom Zé, publicado na *Folha de São Paulo* na coluna de Adones Oliveira, responde de maneira arisca aos que criticaram a premiação de sua composição “São, São Paulo” (1968) pelo júri especial do Festival da Record. Como se verá, Tom Zé começa seu texto procurando atingir os críticos ao tipo de música que faz; mas sua escrita se encaminha de forma mais abrangente, e ao final, se volta contra a moral dos homens de negócios e contra o próprio leitor. Já ao publicar o artigo de agosto de 1970 no *Pasquim*, Gilberto Gil recusa o prêmio Golfinho de Ouro dado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro à sua canção “Aquele Abraço” (1969). Como fizera Tom Zé, Gil começa explicando como as suas concepções sobre música diferem absolutamente daquelas do Conselho de Música do MIS; mas logo tensiona ainda mais sua resposta negativa ao prêmio, referindo-se aos culpados por sua prisão e seu exílio, se recusando a ter uma postura de “bom crioulo puxador de samba” e afirmando: “não estou mais *servindo a mesa dos senhores brancos* e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil”. O objetivo deste curto artigo é observar e arriscar uma primeira análise de momentos menos conhecidos de protesto por parte de artistas tidos, pela crítica (ou parte dela), como ambíguos politicamente. Ao comentar brevemente ambos os documentos, ensaiamos algumas reflexões sobre as premiações musicais no final da década de 1960 e início de 1970 e sobre a responsividade dos cancionistas ao acirramento da perseguição aos artistas por parte da sociedade e da Ditadura Civil-Militar. A comparação entre o texto de Tom Zé e Gil parece mostrar um tom crescente de acirramento político – o que é facilmente compreensível se nos lembramos que o primeiro foi publicado dias antes do decreto do Ato Institucional número 5, e o segundo, quando Gil se encontrava já no exílio político.

### **Palavras-chave**

Canção Popular Brasileira; Tom Zé; Gilberto Gil

---

<sup>1</sup> Bacharela em Letras (USP), mestra em Filosofia (IEB-USP), doutoranda em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) sob orientação do Prof. Dr. Ivan Marques, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Parte deste texto é decorrência do mestrado, sob orientação do Prof. Dr. Walter Garcia. E-mail: patricia.anette@gmail.com

Quando se fala sobre canção popular-comercial brasileira no fim dos anos 1960, lembra-se frequentemente de dois acontecimentos em Festivais: o episódio de Sérgio Ricardo no III Festival de Música Popular Brasileira da Record (1967) que ficou conhecido como “Festivaia”; e o discurso de Caetano Veloso em setembro de 1968 na execução de “É Proibido Proibir”, no 3º FIC, discurso que também ganhou apelido, “Vocês não entendem nada”. As duas “performances” têm um certo denominador comum, já que os dois cancionistas, mal recebidos pela audiência, se revoltaram contra ela. Sérgio Ricardo, em uma explosão física contra as vaías, rompe seu violão e o joga em pedaços à plateia. Já Caetano Veloso, que além de vaías e xingamentos homofóbicos, teve tomates atirados contra ele e Os Mutantes, responde verbalmente a seus ouvintes, insultando-os intelectualmente.

Em 1968, na verdade, as críticas se acirraram contra o Grupo Baiano, na mesma medida em que ganhava mais relevância na imprensa e na televisão. Além daquelas agressões físicas vividas por Veloso na apresentação de setembro, lembremos das vaías, das bananas e das bombinhas arremessadas contra Gil, Caetano, Torquato Neto, Décio Pignatari e Augusto de Campos em debate realizado na FAU meses antes, em julho de 1968. Nesse debate, os estudantes de esquerda reagiram à fala de Gilberto Gil a respeito da canção como mercadoria. A recepção pela sociedade, à direita e à esquerda, se demonstrava difícil; mas a situação atingiu seu ápice, como sabido, na perseguição sistêmica da Ditadura Civil-Militar pós-AI-5, com as prisões imotivadas de Gilberto Gil e Caetano Veloso em dezembro de 1968 e suas expulsões do país em 1969.

Em linhas gerais, é nesse contexto de recepção crítica, muitas vezes moralista e violenta das carreiras tropicalistas, que Tom Zé apresenta sua composição, “São, São Paulo”, no IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, premiada como melhor canção pelo júri especial em dezembro de 1968, a poucos dias das prisões de Gil e Caetano. Apesar de ter sido bem recebido pelo público e ter obtido a premiação, a vitória de Tom Zé é veementemente criticada na imprensa. Por conta disso, dois dias depois das finais do Festival, ele tem um texto seu publicado na Folha de S. Paulo, enviado para a coluna do jornalista Adones Oliveira, em que polemiza as reações negativas à sua vitória no festival. “Material para a imprensa” satiriza um lugar-comum, na época: de que música jovem, ou seja, afeita às sonoridades internacionais do rock e

do R&B, não poderia ser considerada música autenticamente brasileira. Escreve Tom Zé, entrevistando a si mesmo:

- Você é compositor?
- Sou, sim, senhor.
- Mas é compositor de música jovem ou de música popular brasileira?  
Por esta pergunta, que muitas vezes ouvi, fica parecendo que a música popular brasileira só pode ser velha, pois a música nova e atual não o seria.<sup>2</sup>

Depois de demonstrar sua autenticidade brasileira, Tom Zé parte para uma linguagem mais agressiva, se opondo a uma segunda pessoa, um “vós”, que de início não é possível situar. Estaria ele agredindo seu próprio leitor? O texto avança, e Tom Zé dá início a uma sátira *do homem de negócios*, esclarecendo que sua raiva contra “nós” está concentrada nessa figura e em certa estrutura patriarcal que não teria recebido bem “São, São Paulo”. No momento alto do texto, Tom Zé cria verbetes emulando o ponto de vista da Tradição-Família-e-Propriedade sobre os tão nobres quanto vazios valores cristãos e burgueses:

- A Honestidade é um princípio, mas não deve tornar-se hábito irrefletido ou uma ideia fixa.
- A Religião é aquela coisa que se repete dia de domingo, para aliviar a consciência e mandar brasa na segunda-feira.
- A Família é a maior possibilidade de coletivização do egoísmo. Quando ela é grande demais, se subdivide em dois ou mais egoísmos menores, com interesses próprios.
- A Honra é um acessório, mas nunca deve ser um obstáculo.
- A Caridade é um empréstimo feito a Deus, com vencimento marcado para logo depois do enfarte do miocárdio.<sup>3</sup>

Contudo, o corte do assunto anterior – música jovem *versus* música brasileira – para a crítica ao homem de negócios parece ter um fundo publicitário, justificável pelo que se lê logo adiante: poucos dias depois da premiação de sua música no Festival, Tom Zé lançaria seu primeiro *long-play*, *Grande Liquidação* (1968), marcado pela crítica à família, à moral e aos bons costumes. Na mudança súbita de assunto, o texto de Tom Zé se encaminha assim para o final:

---

<sup>2</sup> TOM ZÉ *apud* OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, 2011, p. 16.

<sup>3</sup> TOM ZÉ *apud* OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, p. 17.

Então eu comecei a trabalhar e as cantigas vêm aí. Providenciei escudos e bandeiras e tranquilizantes. Os vossos braços cruzados formam uma gigantesca corrente de aço (polida com sabonetes e aromatizada com perfumes importados) que tenta aprisionar meu pensamento. Os vossos olhos vidrados de múmias vivas formam um grande espelho mentiroso, que tenta retratar-me como um delinquente.  
Os versos musicados são o meio pelo qual eu vos devolvo a imagem.<sup>4</sup>

Refletindo então essa imagem de delinquência que lhe foi atribuída na forma de suas canções, o cancionista replica o tom de seus pares tropicalistas em outras manifestações<sup>5</sup>. Poderíamos discutir as contingências desses e de outros eventos similares, tratar sobre as motivações dos artistas nesses rompantes, sobre o posicionamento do público e o jogo espetacular da produção dos Festivais – que se beneficiava do acirramento de opiniões.

Sendo curto nosso espaço, gostaria somente de frisar uma matéria de jornal publicada na semana posterior ao III Festival de Música da Record, ou seja, aquele em que Sérgio Ricardo se rebelara em 1967. Em “Festival da Viola e da Violência”, Augusto de Campos criticou um aspecto violento do programa: não o instrumento atirado ao público por Sérgio Ricardo, mas as premiações e os bastidores de financiamento dos Festivais. Para o crítico, premiar poucas canções, fazer uma diferença pecuniária muito grande de premiação entre o primeiro colocado e os outros, afunilar as mais de 3.000 músicas recebidas para 30 e poucas que entram na competição e que o público vê na TV – “Eis alguns dos problemas”, diz Augusto de Campos, “que sugere, direta ou indiretamente, o espetáculo do festival que acaba de acontecer”<sup>6</sup>.

A estrutura competitiva árdua na lógica de festival estaria então na raiz daquela violência mais explícita por parte dos músicos em competição, no argumento de Augusto de Campos. O curioso, para mim, é que a violência ou a delinquência que esses artistas espelham e devolvem, para emprestar a expressão de Tom Zé, entre 1967 e

---

<sup>4</sup> Idem apud OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, p. 17.

<sup>5</sup> Carlos Eduardo Pires analisa o texto do encarte de *Grande Liquidação* (1968), muito similar a esse “Material para a imprensa” em sua dissertação de mestrado (2011).

<sup>6</sup> CAMPOS, 1974, p. 116.



1968, estão presentes *mesmo quando eles vencem os certames*, como no caso de Tom Zé.

Uma resposta semelhante mas muito mais assertiva a uma premiação virá de Gilberto Gil dois anos depois, no texto “Recuso + Aceito = Receita”, publicado no número 39 (mar. 1970) de *O Pasquim*. Diferentemente de Tom Zé, que aceitara o prêmio mas se voltara contra seus opositores, Gil recusa uma premiação oferecida – também em dinheiro – por sua composição “Aquele Abraço”. Escrevendo do exílio em Londres, Gil pretende esclarecer publicamente em sua carta a sua negativa: “Pois, um golfinho de mares cariocas resolve tirar o meu sossego ajudado pela ingenuidade ou pela burrice de meia dúzia de pessoas que de repente resolvem achar importante o fato de eu aceitar ou não um prêmio que me deram.”<sup>7</sup>

O troféu Golfinho de Ouro foi dado anualmente pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio entre os anos de 1967 e 1972 a personalidades de diferentes áreas da cultura brasileira.<sup>8</sup> A pesquisadora Leticia Freixo Pereira observou nas atas e nas atividades organizadas pelo Conselho de Música do MIS a prevalência da defesa dos ritmos ditos tradicionais brasileiros e sobretudo do samba carioca das décadas de 1920 e 1930. Em 1970, por exemplo, ano em que “Aquele Abraço” seria premiada, “o museu protestou contra o 5º Festival Internacional da Canção, pois este evento quase não contou com músicas ‘tipicamente’ brasileiras.”<sup>9</sup>. Pode-se entender, portanto, a indignação de Gilberto Gil em ser reconhecido por essa instituição:

---

<sup>7</sup> GIL *apud* RISÉRIO, 1982, p. 43.

<sup>8</sup> Antes de conceder o prêmio a Gil, o Conselho de Música Popular (criado em 1966 e extinto em 1972), órgão vinculado ao MIS responsável pelo Golfinho, premiara Chico Buarque e Paulinho da Viola por suas atividades musicais em 1967 e 1968, respectivamente. O Museu fora inaugurado em 1965 pelo governador Carlos Lacerda (PEREIRA, 2018, p. 13), e foi dirigido de 1965 até 1971 por Ricardo Cravo Albin, que criou em 1967 as premiações Golfinho de Ouro e Estácio de Sá – o primeiro, em dinheiro, para os destaques da área cultural, e o segundo, apenas honorífico, para gestores e mecenas de cada área (MESQUITA, 2009, p. 146 *apud* PEREIRA, 2018, p. 42.)

<sup>9</sup> Ainda segundo a historiadora Leticia Freixo Pereira, que estudou a atividade do Conselho, nas atas de discussão de fevereiro de 1968 sobre quem ganharia o troféu relativo ao ano de 1967, lê-se que enquanto alguns eram favoráveis a Chico Buarque, outros intelectuais eram contra, alegando ser ele um compositor “de músicas convencionais de sucesso” mas que “não contribui para a evolução da nossa música” (PEREIRA, 2018, p. 42.).

Embora muita gente possa realmente respeitar o que fiz no Brasil (talvez até mesmo gente do Museu), acho muito difícil que esse museu venha premiar a quem, claramente, sempre esteve contra a paternalização cultural asfixiante, moralista, estúpida e reacionária que ele faz com relação à música brasileira. Sempre estive contra toda forma de fascismo cultural de que o museu – à sua maneira – vem representando uma parcela no Brasil.<sup>10</sup>

Gilberto Gil começa sua carta, então, se opondo a uma posição “purista” do Museu frente a música popular brasileira, que julgava reacionária – o que também preocupava Tom Zé em seu “Material para a Imprensa”, de dois anos antes. Mas seu texto avança muito mais afiado, identificando na premiação, mais que a defesa do samba por parte do Museu, o paternalismo racista estruturante da sociedade brasileira:

Se ele [o MIS] pensa que com *Aquele Abraço* eu estava querendo pedir perdão pelo que fizera antes, se enganou. E eu não tenho dúvida de que o museu realmente pensa que *Aquele Abraço* é samba de penitência pelos pecados cometidos contra ‘a sagrada música brasileira’. Os pronunciamentos de alguns dos seus membros e as cartas que recebi demonstram isso claramente. O museu continua sendo o mesmo de janeiro, fevereiro e março: tutor do folclore de verão carioca. Eu não tenho porque não recusar o prêmio dado para um samba que eles supõem ter sido feito zelando pela ‘pureza’ da música popular brasileira. Eu não tenho nada com essa pureza. Tenho três Lps gravados aí no Brasil que demonstram isso. E que fique claro para os que cortaram minha onda e minha barba que *Aquele Abraço* não significa que eu tenha ‘regenerado’, que eu tenha me tornado ‘bom crioulo puxador de samba’ como eles querem todos os negros que realmente ‘sabem qual é o seu lugar’. Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum; não estou mais *servindo a mesa dos senhores brancos* e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil.<sup>11</sup>

No decorrer desse excerto, aqueles de que Gil fala deixam de ser apenas os conselheiros do MIS; embora estejam em continuidade com esses últimos e com a sociedade civil que apoiava o regime militar, os que cortaram sua onda e sua barba são evidentemente os envolvidos com sua prisão e expulsão do país. Do texto escrito por Tom Zé às vésperas da promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, para o protesto de Gil escrito do exílio nos anos de chumbo, é visível o tom crescente de repúdio à repressão e às instituições burguesas brasileiras e, no caso de Gil, estatais e estruturais.

---

<sup>10</sup> GIL in RISÉRIO, 1982, p. 43-44.

<sup>11</sup> GIL in RISÉRIO, 1982, p. 44.

A carta de Gil segue, direcionando sua ira ao público leitor, tal como Tom Zé fizera menos de dois anos antes. Mas terminemos com a impressão dessa última citação, “(...) nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil”. Não é preciso dizer mais no Brasil destes anos 2020.

## Referências Bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. *Jornal O Dia*. 23 jan. 2017. Disponível em: <http://institutocravoalbin.com.br/acontece/os-premios-necessarios/>. Acesso em: 28 fev. 2020.

BUARQUE, Chico; CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1999. Vol. 1, 230 p., p. 13. ISBN: 978-85-7407-276-0.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*, 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1974.

GIL, Gilberto. “Recuso + Aceito = Receita”. In: RISÉRIO, Antonio. (Org.). *Expresso 2222*. Salvador: Corrupio, 1982.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Org.). *Gilberto Bem Perto*. Rio de Janeiro: 2013. Livro eletrônico. Produção ebook: S2 Books. ISBN 978-85-209-3574-3.

MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

OLIVEIRA, Adones. “Um depoimento”. In: PIMENTA, Heyk. (Org.) *Encontros – Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PEREIRA, Leticia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. 2019. 110f. Dissertação (Mestrado em História Social). São Gonçalo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

# **Mesa 7**

Contemporâneo  
em foco

## **Ó, de Nuno Ramos: entre a linguagem e a sociedade**

*Eduardo de Almeida Vilar<sup>1</sup>*

### **Resumo**

O livro *Ó* (2008), de Nuno Ramos, é marcado por uma forte presença de elementos de autorreferencialidade literária – especialmente na sua constante reflexão sobre a linguagem. Ainda assim, são notáveis tanto as aparições esporádicas nesta obra de representações sobre questões sensíveis da sociedade brasileira quanto as interpretações de parte de sua recepção pela crítica especializada dos processos de composição utilizados pelo autor como reflexos de problemas sociais. Partindo dessas percepções, a pesquisa de mestrado que motiva a participação neste Seminário tem como objetivo investigar as relações entre as representações sobre a própria linguagem e as representações das questões sociais que compõem o livro. Este texto se apoia nos comentários críticos de Arêas (apud AZEVEDO FILHO, 2012), Goldfeder *et al* (2018), Hossne (2007), Naves (2007, apud TASSINARI, 2000), Safatle (2015) e Sússekind (2014). Outros textos serão somados à análise da fortuna crítica conforme o desenvolvimento da pesquisa. As hipóteses, que devem ser melhor desenvolvidas ao longo da pesquisa, são de que o lugar reservado à literatura pensado a partir do próprio texto de *Ó* parece ser justamente o de uma relativa autonomia moral frente ao drama humano e às necessidades e às implicações dos atos políticos. Além disso, essa postura de distanciamento atua juntamente com uma dinâmica de construção do sentido própria das instalações, por convidar o leitor-crítico a participar de modo determinante sobre os sentidos sugeridos parcialmente pelo texto literário, trazendo para a literatura aspectos típicos das artes plásticas, revelando contatos entre os campos pelos quais o autor transita com sua obra.

### **Palavras-chave**

Nuno Ramos; *Ó*; literatura brasileira contemporânea.

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP. E-mail: dudavilar21@gmail.com.

Nuno Ramos, um já conceituado artista plástico brasileiro, tem se destacado nos últimos anos também no cenário literário, recebendo elogios de figuras importantes da crítica literária, além de ter recebido duas vezes o Prêmio Portugal Telecom, pelos livros *Ó*, em 2009, e *Junco*, em 2012. Em se tratando especificamente do primeiro destes, certa noção de uma autonomia literária se faz presente com força na obra: seja por seu aspecto cosmogônico; pela intertextualidade que ele traça com a tradição literária ocidental; por sua difícil classificação, em uma mistura de diversos gêneros, mas principalmente tensionando impulsos ensaísticos e narrativos; além da própria reflexão sobre a linguagem, matéria com a qual se constrói a própria literatura, que permeia todo o livro. Além disso, convivem com essa forma híbrida os capítulos “Ó”, “Segundo Ó” e subsequentes cuja dicção se acerca de uma prosa poética (KIFFER, 2010, p. 38) e torna o livro ainda mais diverso em sua estrutura interna. Estes aspectos, de uma relativa autonomia literária, convivem na obra com comparecimentos ao longo do livro de questões sensíveis da realidade social brasileira e, por outro lado, a própria recepção crítica do autor, de modo geral, e desta obra específica realizam diversas interpretações que ressaltam conexões entre a sua construção formal e aspectos sociais, históricos e políticos do Brasil.

Essas interpretações salientam relações indiretas ou não-imediatas entre arte e sociedade ou entre literatura e sociedade. Como afirma o crítico Lorenzo Mammi, retomado por Vilma Arêas, esta é uma obra caracterizada por tensionar sujeito e objeto, artista e elaboração da obra, de modo que se distancia de relações mecânicas ou abstratas (AREAS apud AZEVEDO FILHO, 2012, p. 186). De modo análogo, Rodrigo Naves afirma que Nuno Ramos trabalha a noção de obra como experiência do mundo, se opondo à noção de obra como comentário do mundo (NAVES apud TASSINARI, 2000, p.25). Flora Süssekind (2014), por sua vez, afirma que o conjunto de textos literários do qual a obra de Nuno Ramos faz parte explicita uma resistência a qualquer captação formal mais imediata. Sendo assim, seria uma obra que se caracteriza em contraposição a esquematizações ou simplificações da realidade, inclusive as das reflexões de caráter sociológico, histórico e político; sua relação com a sociedade não seria a de uma forma literária que comenta uma realidade considerada externa a ela,

pois a própria obra constitui uma experiência em si mesma, que aponta para “um outro tempo pronto a irromper” (NAVES apud TASSINARI, op. cit., p. 25).

No entanto, apesar da defesa do caráter não-imediato, a recepção crítica de sua obra chega a diversas e bastante específicas interpretações que relacionam estes dois polos. Seja no caso específico do livro *Ó*, na obra literária do autor, na obra artística ou em uma visão mais geral de sua produção através dos campos artístico e literário, essas interpretações são ressaltadas de diversos modos. Algo que ajuda a compreender esse fenômeno é a percepção por grande parte da crítica de elementos em comum que perpassam toda a produção do autor, pelos “múltiplos canais de comunicação” entre suas produções artísticas e literatura (ARÊAS apud AZEVEDO FILHO, op. cit., p. 188; na busca de, dentro das especificidades de cada arte, dar conta do “norte de seu trabalho” (NAVES, 2007, p. 381); ou pelos paralelos estabelecidos entre, de um lado, as inserções de vozes e de textos em instalações plásticas e, de outro, a representação da tensão entre linguagem e matéria, forma e mundo, forçando uma “espécie de presença verbal das coisas” ou de resistência da matéria diante da palavra (SÜSSEKIND, op. cit.).

Essas interpretações ocorrem sobretudo tomando como base relações entre aspectos formais de sua obra e elementos sociais e históricos da sociedade brasileira. Andrea Hossne afirma que, em *Cujo* (1993), Nuno Ramos formaliza a experiência contemporânea brasileira em que a memória e a matéria histórica estão em precariedade, devido ao contexto ruinoso dos projetos modernista e de modernização (HOSSNE, 2007). Em sentido semelhante, Vladimir Safatle, comentando a exposição *Houyhnhnms*, afirma que o inacabamento de sua forma, caracterizada por um trabalho que se sobrepõe ao trabalho, tornando visíveis seus traços, estruturas e formas e os arruinando ao mesmo tempo, realiza uma recusa da ilusão de completude do projeto de desenvolvimento brasileiro, encontrando potência no que poderia parecer um inacabamento da experiência social brasileira (SAFATLE, 2015). Para Goldfeder *et al* (2018, p. 358) a indeterminação entre ato e matéria em *Cujo* traz consigo o funcionamento do processo de redemocratização brasileiro e a possibilidade de pensar uma democracia que não escamoteia seus conflitos, mas que está aberta a eles. Para Rodrigo Naves, os vínculos irresolvidos e frágeis em seu trabalho revelam a



transformação profunda e violenta realizada pelo trabalho humano que é oculto pela mercadoria industrializada e remete à própria natureza abrutalhada do trabalho no Brasil, além de refletir a própria realidade cindida do país (NAVES, 2007, p. 384-385). Flora Süssekind compreende os diversos recursos de indeterminação ou de configuração de “territórios instáveis” como característicos de uma obra instabilizadora e que se opõe à institucionalização do campo literário brasileiro (SÜSSEKIND, op. cit.). Por fim, Vilma Arêas, talvez de modo menos indireto ou não-imediato que os críticos anteriores, relaciona a proliferação e a mistura de gêneros na literatura de Ramos a uma representação do homem contemporâneo, mergulhado em um mar de imagens pós-moderno (ARÊAS apud AZEVEDO FILHO, op. cit., p. 191).

O que se observa na leitura de um livro como *Ó* a partir dos enfoques dados por esses críticos é como sua voz enunciativa parece justamente avessa a posicionamentos sociais e políticos mais assertivos, ainda que em meio a suas narrações, ensaios e lirismos o texto atravesse questões ligadas a problemas do projeto de modernização nacional, às condições precárias e violentas de sociabilidade e ao funcionamento problemático do país, questões típicas do período após a redemocratização. Essa aversão a posicionamentos políticos talvez encontre sua expressão máxima na figura mítica do bode, no capítulo 17, em que “uma era de certezas compartilhadas, avassaladora e claustrofóbica” gera como compensação uma indiferença e derrisão radicais (RAMOS, 2008, p. 196). Essa postura de derrisão é retomada no capítulo 20, quando se afirma: “Precisamos aprender a deixar em paz os acontecimentos – assim talvez menos coisas acontecessem conosco”. A consequência desse aprendizado seria dar gargalhadas diante da desgraça alheia, mas também diante da própria desgraça (Ibid., p.2019).

Essa postura de afastamento se encontra em um ideal de relação com o corpo da mulher amada: “Agora, para mim, ela é aquilo que sempre deveria ter sido – um corpo livre, povoado por associações, desconectado da minúcia orçamentária da vida modorrenta (...)” (Ibid., p. 49), em um lirismo que sugere algo de um escapismo romântico. Isso também é observável no próprio afastamento do drama humano para comprovar uma idéia: “Quem retorna à casa arruinada por um furacão ou uma bomba tem a vida que não viveu a seus pés, talvez melhor e mais autêntica do que a antiga.

Toda a catástrofe abre os seres, tornando-os essencialmente relacionais (...)” (Ibid., p. 117). Em outro momento, a voz enunciativa propõe que se libertem todos os prisioneiros dos presídios, independentemente de seu crime, para renunciar à compressão física como castigo (Ibid., p.80), e essa própria voz reconhece que sua proposta contraria o bom senso. O que a faz manter essa proposta seria uma arbitrariedade de fundo presente em qualquer ato de julgamento, pois em alguma medida ignora a cadeia infindável de causas e consequências que levaram ao ato criminoso, e considera tal ato separado profilaticamente de todos os atos que o antecederam. No entanto, de acordo com Safatle (2013, p. 15) não seria justamente essa decisão a respeito do que é inegociável o que definiria o ato político? A proposta de liberar todos os presos parece furtar-se a pensar as implicações políticas que tal medida teria.

O lugar reservado à literatura pensado a partir do próprio texto de *Ó* parece ser justamente o de uma relativa autonomia moral frente ao drama humano e às necessidades e implicações dos atos políticos. Seu lugar pode ser compreendido a partir da figura de um prédio construído e inaugurado para que fique vazio, “com cerimônia de cortar a fita, orquestra sinfônica, fotógrafos de colunas sociais, prefeito, secretário de cultura, artistas, mas todos do lado de fora, olhando de longe um espaço que não os receberia” (RAMOS, op. cit., p. 159-161). Esse prédio, construído como espécie de obra de arte, serviria como contraposição a um mundo dominado por um racionalismo de viés funcionalista, fruto de “um desejo de desperdício e de perda de função” (Ibid., p. 169), oferecendo à cidade o “patrimônio histórico de uma pergunta” (Ibid., p.164). Ressalta-se nesse trecho a confiança em um poder dessa arte autônoma diante das demandas políticas: “E quando criticassem o investimento, o despropósito do gasto público, responderíamos com o silêncio do próprio prédio, até que todos entendessem” (Ibid., p. 161).

Por fim, se essa postura parece, por um lado, ir ao encontro a um ato de resistência ao mundo controlado e servir de estratégia de revelação deste mesmo mundo, como na figura do mundo construído por mãos canhotas, que fogem parcialmente ao controle e a comandos (Ibid., p. 112), por outro lado, ela parece trazer à obra literária uma dinâmica de construção do sentido própria das instalações, por convidar o leitor-crítico a participar de modo determinante sobre os sentidos sugeridos parcialmente pelo texto literário.

## Referências Bibliográficas

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (org.). *A multiplicidade das linguagens híbridadas na ficção de Nuno Ramos*. São Paulo: Arte & Ciência, 2012.

GOLDFEDER, André et al. “Por uma historicidade distorcida: voz, contradicção e lastro em Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Nuno Ramos”. Disponível em: [https://www.academia.edu/37594429/Por\\_uma\\_historicidade\\_distorcida\\_-\\_voz\\_contrad\\_ic%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_lastro\\_em\\_Haroldo\\_de\\_Campos\\_Paulo\\_Leminski\\_e\\_Nuno\\_Ramos](https://www.academia.edu/37594429/Por_uma_historicidade_distorcida_-_voz_contrad_ic%C3%A7%C3%A3o_e_lastro_em_Haroldo_de_Campos_Paulo_Leminski_e_Nuno_Ramos). Acesso em 25 fev. 2020.

HOSSNE, Andrea. *Memória, matéria e narrativa no trânsito entre Literatura e Artes Plásticas: uma leitura de textos de Nuno Ramos e Iberê Camargo*. São Paulo: Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literaturas, Artes, Saberes, 2007. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ANDREA\\_HOSSNE.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ANDREA_HOSSNE.pdf). Acesso em 25 fev. 2020.

KIFFER, Ana. “Entre o Ó e o Tato”. In: *Estudos neolatinos* v.12, n.1. Rio de Janeiro: Alea, 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2010000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100003). Acesso em 25 fev. 2020.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SAFATLE, Vladimir. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

\_\_\_\_\_. “Nuno Ramos e suas buscas”. In: *Folha de São Paulo*, 11 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/09/1680023-nuno-ramos-e-suas-buscas.shtml>. Acesso em 25 fev. 2020.

SÜSSEKIND, Flora. “Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos”. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Org.). *Possibilidade da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. Disponível em: [http://www.academia.edu/10396402/tudo\\_fala](http://www.academia.edu/10396402/tudo_fala). Acesso em 25 fev. 2020.

TASSINARI, Alberto et al. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999; São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2000.

## **Os mitos da investigação, a investigação dos mitos: uma leitura do “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, de Alberto Mussa**

*Henrique Balbi<sup>1</sup>*

### **Resumo**

Hoje, quando a palavra “mito” ganha ampla circulação e sentido obscurantista, há mais razões além das literárias para estudar o projeto mais recente de Alberto Mussa, o “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”. Série de romances policiais com fundo histórico, ela pretende investigar literariamente os fundamentos mitológicos da vida carioca, o que se poderia extrapolar para o Brasil todo. Este trabalho busca entender se e como essa investigação mitológica se liga à construção dos investigadores na obra de Mussa, comparando-os à síntese de Ricardo Piglia (em *O Último Leitor*, por exemplo) sobre os investigadores do romance de enigma (como Sherlock Holmes) e de detetives (como Philip Marlowe). Para Piglia, o fato de os primeiros serem frequentemente indivíduos excêntricos, que resolvem o crime motivados pelo desafio intelectual, tem a ver com a sociedade inglesa que retratam, desconfiada das instituições e dos interesses que corromperiam o desenrolar da investigação. Nos detetives, Piglia vê investigadores que resolvem os crimes por meio de um corpo a corpo com os suspeitos, uma experiência prática; além disso, não são diletantes, mas profissionais: um contrato, um acordo, a expectativa de pagamento garantem a autonomia e a idoneidade da investigação; sintomas da sociedade norte-americana retratada, pragmática e confiante nas soluções do mercado. Em ambos os casos, de todo modo, nota-se o valor do distanciamento, da isenção e da imparcialidade como condição para solucionar o crime. Não em Mussa: nela há investigadores que se envolveram afetivamente com suspeitos ou vítimas, e até um caso em que o próprio narrador assume a função de elucidar os casos. Será que a profunda implicação dos investigadores de Mussa nos crimes que devem solucionar não representa um desnudamento do mito do investigador imparcial, isento, distanciado a priori, como Holmes e Marlowe?

### **Palavras-chave**

Alberto Mussa; romance policial; Ricardo Piglia

---

<sup>1</sup> Doutorando no programa de Literatura Brasileira na FFLCH-USP; mestre em Filosofia (Estudos Brasileiros) pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP; graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela ECA-USP. E-mail: henriquebalbi92@gmail.com

O romance policial é um dos modelos decisivos para o projeto “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, de Alberto Mussa. Na série de cinco livros, o escritor carioca sempre inicia a narrativa com uma morte, cuja investigação estruturará o restante do enredo e cuja elucidação, com frequência, o encerrará. Assim, o gênero narrativo tornado célebre por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie é fundamental para compreender o projeto de Mussa, junto com a ambientação no Rio de Janeiro, a intriga de adultério (conflito frequente nas obras, envolva ele o protagonista ou não) e o diálogo com um mito, o mais das vezes oriundo de culturas de matriz africana ou ameríndia.

Porém, como a tradição do romance policial é ampla e heterogênea, é preciso especificar melhor nosso ângulo de análise do projeto de Mussa. Propomos um foco na figura do investigador, que é um elo entre os romances de Mussa e as histórias policiais. Comentando os textos de Poe que estrelam o detetive C. Auguste Dupin, como *The Murders in the rue Morgue*, Jorge Luis Borges viu ali a gênese do romance policial, justamente por apresentarem de modo mais acabado seus elementos essenciais, entre eles a figura do investigador. Tomemos a trilha de Borges e passemos a seu fã, Mussa. A extensão aqui prevista não nos permite observar todos os investigadores dos cinco romances do “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, os livros *O Trono da Rainha Jinga* (1999), *O Senhor do Lado Esquerdo* (2011), *A Primeira História do Mundo* (2014), *A Hipótese Humana* (2017) e *A Biblioteca Elementar* (2018). Será preciso nos determos nos investigadores dos livros de 2011 a 2017, por serem os mais peculiares à obra de Mussa, mais afastados do típico investigador do romance policial no senso comum. Convém apresentá-los.

Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, o investigador é Baeta, perito que introduz a datiloscopia à polícia do Rio de Janeiro no início do século XX. Criado na encruzilhada de um pensamento cientificista (por parte do pai, engenheiro) e de um pensamento mais heterogêneo (por parte da mãe, que viveu a mistura de credos e filosofias da população carioca), Baeta deve elucidar a morte do secretário da presidência da República, ocorrida na Casa das Trocas, clínica que, em certas noites, de extrema discricção, abriga trocas de casais e outras experiências sexuais pouco alardeadas publicamente (de que Baeta, inclusive, participava ainda antes do crime). O principal suspeito, Aniceto, logo

desperta uma rivalidade em Baeta; disputam conquistas amorosas, por exemplo Guiomar, esposa do perito.

Em *A Primeira História do Mundo*, o investigador é o próprio narrador, uma figuração do autor. Alegando privilegiar a clareza na exposição de circunstâncias, motivações e evidências, ele toma para si o papel de conduzir a investigação pelas atas e documentos que restaram a respeito de um crime supostamente verídico, o primeiro homicídio ocorrido no Rio, ainda no século XVI: a morte do serralheiro Francisco da Costa, esposo da enigmática Jerônima Rodrigues.

Em *A Hipótese Humana*, o investigador é Tito Gualberto Carvalho, sobrinho ilegítimo da mulher de Chico Eugênio, patriarca de uma família de posses do Catumbi, em meados do século XIX. Com livre trânsito pela casa-grande e pela senzala, capoeirista e professor de latim, Tito é convocado por Chico Eugênio e pelo genro dele para investigar a morte de Domitila, filha e esposa muito querida, e muito avessa a se submeter aos dois. Tito se vê numa situação delicada, pois logo antes da morte de Domitila ele e ela estavam em pleno ato sexual; assim, sua investigação deve revelar apenas as informações cruciais para a elucidação da morte, excluindo as que sugeriram o adultério.

Mesmo nessa breve síntese, os três investigadores de Mussa apresentam um traço comum: são parte interessada, isto é, têm uma participação cuja natureza contraria os princípios de isenção tipicamente associados à condição de partida ideal (ao menos no senso comum) de investigação. No caso de Baeta, há seu histórico com a Casa das Trocas e a disputa pessoal com Aniceto; no caso do narrador de *Primeira História*, ele simultaneamente investiga o caso e arranja os elementos da narrativa; no caso de Tito, ele estava implicado na cena do crime e tentava ocultar seu envolvimento.

O desvio que esse envolvimento significa na tradição do romance policial fica explícito se recuperarmos um breve panorama do gênero, conforme a leitura de Ricardo Piglia. O escritor e crítico argentino trabalhou histórias policiais tanto em sua obra ficcional (como os romances *Dinheiro Queimado*, *Alvo Noturno* e *O Caminho de Ida*) quanto em seus ensaios. O que comentaremos a seguir aparece no capítulo “Leitores imaginários”, sobre detetives, do livro *O Último Leitor*.

Nele, Piglia traça uma linhagem do romance policial a partir da figura dos investigadores. Identifica alguns marcos: uma vertente chamada “romance de enigma”,

ilustrada pelo Dupin de Edgar Allan Poe, mas cujo ápice se encontra na Inglaterra, com Sherlock Holmes; e outra norte-americana, a de Philip Marlowe, de Raymond Chandler. No “romance de enigma”, por exemplo, Piglia identifica certos atributos comuns: o investigador tem um ar aristocrático; é um celibatário; oferece seus dotes de raciocínio e investigação quase que por espírito lúdico, de modo praticamente desinteressado; se recebe compensação financeira, ela não tem um impacto decisivo para prover seu modo de vida. É o caso de Dupin e de Holmes.

Ao atravessar o Atlântico, o romance policial sofre mudanças profundas. Piglia destaca alguns textos da parceria de Borges e Bioy Casares como “limite e paródia” (PIGLIA, 2006, p. 92), algo evidente no próprio nome do investigador ficcional que inventam. Preso numa cela, sem nenhum contato com a cena do crime que deve investigar, praticamente sem se mover, Isidro Parodi consegue encontrar uma solução apenas com a força de seu intelecto, com seu rigor de raciocínio e de lógica – uma caricatura dos poderes dos protagonistas dos “romances de enigma”.

Por fim, está o *thriller* norte-americano, ou *hardboiled*, ilustrado por Philip Marlowe. Agora, o investigador vira um detetive particular, *private eye*, contratado por agentes privados para resolver crimes e conflitos. Se na variante inglesa o desinteresse financeiro era um fiador da idoneidade da investigação, aqui se tem o contrário: o contrato garante que o detetive, por profissionalismo, alcance um resultado idôneo. Piglia atribui a diferença a uma questão de contexto cultural: se no Velho Mundo as posições de hierarquia e de classe serviam de esteio para a sociedade como um todo, com o vínculo financeiro podendo atuar como corruptor dos valores morais (por isso, o dinheiro importa pouco ou nada para Dupin ou Holmes), no Novo Mundo e sua ética mais abertamente capitalista o vínculo financeiro se torna a grande referência, centro de gravidade do tecido social, por isso sinônimo de profissionalismo e seriedade. Isso reverberará também nas soluções: o “romance de enigma” encena quebra-cabeças de arranjo intrincado, com as mais variadas motivações; *hardboiled* costuma se concentrarem conflitos próprios ao fluxo do dinheiro numa sociedade capitalista, como espionagem industrial, especulações, propinas, delações, chantagens e negócios escusos em geral. Em outro texto, Piglia resume esse tipo de narrativa como uma espécie de ilustração de uma frase de Brecht, para quem o crime de roubar um banco não se compara ao de fundar um (PIGLIA, 2014, p. 57).



Se voltarmos a Mussa, repararemos que os seus *investigadores envolvidos* revelam, pelo contraste, um pressuposto comum aos investigadores comentados por Piglia: sempre começam distanciados, afastados, *isentos* de participação nos casos que devem investigar. Seja no modelo inglês, seja na sátira argentina, seja devido a um desinteresse material, seja devido a seu oposto, o distanciamento aparece quase sempre e atua com frequência como pressuposto da idoneidade e da confiabilidade das investigações – algo já detectável em Dupin, de Poe, o investigador original. Ainda que no decorrer das narrativas os investigadores se vejam crescentemente envolvidos com os outros participantes, em prejuízo à sua isenção, isso é sempre visto como um desvio, condenável, um erro no desenrolar do processo, e quase nunca como uma condição *a priori* – para o bem e para o mal.

Desse modo, Mussa testa em seu laboratório ficcional um problema que os marcos canônicos do romance policial não costumam desenvolver, apesar de sua ampla ocorrência no mundo real: e se os investigadores forem parte interessada nos crimes que devem investigar? É possível alcançar a verdade, alguma verdade?

Nossa hipótese é de que Mussa acredita que sim, mas apenas no caso de uma verdade especial: a verdade *mítica*. As circunstâncias e as causas do crime específico, tratado nas suas narrativas, importam na medida em que revelam os mitos da sociedade em que houve os crimes. E, para alcançar essa verdade, subjacente ao tecido social de modo confessado ou não, é preciso reconhecer que todos temos nossos próprios mitos: toda cidade, todo grupo, toda classe, toda pessoa têm como fundamento uma narrativa mítica toda sua. É o caso, por exemplo, dos investigadores mais marcantes do romance policial, construídos sobre uma imagem de distanciados, isentos, *objetivos* – é este o seu mito, o da razão fria, lógica, neutra. Nos seus romances, Mussa transformará numa condição de partida do romance policial o que era julgado um desvio; e, considerando o noticiário brasileiro dos últimos tempos, os desdobramentos e as consequências dessa alteração parecem de máximo interesse para se entender um país cada vez mais enredado em crimes, mitos e pretensas neutralidades.



## Referências Bibliográficas

MUSSA, Alberto. *A Hipótese Humana*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

\_\_\_\_\_. *A Primeira História do Mundo*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

\_\_\_\_\_. *O Senhor do Lado Esquerdo*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. 1a. ed. Barcelona, Penguin Random House, 2014 (Debolsillo).

\_\_\_\_\_. *O Último Leitor*. Trad. de Heloisa Jahn. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

## **Problemas iniciais para uma discussão sobre a *pulp fiction***

*Paulo Vítor Coelho*<sup>1</sup>

### **Resumo**

Esse texto pretende apresentar os problemas iniciais pensados para a pesquisa *Pulp fiction à brasileira*. Durante esse percurso, serão também apresentados a proposta metodológica e as hipóteses de trabalho. A modalidade *pulp* de literatura é originária dos campos literários anglo-saxões, Estados Unidos e Inglaterra, e datam do século XVIII, com o advento de vários fatores de ordem social, econômica e cultural, por exemplo a Revolução Industrial. A discussão sobre esse fenômeno nesses locais já está mais ou menos consolidado e apresenta alguns conceitos base para sua apreensão. Sendo assim, a exposição de entradas e do que se entende por *pulp* nesses campos é imprescindível. Isso é, há especificidades desse objeto no âmbito da forma e da circulação que não devem ser desprezados, e, do mesmo modo, há características que estão ligadas a aspectos culturais, que interferem em toda a cadeia de produção das obras *pulp*. O campo literário brasileiro, por sua vez, apresenta diferenças fundamentais no comparativo com os territórios originários desse tipo de obra, sejam eles culturais, sejam eles profissionais, ou mesmo materiais, como mostraremos. Depois de discutidos esses parâmetros de classificação, intencionamos elencar brevemente os estudos feitos sobre as literaturas populares de massa no Brasil. A partir da mobilização de teóricos nacionais que já se debruçaram sobre o tema, daremos outra volta no parafuso a fim de trazer à luz os problemas que guiarão nossa pesquisa e nossas hipóteses de trabalho, a saber, a possível existência de uma produção *pulp* brasileira e suas particularidades literárias e de produção, e quais são os impactos dessas produções no campo literário brasileiro, se houverem. Esse segundo movimento da análise torna-se uma revisitação a alguns textos que já ensaiaram abordagens de uma literatura comercial brasileira a fim de conseguir armar possibilidades de análise das obras literárias desse tipo.

### **Palavras-chave**

*Pulp fiction; Trash art; Literatura contemporânea; Campo literário brasileiro*

---

<sup>1</sup> Bacharel em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; Mestre em Letras pela FFLCH-USP e doutorando pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello. p.coelho@usp.br.

Na fala de hoje, apresentei brevemente os problemas iniciais e as hipóteses de trabalho de minha pesquisa de doutorado, cujo título provisório é *Pulp fiction à brasileira*. Ela é continuação da pesquisa realizada no mestrado,<sup>2</sup> em que analisei a obra *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli, autor que se transferiu do meio dos quadrinhos para o campo literário brasileiro, no início deste século XXI. A nova etapa dessa pesquisa recebe tal título por conta de alguns dos resultados obtidos anteriormente.

O foco da dissertação foi o de captar o percurso feito Mutarelli para atingir a categoria de autor de literatura, uma vez que ele é originário de um meio considerado menor. Sua trajetória nos quadrinhos nacionais é avaliada como exemplar, e seu nome figura entre o dos autores de quadrinhos mais importantes do final do século passado por conta de sua proposta ficcional e visual e seu engenho, que coloca uma dificuldade de classificação notada por vários críticos e historiadores do quadrinho nacional, por exemplo, Waldomiro Vergueiro, Lucimar Mutarelli, Líber Paz, Rogério de Campos, entre outros.

Durante essa trajetória, não são poucos os momentos em que o próprio Mutarelli externa sua vontade de produzir algo maior. Para Lucimar, por exemplo, a passagem do autor para a literatura era algo previsível, dado o potencial artístico dele.<sup>3</sup> E eis que, em 2001, sua obra de estreia, *O cheiro do ralo*, é lançada, gerando certa suspeita de seus fãs, entusiasmo dos veículos especializados em quadrinhos, e nenhum alarde nem da grande imprensa, muito menos da crítica. Até que o produtor Rodrigo Teixeira viu nesse romance uma oportunidade para a montagem de um filme baseado nele. Essa obra, sim, em 2007, coloca o nome de Mutarelli em circulação na arena do campo cultural de maneira mais ampla, mesmo que em uma posição alternativa, *outsider*.

Após o sucesso do filme *O cheiro do ralo* em crítica e público, Mutarelli foi contratado pela Companhia das Letras, deixando a editora Devir (que é inexpressiva no

---

<sup>2</sup> COELHO, Paulo Vítor. *É o cheiro, é o ralo, é o campo: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.8.2019.tde-13052019-144359. Acesso em: 2020-10-29.

<sup>3</sup> MUTARELLI, Lucimar. *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura*. 2004. 111 f. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

meio literário, mas importante para o meio dos quadrinhos). A proposta ficcional do autor continuou seguindo o tom grotesco, agressivo, alternativo, *thrash*, *pulp* mesmo em sua nova casa editorial e isso despertou a estranheza, e até a fúria de alguns críticos, *vide* um texto de Alcir Pécora sobre o romance *A arte de produzir efeito sem causa* para a *Folha de S.Paulo*.<sup>4</sup>

A trajetória de Mutarelli e sua circulação proporcionam uma perspectiva curiosa quando analisamos sua obra mais atentamente. Por exemplo, *O cheiro do ralo* é um romance bem particular quando comparado a seus pares da mesma época, os primeiros anos de 2000. Nele é contada a história desse narrador protagonista inominado, dono de uma loja de penhores, que vive incomodado com o cheiro ruim que sai do ralo do banheirinho de seu escritório e que fica obcecado pela bunda de uma garçonete. Essa obra não pretende, aparentemente, discutir a situação social do país, nem problematizar questões de representação literária do indivíduo, nem sequer se pretende a uma linguagem romanesca cosmopolita, dado que sua referencialidade social durante a história é esparsa, senão nula. Esse romance que chamei de excrementício trava o fluxo das possibilidades de análise de tal modo que nos vemos rodando em círculos. Uma imagem boa para ilustrar essa dificuldade está no próprio romance: ele nos deixa presos em nossas tentativas de interpretação, pois nessa loja de penhores, como mesmo diz o narrador-protagonista: “Tem tudo o que o mundo pode oferecer”,<sup>5</sup> e acaba entupindo as saídas possíveis desse romance.

Naquela pesquisa, concluí, a partir da avaliação da obra e da circulação do autor, que Mutarelli apresentava algo novo frente ao campo literário do início dos anos 2000. Um autor que não se encaixa nem no polo restrito, nem no polo expandido, ele figura num espaço novo do campo. Mas ele estaria sozinho?

A partir desse ponto, o estabelecimento de critérios do que seria uma obra *pulp* se impôs como um problema importante, assim como a reunião de um *corpus* de análise dessa produção contemporânea. Juntamente a isso, surge o problema principal de minha pesquisa de doutorado: é possível a existência de uma vertente na literatura brasileira

---

<sup>4</sup> PÉCORA, Alcir. Literatura de Mutarelli fica à altura de história *trash*. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ago. 2008. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200816.htm>>. Acesso em: 29 out. 2020.

<sup>5</sup> MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. 2. ed. São Paulo: Devir, 2007.

contemporânea estilisticamente próxima à vertente *pulp* encontrada nos campos anglo-saxões, como EUA e Inglaterra?

Para nos situarmos melhor, farei uma explicação do que estou utilizando para categorizar o *pulp*.

Esteticamente, a *pulp fiction* compreende uma modalidade de obras populares e comerciais que estão num limiar entre uma prosa de ficção mais banalizada, que segue apenas os critérios do público leitor para direcioná-la em sua composição e escolha de temas, e uma prosa de ficção que tenha uma proposta subversiva no que diz respeito a privilegiar certos temas, muitas vezes considerados tabu, e a forma em que eles serão representados. De modo geral, suas regras compositivas seguem uma estrutura esquemática, privilegiando a ordem das ações da história. Para Clive Bloom, essas histórias buscam o simples escapismo, em que há a dosagem entre senso-comum e um pouco de imaginação louca, que dão ao *pulp* seu aspecto genuíno. A *pulp fiction* pende ao mau-gosto para se opor à Literatura restrita. Essa vertente prefere formas capazes de serem serializadas (as formas do conto, novela e romance são bem comuns entre os autores); por exemplo, narrativas episódicas em que algum mistério ou questão deve ser desvendada, movimentos quase óbvios da trama e a preferência pela ação e não tanto pelo desenvolvimento psicológico da personagem. Um exemplo utilizado por Bloom para ilustrar esse ponto é obra *Manet*, de Jeff Koon. Ele ressalta a tensa relação que há entre o *trash* e o vigor *pulp* e certa inocência anárquica:

na cena de sexo retratada Jeff Koon deseja salvar o *pop* e o *pulp* protegendo-os na segurança do amor entre um casal [o artista é casado com a atriz La Cicciolina, que também aparece na obra] [...]. Mas isso não é *pulp*, porque é muito cru e muito explícito. Por sua vez, os antigos orgasmos falsos de La Cicciolina e sua nudez raspada diante a câmera representam o cerne da *thrash art*. [Ela] representa a ilicitude do *pulp*, enquanto Koon é o benevolente autoritário que restaura a ordem da libido de sua esposa. (BLOOM, 1996, p. 19, tradução nossa)

Observando esse exemplo, o teor transgressivo que o artista plástico busca obter se perde no próprio *mise en scène*, transformando a tela apenas numa obra ruim. A tela não incita a violência inocente que a *pulp* possui, nem a precariedade que esse gênero evidencia em sua forma. A obra recai em apenas uma peça promotora de algum tipo de *pop art* tardio.

Essa maneira de fazer ficção não está restrita apenas à literatura, mas se espalha por vários outros espaços do campo cultural, como aponta Paula Rabinowitz. Em *Black, White and noir: America's pulp modernism*, ela investiga as possibilidades representativas que o *pulp*, em sentido expandido, experimenta.

Rabinowitz segue o caminho da história estadunidense e de seus processos-chave do século XX (Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial, o *Boom* da indústria cultural (Hollywood, *magazines*, imprensa e o advento dos livros barateados, os *paperbacks*), o aburguesamento de uma classe trabalhadora branca, o Pós-Guerra, a luta pelos direitos civis da população negra, o movimento *hippie*) para tentar captar as origens desse fenômeno representativo que o *pulp* encena. Portanto, para ela, há algo na cultura e na formação histórica da própria sociedade americana alguns dos traços que irão explodir nas produções culturais B: “A América é fabricada através de suas próprias fabricações” (RABINOWITZ, 2002, p. 3, tradução nossa). No caso do *pulp*, ele repete incessantemente cenas do território estadunidense e as práticas sociais desses indivíduos atravessados por inúmeros problemas de ordens diversas, de uma maneira parecida e serializada. Essa repetição fácil conduz Rabinowitz para uma hipótese de que os Possíveis representados pelo *pulp* são na verdade “mais que refletir essas mudanças e acontecimentos, [o *pulp*] prefigura-os, codifica-os e os torna inteligíveis. A coalescência cultural em torno dos espetáculos violentos é provida graças [às formas *pulp*]; elas são um modelo” (RABINOWITZ, 2002, p. 16, tradução nossa). Uma imagem que ela utiliza para ilustrar o que seria a atmosfera *pulp* é:

A esposa que ficou sem o marido em casa, pois ele foi lutar na guerra. Quando ele retorna, é já um homem desmobilizado, talvez ferido gravemente, pelo horror experimentado no campo de batalha, e assombrado pelo vazio do período da Depressão antes da guerra; que anda de casa para as boates brilhantes com mulheres vestidas de joias. Esse homem segue na caça agressiva por dinheiro e sexo em um novo

mundo de prazeres e *commodities*. (RABINOWITZ, 2002, p. 8-9, tradução nossa).

*Grosso modo*, conforme esse sobrevoo por dois autores, a literatura denominada *pulp* é caracterizada como um fenômeno da literatura comercial (*popular fiction*), no entanto, essa definição não se encerra aí. O problema se estende a questões referentes ao estado atual do campo literário em que ela ocorre. Em nosso caso, no campo brasileiro, há uma suposta inexistência de vertentes de literatura popular de massa, seja a respeito ao modo de funcionamento da cadeia de produção do livro, seja a respeito das possibilidades de leitura, da penetração da literatura na sociedade brasileira e as limitações da crítica literária a respeito de manifestações comerciais e ao mapeamento dessas obras, ocorrendo um vácuo analítico a esse respeito.

Esses sinais foram notados por outros críticos, por exemplo, nos diz Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”,<sup>6</sup> guardadas as devidas proporções, que o caso da América Latina é específico dada as condições materiais desfavoráveis para a literatura, como o analfabetismo, os escassos meios de difusão de cultura, a fraca profissionalização dos agentes da cadeia do livro; e a cultura de massa, quando aqui chega, elege o rádio, e depois a televisão, como seus representantes (apesar de a indústria do papel e a imprensa terem recebido importantes incentivos financeiros durante os anos da ditadura militar, como demonstra Renato Ortiz<sup>7</sup>, guardados aqui, também, as devidas proporções que esta discussão enseja).

José Paulo Paes, em “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”,<sup>8</sup> por sua vez, calcula que, juntamente com as dificuldades materiais de produção de literatura no Brasil, a perspectiva de leitura do fenômeno deve ser alterada. Ele cita como exceções à regra as coleções de livros infanto-juvenis, que possuem o escapismo e a falta de pretensão que a literatura de proposta apresenta. Porém, nem por isso essas obras comerciais são de menor valor, apenas possuem focos diferentes. Paes ainda enumera vários outros casos nas literaturas

---

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In. \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul: 2011.

<sup>7</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

<sup>8</sup> PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

nacionais de outros países e afirma que uma literatura de proposta vigorosa pressupõe uma literatura de entretenimento também vigorosa. Mas isso não é o que observamos. As produções populares desse tipo de literatura são difíceis de se estudar, mesmo que existam, justamente pelo próprio estado do campo literário brasileiro.

Posto isso, nossa hipótese é a de que essa vertente da literatura brasileira existe e possui alguma semelhança estilística com a *pulp fiction* anglo-saxã, ao mesmo tempo em que possui outros aspectos que as distanciam. Esses pontos de contato e repulsão são visíveis seja em problemas ligados à forma em que a prosa de ficção se manifesta em um campo e em outro, seja nos modos de produção editorial dos quais esses livros surgem.

Essa vertente inicia outra proposta artística dentro do cenário brasileiro do fim dos anos 1990 (mesmo que haja indícios da existência de obras nesse formato já durante os anos 1930-1940, manteremos nosso recorte temporal por questões de método e tempo) até a primeira década do século XXI e inauguram um espaço próprio no campo literário, que, à primeira vista, não tende nem ao polo restrito nem ao polo ampliado, para utilizar termos de Bourdieu.

As implicações que decorrem disso possuem efeitos ainda não conhecidos sobre a cultura e sobre a própria literatura brasileira, seja no horizonte interpretativo da contemporaneidade, seja no desenvolvimento da prosa de ficção contemporânea, que serão mapeados e analisados à luz dos estudos literários.

A vertente *pulp* brasileira não possui alguns dos traços fundamentais de sua parente anglo-saxã: a alta capilaridade no mercado, o preço unitário baixo, caráter comercial explícito. Dito isso, especulamos que essa vertente aponte para um dado estrutural do campo literário em seus aspectos comerciais e profissionais, com efeito, ainda é improvável que fenômenos como a *pulp fiction* sejam reproduzidas na literatura brasileira. Apesar de existirem autores com tais traços, eles se mantêm de modo diverso. Isso nos leva a questionar o interesse real do mercado livreiro por esse tipo de produção no Brasil e a real possibilidade de mercado para que a *pulp* à brasileira exista, como no fenômeno anglo-saxão.

Por último, nossa hipótese propõe que haja, nos estudos literários brasileiros, um vácuo analítico das produções de literatura popular de massa, o que indica para uma



consequente documentação escassa e um instrumental teórico rarefeito para trabalhar essas vertentes.

Dois movimentos devem balizar o trabalho, o primeiro consiste em adentrar a obra literária e suas especificidades, o segundo consiste em captar as circunstâncias do campo literário em que essas obras surgem e circulam.

O trabalho junto às obras literárias deverá consistir em entender como esse tipo de narrativa opera, uma vez que o senso comum define a *pulp fiction* como um grupo de obras de forma esquemática e bastante controlada por um padrão guiado pelo gosto do público dentro de seus critérios de qualidade. Junto a isso está a estética agressiva e o trabalho de linguagem particular que essas obras possuem. Em nosso caso, o mapeamento de obras é um desafio, pois o *corpus* ainda é incerto, mesmo com alguns nomes despontando em nosso horizonte, como os de Lourenço Mutarelli, Ana Paula Maia, Toni Bellotto, Patrícia Melo, Bráulio Tavares, Rubem Fonseca, entre alguns outros, para citar os consagrados por alguma instância do campo. Há também aqueles autores esquecidos, mas donos de vasta obra e um número igualmente grande de pseudônimos como Ryoki Inoue e Rubens Francisco Lucchetti, este último roteirista de vários filmes de Zé do Caixão.

O entendimento desses procedimentos, assim como sua validação, se faz necessário primeiramente para mapear um grupo amostral de autores, para depois adentrar aos aspectos formais e temáticos, indicando quais traços aproximam essas obras daquelas da vertente *pulp fiction* e como esses traços são retrabalhados.

Um segundo movimento deve compreender como a circulação dessas obras é feito e quais são suas características, buscando entender o porquê da impossibilidade de a literatura conseguir ser difundida popularmente. Aqui, penso que o trabalho deva analisar critérios de seleção de originais, os custos de produção da obra, o trabalho realizado no original até a ponta da cadeia.

Por fim, penso que uma pesquisa desse tipo importa porque além de ampliar o mapa de obras e autores, em especial aqueles que vêm ganhando destaque em prêmios literários pelo país (e aqueles esquecidos), apesar da discordância crítica acerca de suas obras; ela também propicia um mergulho mais fundo nas manifestações literárias populares de mercado, ainda longe de terem a documentação e a discussão merecidas. E mais, importa saber, criticamente, quais os temas e as formas que a prosa de ficção vem mobilizando atualmente e quais são suas problemáticas, tanto as questões de estilo da obra literária quanto a de sua circulação e produção ajudam a compreender as bases e os horizontes possíveis dentro da literatura brasileira contemporânea.

### **Referências Bibliográficas**

BLOOM, Clive. *Cult fiction: Popular Reading and Pulp Theory*. Londres: MacMillan Press, 1996.

RABINOWITZ, Paula. *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2002.

## **Mesa 8**

Guimarães Rosa:  
leituras e diálogos

## **O percurso literário: a relação da saudade com o ato da escrita e da leitura em *Tutameia – Terceiras Estórias*, de Guimarães Rosa**

*Beatriz Meleiro Teixeira<sup>1</sup>*

### **Resumo**

A pesquisa centra-se na hipótese de que a saudade seja ao mesmo tempo tema fundamental e elemento estruturador na composição do conjunto de narrativas que compõem a obra *Tutameia – Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa. A saudade pode ser caracterizada como a condensação da tríade passado-presente-futuro de modo a promover uma suspensão temporal, e ainda aparece sob a forma de manipulação do passado, operada pelas personagens ou narradores em alguns contos, ou como tentativa de resgatar um momento anterior. Ainda, assumimos que a forma do texto, constituído por ausências evidenciadas pelas lacunas, inversões e alternância de tempos verbais, também representa essa constante. Pesquisas precedentes acerca da obra demonstraram o dialogismo e a metaficção nela presentes, caracterizando o retorno à tradição e a construção de uma teoria ficcional. Nesse sentido, a comunicação está centrada na proposta de que as constantes reflexões acerca do fazer literário e o diálogo com a atividade do leitor estão comumente associadas aos conceitos de tempo e, especialmente, que seu movimento de condensação faz parte da construção desse imaginário. Nosso estudo do conjunto de contos encontrou a recorrência do vocábulo “saudade” em diferentes contextos e passível de diferentes significados – tão vasto como poderia ser, o léxico é definido na lista de considerações do primeiro prefácio do livro: “Saudade é o domínio do que não está presente, diga-se ausente.”, o que, confrontado à consideração que encerra o mesmo prefácio, “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.”, suscita o vínculo entre a reflexão sobre o tempo e a arte literária.

### **Palavras-chave**

Guimarães Rosa; *Tutameia*; saudade

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. André Luis Rodrigues. Bolsista CNPQ. E-mail: beatriz.meleiro.teixeira@usp.br

Nossa pesquisa está voltada para o estudo da saudade na obra *Tutameia – Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, questão que foi tomando contorno conforme percebíamos a recorrência de personagens em situação de viagem ou exílio e, a partir disso, temas assemelhados, como a perda e separação de amantes ou entes queridos, e, ainda, propriamente, apego a um passado ou tentativa de apreendê-lo. Desse modo, o que parecia caracterizar os contos era o estado de incompletude em relação a algo já possuído ou vivenciado, o não estar onde se pertence, com quem gostaria, não viver o já vivido. A partir disso, nos chamou atenção que o próprio vocábulo “saudade” aparece vezes consideráveis no livro, e em algumas delas poderíamos dizer que há um distanciamento de sua significação habitual ou não há uma correspondência imediata com o enredo. Nos foi relevante também que em uma das sentenças da listagem final do “Aletria e Hermenêutica”, prefácio que abre o livro, estivesse contida a seguinte frase: “Saudade é o predomínio do que não está presente; diga-se ausente”(p.12), trazendo ao conceito de saudade uma abrangência que não corresponde ao seu sentido usual, de lamento pelo passado, de modo a fazer com que a saudade em si já abarque outras faltas e ausências, o que nos remete à própria definição do “nada” que o narrador vai buscando nesse prefácio e os conceitos definidos pela falta, conforme ele propõe.

Desse modo, ao pensarmos na saudade, especialmente sob a abrangência destinada ao vocábulo a partir da definição apresentada, nos atentamos: ao uso do termo em diferentes contextos e passível de diferentes significados, à relação com o passado, com a perda, com a presença de algo que não se distingue, conforme se apresentam na temática dos contos; a partir disso, verificamos o quanto, dentro de uma perspectiva metaficcional, a saudade não seria um elo do próprio fazer artístico, uma vez que a literatura pressupõe a tradição e sua renovação – e *Tutameia*, como já foi demonstrado em pesquisas anteriores, apresenta um diálogo intenso com a tradição mítica e literária. Ainda, devemos entender como isso se opera dentro da forma, a partir de procedimentos recorrentes nas narrativas, como omissões, alternância em tempos verbais, uso de pontuação, sintaxe distorcida e interrupções.

Para a nossa comunicação, elegemos um dos aspectos relacionados à saudade, que é o próprio fazer artístico, relacionado à atividade leitora como participante ativa do processo literário. Essa possibilidade de leitura nos veio a partir do livro *João*

*Guimarães Rosa e a saudade*, de Suzana Kampff Lages (2002), no qual encontramos um embasamento teórico que se alinhava às possibilidades de análise de *Tutameia* e nos proporcionou perceber e abranger nossa visão a respeito do modo como a questão pode ser abordada – especialmente em relação à estrutura textual, à temporalidade implícita no tecido narrativo, à metalinguagem e à relação com o leitor. Assim, iniciamos pelo paratexto: o livro apresenta dois índices, um de leitura e outro de releitura, ambos são acompanhados de epígrafes de Schopenhauer, nas quais lemos, respectivamente:

Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra

Já a construção orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem

A partir disso, percebemos que o autor já prescreve ao leitor a necessidade de refazer sua leitura da mesma obra, e, para além disso, propõe que, muito possivelmente, essa segunda leitura indicará um caminho bastante diferente do percorrido na primeira e que, para que haja um entendimento de uma construção pouco organizada, deve-se necessariamente ler-se duas vezes. Essa questão nos leva à percepção de Lages (2002) de que o processo de retomada do texto mimetiza o sentimento de saudade – mas aqui, diferente da observação da autora, o leitor não deverá somente buscar na memória a relação entre diferentes momentos do texto, mas será mesmo obrigado a realizar sua releitura, o que mais nitidamente parece ilustrar esse mimetismo referido pela autora, uma vez que essa ação pressupõe rever o que já foi visto e tirar disso novas ou diferentes aprendizagens ou compreensões, de modo a jogar explicitamente com o que é próprio do sentimento de saudade: olhar o passado, o já vivido, de modo a recriá-lo. No entanto, o sentido referenciado, que mostra a necessidade de que o leitor faça relações entre diferentes momentos da obra (um dos exemplos é a correspondência entre Miguel e Miguilim, no conjunto de *Corpo de Baile*), também é respaldado em *Tutameia*: sentenças remodeladas, motivos semelhantes, personagens retomadas, como o cego e seu guia em “*Antiperipleia*” e “*Zingarêsca*”, contos que, respectivamente, abrem e fecham o livro, *Seo Drães*, e *Ladislau*, e inclusive, outras coincidências narrativas,

conforme evidenciadas por Novis (1989), como as aparições dos ciganos de modo a compor uma trajetória dentro do livro. Essa retomada parece exceder esse livro específico e avançar para outras obras de Guimarães Rosa: as correspondências mais explícitas se dando entre “Tresaventura” e “A menina de lá”, “Ripuária” e “A terceira margem do rio”, e mesmo entre o jogo narrativo do primeiro conto, “Antiperipleia”, no qual o narrador-personagem se dirige a um interlocutor ausente, começando o texto por um travessão – como em Grande Sertão: Veredas, sendo, inclusive, o “nonada”, vocábulo que abre o romance, um dos significados atribuídos a “tutameia”, pelo próprio narrador em “Sobre a escova e a dúvida”. A retomada da obra, inclusive, vai se dar explicitamente quando, no mesmo prefácio, o autor-narrador declara como compôs algumas de suas narrativas, anteriores ao Tutameia.

Outro ponto abordado por Lages (2002) que nos remete ao Tutameia está de acordo com a seguinte possibilidade de definição do tema: podemos pensar a saudade como a condensação da tríade passado-presente-futuro, uma vez que a partir desse sentimento chega-se à proposição de que o passado é intocável, portanto imutável, no entanto, a apropriação dele pelo sujeito traz a possibilidade de manipulação desse passado e vai moldá-lo de acordo com sua subjetividade; ao mesmo tempo, a saudade é um ato construído no presente, uma vez que é fazer sentir o passado no presente, mas é também possibilidade futura, uma vez que sinaliza a vontade de retomar algo, e o desejo é sempre projeção. Desse modo, consideramos que essa tríade poderia ser o expoente de uma suspensão temporal, aspecto bastante presente na composição e nas asserções apreendidas no conjunto de narrativas, a partir da circularidade pressuposta, da busca da eternidade e da descontinuidade, bem como da própria estrutura textual, que mescla tempos verbais, dêiticos espaciais, planos de ação descontínuos, interrupções – o que vai mesclar os tempos do próprio objeto literário: passado (tempo da personagem e anterior ao contado), presente da escrita (tempo do narrador), e futuro da leitura (tempo do leitor), que remontam à matéria mesma do livro e à sua futuridade. Assim, a autora se preocupa especialmente com o papel do leitor na construção do texto, de onde teríamos uma outra temporalidade que subjaz à narrativa e aponta para o futuro da leitura. Assim, afirma que o leitor seria o responsável por preencher os espaços vazios deixados no texto e por ser construtor das imagens provisórias e passíveis de revisão

que vão se formando no decorrer de sua leitura. A autora demonstra que o próprio jogo de constituição do texto, composto por decomposição e reconstrução, em outra ordem, de elementos da memória, indica a necessidade de participação ativa do leitor:

Esse jogo pressupõe explicitamente uma atitude do leitor, que não só é capaz de ver ou rever imagens, mas também de reconhecê-las, ou seja, efetuar ligações entre aquilo que vê e outras imagens registradas pela memória. Assim, a saudade opera uma transação entre diferentes momentos de leitura, movimento pelo qual a leitura presente é capaz de recuperar a leitura passada e com isso resignificá-la, da mesma forma com que a referência a outro texto transforma a leitura presente, abrindo-a para novas possibilidades de leitura, futuras. (LAGES, 2002, p. 133)

A autora aponta em sua conclusão que a leitura proposta, sob o viés da saudade, foi capaz de abarcar a posição das personagens estudadas como leitoras do mundo e que refletem sobre o próprio processo de leitura que operam. A partir disso, assume a importância da memória e do tempo para a atitude especulativa das personagens, a primeira como o lugar que possibilita essas leituras e o segundo como o que molda a lembrança e o esquecimento. E por fim, retoma a última instância pressuposta no texto que vai também abarcar e mimetizar o caráter da saudade como passado e projeção, que é a atitude do leitor diante da autonomia produtiva do texto, a partir das faltas e espaços abertos que esperam para serem atualizados. Nesse sentido, o conto intitulado “Se eu seria personagem”, presente no *Tutameia*, parece brincar explicitamente com essa concepção da autora, associando o processo ficcional e a leitura ao desenrolar da vida: “A gente tem de viver, e o verão é longo. Retombei, pesado, dúctil, no molde. Salvem-se cócega e mágica, para se poder reler a vida” (p.140)

Sob outra perspectiva, assumimos também a saudade como elo do fazer artístico a partir da assertiva de que a literatura pressupõe a tradição e sua renovação. Batista (2015), em sua tese *Do Homo Viator ao Homo Regressus: a (mito)poética do retorno em Tutameia (Terceiras Estórias)*, João Guimarães Rosa, demonstra que a temática do retorno, especialmente no *Tutameia*, é tão importante quanto a da viagem e da travessia em Guimarães Rosa. A autora se detém nos diferentes tipos de retorno empreendidos pelas personagens e implícitos na construção dos textos e do conjunto da obra, se interessando também pelos retornos do texto à tradição, especialmente à mitologia,



demonstrando possíveis correspondências entre os mitos e as histórias de *Tutameia* – relaciona, por exemplo, Drizilda, de “Arroio das Antas”, à Core, filha de Deméter que foi raptada enquanto colhia flores e Sinhá Secada, do conto de mesmo nome, à própria deusa Deméter.

Nesse sentido, em “Sobre a escova e a dúvida”, durante o encontro entre o narrador e seu amigo Rão, ambos escritores, um possível caráter metalinguístico da saudade pode ser vislumbrado, uma vez que o diálogo se dá em torno da literatura, e o ideal literário de Rão é o de rompimento com a tradição e eclosão de um mundo aclássico, fazendo-o julgar também o fazer literário do narrador. No entanto, a contradição de Rão está já implícita no fato de seu próprio pseudônimo, Radamente, provir da mitologia grega; fazendo-nos considerar que a saudade a que se refere o narrador ao descrever o amigo, esteja ligada ao diálogo ou rompimento com a tradição: “Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade.” (p.147). Cabe pensar que essa saudade a que se refere também pode estar relacionada ao símbolo da tradição portuguesa, Palomo (2012) investiga em sua tese as particularidades da saudade brasileira e assume que o Brasil recebe essa herança semântica de Portugal, mas passa por períodos de tentativa de ruptura, como no primeiro modernismo, fazendo referência ao manifesto “Modernismo e Ação” de Mário de Andrade no qual o autor espera a diferenciação da “gran sôedade”.

Assumimos, assim, que a saudade figura como ponto de condensação das estâncias de leitura e de produção literária dentro do *Tutameia*, servindo como palavra-chave para explicitar os processos que envolvem a arte: “Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade.” (p.160) Partindo da relação com o leitor e chegando às concepções autorais e sua relação com o passado literário, podemos vislumbrar a participação do tempo e da memória no conjunto de *Tutameia*, título que, segundo definição do narrador em um dos prefácios, significa “ninharia”, mas também “mea omnia”.

## Referências Bibliográficas

BATISTA, Eliane. *Do homo viator ao homo regressus : a (mito) poética do retorno em Tutaméia (Terceiras Estórias), de João Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2015.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

PALOMO, Victor Roberto da Cruz. *“Qui nem jiló” : A saudades do lugar de origem*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

## O avesso e o patriarcado em contos de João Guimarães Rosa

Lucas Simonette<sup>1</sup>

### Resumo

A comunicação visa expor parte da pesquisa de mestrado ainda em desenvolvimento. A pesquisa investiga o tema do patriarcado em contos escolhidos de João Guimarães Rosa, procurando observar, em última instância, se há e como ocorre certo esboço de um retrato do Brasil. Para tanto, a análise parte do objeto literário a fim de verificar de que modo a matéria social comparece por meio da estrutura. Nesse sentido, o estudo pretende aclarar as implicações formais da presença do patriarcado em três contos: “A volta do marido pródigo”, *Sagarana*; “Nada e a nossa condição”, *Primeiras Estórias*; e “Esses Lopes”, *Tutameia*. No primeiro conto, a história do ladino Lalino Salãthiel é urdida no chamado movimento pendular, o que exprime tanto sua índole embusteira quanto a dinâmica do coronelismo histórico. A ambiência marcada pelas estruturas arcaicas do mandonismo local demanda sujeitos à margem, tal qual malandros. É, pois, esse quadro, marcado pela veleidade das relações, que o autor confere uma forma peculiar. No que tange à segunda narrativa, o viés analítico recai sobre o halo milenarista em torno do patriarcado em decadência, o que expressaria no plano composicional uma resistência à derrocada do sistema de patronagem, o qual, diferente das narrativas de *Sagarana*, parece não se encaixar mais na sociedade brasileira que adentra à modernidade, ainda que ligeiramente. Por último, o conto de *Tutameia*, menos hermético em relação ao todo, apresenta o patriarcado visto de dentro, isto é, sob a perspectiva interna à casa, logo, da mulher.

### Palavras-chave

João Guimarães Rosa; patriarcado; dialética.

---

<sup>1</sup> Bacharel e licenciado em Letras e mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo sob orientação da profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni. É bolsista Capes. *E-mail*: lucas.simonette@usp.br

Historicamente, a fortuna crítica sobre Guimarães Rosa se deteve menos em questões de cunho social e mais em metafísica. Essa tendência é oriunda de uma rara entrevista concedida pelo autor, na qual afirmava o caráter transcendental de sua obra, além de inferências iniciais da crítica literária. Ademais, é válido lembrar que, no meio intelectual durante o período nefasto da ditadura militar, o *éthos* histórico fora apagado, ensejando discussões de ordem menos sociológicas. A partir dos anos 90, a crítica começa a se ramificar em outras vertentes, com destaque para a dialética, a sociológica, a estrutural, a genética, a psicanalítica entres outras.<sup>2</sup>

Em face desse quadro, a pesquisa procura aquilatar o texto de Rosa por meio do método dialético, de modo que a análise se articulará segundo a premissa de que é fundamental “fundir texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. Sob esse aspecto, Antonio Candido ainda pontua que: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.”<sup>3</sup>

Nesse sentido, a pesquisa centrou-se em desvelar um possível retrato de país objetivado na estrutura literária. Isso, em princípio, pode ser visto no conto “Nada e a nossa condição” de *Primeiras Estórias*. Este gira em torno do patriarca Tio Mano’Antônio que resolve, após a morte da esposa, distribuir as terras aos empregados da fazenda. Insolitamente, ele doa as terras, mas mantém a gerência sobre os subalternos. Tudo ajuizado no ponto de vista do narrador, sobrinho do patriarca.

Para decifrar a experiência estética do entroncamento entre estória e história na prosa rosiana, é preciso esclarecer a historicidade que está sedimentada na forma. Em *Primeiras Estórias*, ao se referir à história brasileira, entende-se um contexto sociocultural típico do Brasil, onde a casa-grande tornou-se o símbolo do poder desempenhado pelos senhores de terras. A origem desse arranjo doméstico dotado de imenso poder data dos primórdios da colonização; com poucas alterações, foi predominante até meados do século XX, quando os avanços tecnológicos e urbanos aliados às novas formas políticas superaram o modelo conservador agrário-oligárquico.

---

<sup>2</sup> BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*, São Paulo, Ed. 34/ Duas Cidades, 2004.

<sup>3</sup> CANDIDO, Antonio, “Crítica e Sociologia”, In: *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014.

Essas inferências só se sustentam mediante a apreciação do trabalho com a forma, mais especificamente na construção literária da casa, dos personagens e do narrador.

A esse respeito, Paula Pacheco assinala que “o narrador de ‘Nada e a nossa condição’ fixa, propositadamente, a história que vai contar em coordenadas etéreas: o tempo impreciso e prolongado das estórias maravilhosas – ‘ninguém conheceu uma vez um homem (...)’”<sup>4</sup>. Obnubilar a figura do protagonista tem duas funções que convergem numa positividade narrativa. Não se trata de uma história disfórica. A imprecisão ensejada pela enunciação ao mesmo tempo ofusca as contradições do sistema patriarcal e alça a história à categoria lendária: “recontar a vida do tio dará legitimidade realista à lenda e nobreza à família”<sup>5</sup>. Não à toa, o narrador busca no modelo das histórias maravilhosas a roupagem formal que vestirá o relato.

Nesse quadro medieval-lendário dá-se o ato de desapropriação da terra voluntariamente:

De seu, nada conservara, a não ser a antiga, forme e enorme casa, naquela eminência arejada, edifício de prospecto decoroso e espaçoso (...) Nada. Talvez não. Fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta. Aos outros - amasse-os - não os compreendesse. Faziam de conta que eram donos, esses outros, se acostumavam. Não o compreendiam. Não o amavam, seguramente, já que sempre teriam de temer sua oculta pessoa e respeitar seu valimento, ele ia embora então, de toda vez, o caduco maluco estafermo, espantalho? Sábio, sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles gestor, capataz, rendeiro. Serviam-no, ainda e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam.”<sup>6</sup>

A descrição subjetiva do narrador sugere que, apesar da desapropriação, a supremacia mandatária do patriarca é mantida. Isso pode ser corroborado pelo enfoque material à casa-grande e pela perspectiva do sobrinho, o qual relativiza a figura do tio a fim de envolver o leitor na ambiguidade do chefe local, quem abre mão de tudo e nada ao mesmo tempo.

A subjetividade narrativa ganha contornos mais significativos no trecho final: “Serviam-no, ainda e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam.”

---

<sup>4</sup> Pacheco *op.cit.*, p. 196..

<sup>5</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>6</sup> *Primeiras Estórias*, p. 138.

A representação dessa cena é provida de notável aura mítica que o narrador projeta em seu tio, daí o termo “milenar”. Ao justapor ao advérbio “animalmente” entra em jogo o juízo de valor que o narrador atribuiu aos servos do tio. De viés depreciativo, o termo confere aos subordinados característica primitiva, animal, irracional. O narrador, procurando sempre enaltecer a figura do tio, atribuiu a incompreensão dos supostos atos benéficos à irracionalidade dos subalternos, refletindo um ajuizamento de classe preconceituoso; rompendo daí a clássica desfaçatez elitista entranhada no ponto de vista.

A sentença traz ainda mais uma ambiguidade, as quais vão se avolumando no texto, haja vista o comportamento dúbio do patriarca e o esforço do narrador em dar ao objeto narrado carga dignificante. Se os subordinados-beneficiados veem o Tio Mano’ Antônio, segundo o sobrinho, como milenar, logo, em tese, seriam simpáticos ao líder, o que, como dito mais acima não se concretiza. Ou seja, pelo decorrer da história está claro que os funcionários não projetam no patriarca a imagem do líder revolucionário religioso, contudo, o narrador, contrariando o cenário, afirma que os dependentes entendem o tio como milenar. O discurso entra, com isso, em contradição, o que leva à necessidade de desconfiar desse narrador.

Do exposto, ficou sugerida a possibilidade de uma aproximação entre certa dinâmica da narrativa e um movimento de caráter messiânico. Mediado pela instância da narração, a paridade insinua-se de modo sutil, seja por uma estratégia do narrador seja pela natureza insólita do ato do protagonista, o qual empresta à história uma possível versão às avessas do messianismo.

Tal atmosfera só é possível de ser apreendida pelo leitor através da postura do narrador em face do objeto narrado, a saber, o ponto de vista da enunciação confere ao conto a aura milenar. Para além de solapar as contradições do patriarca, o sobrinho orchestra por meio da palavra a elevação da figura do parente. A formalização se expressa, por exemplo, no jogo sintático: “Ele – que como que Destinado se convertera – Man’ Antonio, meu Tio”. Na passagem derradeira, em que fora consumada (ao menos para o sobrinho) a santificação do patriarca, tornando-se o Destinado, isto é, aquele que fora, segundo a lógica interna da história, escolhido por Deus, o narrador desloca o adjunto adnominal para o fim da sentença, separado por vírgula, “meu Tio”, passando,

então, a desempenhar a função de aposto, explicando que o escolhido é Man'Antonio, tio do narrador.

Na medida em que a camada subalterna ajuíza seu líder como amalucado, não há adesão a ele. Daí se descortina o avesso: é da classe senhorial que parte a reforma e não dos explorados. E mais, é o ponto de vista da elite quem conta a história e a promove (no sentido de divulgar) a mudança social. Vê-se, com isso, o índice de classe administrando a narração e a narrativa, já que os pobres não detêm a palavra, não participam ativamente da instauração da nova ordem, não se beneficiam dela, não compreendem o vulgo e limitam-se, segundo o narrador, ao comportamento oscilante entre crer e não crer no líder carismático. A saber, são relegados ora à ignorância, ora à mera crença, que no contexto também é uma forma de alienação. Essa marginalização dos já desprezados no processo de reformulação da ordem local desnuda a marcha em curso, a qual não mira uma real “mor justiça”. Esta fica antes por conta do narrador.

Diametralmente oposta à força dos pobres de Canudos, os miseráveis de Rosa mal compreendem o que está sendo operado. Estão assim à revelia do jogo que, em princípio, lhes interessariam. Rosa se vale do avesso, pois é pelo lado que explora de onde vem a tentativa de reestruturar o regime local, o que explica a conduta mais inclinada à reforma que à revolução. Vale lembrar que o tio é concebido como um sujeito extremamente racional, ele percebe que o capital está se deslocando para a cidade. Isso junto ao fato da gerência pós-renúncia, demonstra que a perspicácia nunca fora comprometida. Há preocupação com a rentabilidade dos donos do poder, isto é, ele e seus pares, doravante moradores da cidade. Daí que, se as condições sociais são adequadas a instauração de um movimento messiânico, ele se faz na verdade na voz do narrador. Tudo aderindo ao poder, por isso avesso ao paraíso na terra, já que o poder conserva o status da ralé. O avesso ainda esconde o fim de uma era, ou melhor confere um final dignificante à era de um modelo de patriarcado. Eis que a revitalização do messianismo feita por Rosa – operada no avesso – ajuda a compreender o Brasil, na medida em que o autor tece o narrador parcial e empenhado em esfumçar a derrocada da família, que, por sua vez, traduz um novo *modus operandi* nacional.

## **Referências Bibliográficas**

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Ed. 34/ Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio, “Crítica e Sociologia”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.



# **Mesa 9**

O romance  
brasileiro na  
virada do século

## **Literatura em tempos de crise: uma reflexão sobre os romances de Rodolfo Teófilo**

*Adriana de Paula Moraes<sup>1</sup>*

**Resumo:** Rodolfo Teófilo foi um sanitarista e escritor cearense que, estando alinhado a muitas das ideias dos intelectuais pertencentes à geração de 1870, também entendeu que a escrita seria um instrumento para atuar e intervir em seu contexto social. A presente pesquisa se justifica por recuperar, de seus romances, importantes aspectos de leitura social, testemunhando uma fase da história brasileira cujos ecos ainda ressoam.

**Palavras-chave:** Rodolfo Teófilo; papel da literatura; naturalismo

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: [adriana.moraes@usp.br](mailto:adriana.moraes@usp.br)

Temos vivido em tempos de claro ataque a toda esfera do conhecimento. Desde a ponta mais jovem, com embates entre alunos (crianças e adolescentes) e professores, e ofensivas dos pais (sociedade), até a sabotagem do ensino superior e das pesquisas com bloqueios de verbas e difamações vis.

Esse contexto (lamentável) convoca um debate, que é antes uma provocação: para que serve? E nós, da área de humanas, somos apunhalados no peito e sentimos a emergência de justificar nosso ofício no eco nefasto da indagação “para que serve?”.

No trato com a arte das palavras escritas, isto é, com a literatura, pode ser difícil responder a essa questão. Isso porque, como toda arte, a literatura nem sempre se permite, com mansidão, ser domada e classificada por critérios utilitaristas.

Houve, entretanto, um período no qual a escrita, ficcional ou não, teve protagonismo, como demonstra Sevcenko (2003), e toda manifestação intelectual era imediatamente um ato político. Os homens que integraram o movimento intelectual da geração de 1870, como Silvio Romero e contemporâneos, percebiam a escrita como missão, como instrumento para intervir na sociedade.

A partir dessa ótica, tanto a produção das obras quanto a percepção crítica partiram de critérios utilitaristas. E é nesse contexto que se insere a figura de Rodolfo Teófilo e seus quatro romances publicados na década de 90 do século XIX.

Rodolfo Teófilo, que se formou pela Faculdade de Medicina da Bahia nos anos 70, teve uma destacada participação na sociedade cearense pela ocasião da seca de 1877-1879. Além das contribuições materiais atuando como farmacêutico e sanitarista, como professor e crítico político, Teófilo deixou uma obra de mais de vinte e oito livros dos mais variados gêneros.

Em 1890 estreia como romancista e publica *A fome*, cujo enredo é a terrível migração de uma família aristocrática, do campo para Fortaleza, cidade já inflada de retirantes flagelados e minada por diversos problemas. Capitaneada pelo patriarca Manuel de Freitas, a família tenta sobreviver à seca, à fome, a todo tipo de vilania e à varíola que eclode de forma epidêmica.

Em 1895 Teófilo publica *Os Brilhantes*. Esse segundo romance é dedicado a narrar a vida de Jesuíno Brilhante um célebre cangaceiro. A narrativa compreende a vida pacata e simples de vaqueiro levada por Jesuíno, o advento transformador e gatilho

para fazer acordar nele o ímpeto do assassinato e sucessivas batalhas entre o bando formado por Jesuíno e seus inimigos.

Dois anos depois, em 1897, o romancista publica *Maria Rita*. Mais delicado que os dois romances anteriores, esse livro conta a história de amor entre Maria Rita e Joaquim Queirós, um casal que precisa lutar contra as artimanhas e crueldades dos antagonistas para ficarem juntos.

Por fim, em 1899, Teófilo publica *O Paroara*, obra que narra a luta, as ilusões e a tragédia de João das Neves, um sertanejo que resistira à seca de 1877-1879, crescera, constituíra família, mas diante da inclemência da terra e das seduções dos paroaras, acaba migrando para a Amazônia.

Em todos esses textos o autor prioriza funções como o registro, a apresentação e a denúncia da terra, do homem, dos costumes, do clima, das dores e dos crimes cometidos e vividos, desde o período colonial. Assim como acontece com seus contemporâneos, os romances dão a ver diversas características e princípios tomados das “ideias novas” advindas da Europa como o darwinismo e o positivismo, por exemplo.

Jesuíno Brillhante é filho de fazendeiro, vaqueiro excelente, compreende os fenômenos naturais e sabe ler a natureza pelo viés científico, que supera e desacredita toda superstição e credence popular, como as famosas “experiências” do sertão. O cangaceiro ilustrado consegue enfrentar a seca e proteger todo o ajuntamento que se forma nas proximidades de seu esconderijo – coisa que o poder público, com as ferramentas do Estado, não consegue.

Mourão, o padre de *O Paroara*, é, talvez, o exemplo mais agudo do papel redentor e purificador do racionalismo. Descendente de uma célebre família de assassinos, Mourão toma outro rumo, vai para o seminário, estuda e se aprofunda, resultando em um sacerdote honrado, temente aos princípios de Cristo, humilde (no extremo do conceito) e virtuoso. Em oposição aos seus ascendentes que tiravam vidas, ele é responsável por proteger alguns desvalidos dando tudo de si. Pelo peso da ilustração Mourão escapa ao fatalismo biológico hereditário.

Rodolfo Teófilo usa esses homens esclarecidos, racionais e profundamente ligados à terra para servir de contraste aos personagens que migram para fora do Ceará. A emigração foi um grave problema e Teófilo enfrentou com energia essa temática

complexa. Um dos brados reconhecíveis nesses romances é o que apela para o cearense não virar as costas para sua terra, não importa o que aconteça. Inácio da Paixão, coadjuvante em *A fome*, é o oposto de Freitas: cede aos vícios, é ludibriável e não tem coragem bastante para resolver os transtornos que causa. A saída que encontra é a fuga para Amazônia, atrás de vantagens e dinheiro que reponha seu erro (perder o dinheiro de Freitas no jogo) e lhe conceda conforto. Para o enredo folhetinesco de *A fome*, a fuga de Inácio permite o desenlace dos conflitos no final a modo de *deus ex machina*. Por outro lado, em *O Paroara*, a partida de Neves não tem como ser atenuada: para o narrador ele é um traidor da terra, da esposa, dos filhos, da boa vontade da comunidade. E é mesmo necessário que assim fosse dado o objetivo central desse romance, afirmado muitas vezes em público pelo autor: “Combati a emigração em todos os meus livros de seca, em prosa em verso; por fim escrevi um romance de propaganda contra a emigração – *O Paroara*”<sup>2</sup>.

Como ato político e instrumento de intervenção social, Teófilo ensaia interpretações e propostas alterando entre o anseio pela realidade e a necessidade de fantasia. Dessa forma, esses livros chocam pela realidade exposta à moda naturalista ao passo que envolvem o leitor com estratégias e cenas que beiram o fantástico, seja por traços românticos como na cena em que Freitas luta com uma onça, ou por traços de horror em cenas que exibem famintos canibais, corpos em avançada decomposição e pessoas sendo torturadas.

Tome-se como exemplo a morte de Quitéria do Cabo, a senhora que ajuda Simeão em seus planos maléficos em *A fome*. Essa personagem encarna a anticiência, a superstição, a crença popular, a hipocrisia religiosa, a astúcia e o arдил para criar ciladas, a ganância e a mais completa ignorância, dado que mal sabe reconhecer o valor nas notas de dinheiro e não sabe ler. Todas essas características, que são uma ameaça ao progresso, são castigadas em sua morte. A personagem agoniza por um capítulo inteiro e morre sozinha, sem socorro, impedida de falar ou gritar, queimando em febre pelo pior tipo de varíola: a hemorrágica. O longo episódio castiga desmedidamente uma personagem que nem é parte do núcleo principal da narrativa. Do ponto de vista moral ou apenas da receita folhetinesca, caberia a Simeão o pior castigo. Mas é sobre Quitéria que recai a fúria da consciência civilizatória. E haja estômago para atravessar o capítulo

---

<sup>2</sup> Teófilo, R. *Emigração Cearense*. In: *A Reforma*. Acre, 21 de fevereiro de 1926. p.1

de sua morte e o capítulo de seu enterro. O narrador não tem pressa e dá detalhes do agravamento da doença. Vemos as pústulas deformando todo seu corpo. Mas pior é sua decomposição. Tendo morrido sozinha, só percebem algo errado quando urubus cercam a casa. Era prática do tempo a condução dos mortos com pés e mão atadas a um bambu, contudo, ao tentarem erguer Quitéria, ela se desfaz e os carregadores precisam recolher tudo e colocar em um saco.

E esse é apenas um de vários episódios no qual Rodolfo Teófilo intensifica o uso do feio entre os recursos de que necessita para estruturar sua literatura comprometida com um ideal geracional, um certo projeto de sociedade.

## Referências Bibliográficas

- SEVCENKO, N. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2.ed., ver. e amp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TEOFILO, R. *A fome: cenas da secca do Ceará*. Rio de Janeiro, Imprensa Inglesa, 1922.
- \_\_\_\_\_. *A fome; Violação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A fome: Cenas da seca do Ceará*. São Paulo: Tordsilhas, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A fome: cenas da sêcca do Ceará*. Fortaleza: Gualter R. Silva, 1890.
- \_\_\_\_\_. *A fome*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Seca de 1915*. Fortaleza: Edições UFC, 1980.
- \_\_\_\_\_. *História da secca do Ceará (1877 a 1880)*. Fortaleza, Imprensa Inglesa, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Maria Rita*. Fortaleza, Typ. Universal, 1897.
- \_\_\_\_\_. *O Paroara*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social do Estado do Ceará, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Os Brilhantes*. Fortaleza: Minerva, 1906. 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. *Os Brilhantes*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2017. 5ª ed.
- \_\_\_\_\_. *Os meus zoilos*. Fortaleza: Tip. Comercial, 1924.
- \_\_\_\_\_. *O reino de Kiato*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Secas do Ceará*. Fortaleza: Tipografia Moderna, 1901.
- \_\_\_\_\_. *Violência: liceu do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará e Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005. (Edição fac-similar).

## **O leitor Lima Barreto: a literatura como resistência e abertura para novas possibilidades**

*Ana Carolina de Azevedo Mello Knoll<sup>1</sup>*

### **Resumo**

Lima Barreto além de exímio escritor, foi, sobretudo, um grande leitor, deixou em suas obras traços das leituras e dos grandes autores que o influenciaram, como Dostoievski, Balzac, Stendhal e Flaubert. Sua produção escrita demonstra lucidez extemporânea sobre a arte literária, haja vista que possuía um estilo próprio, diferente de seus pares, cuja preocupação social extrapolou os próprios limites literários. Segundo o próprio escritor, em seu *Diário do Hospício*, o livro que mais amou e que fez o ideal da sua vida foi *Vinte mil léguas submarinas*, de Jules Verne. Para tanto, tendo como *corpus* de análise o romance *O Cemitério dos Vivos*, publicado em 1956, esta comunicação propõe apresentar parte da nossa pesquisa de doutorado, ainda em andamento, sobre a experiência de Lima Barreto com as leituras de Jules Verne, que se manifestaram nas duas pontas da vida do escritor: na infância, quando ganhava de presente de seu pai os livros do ficcionista francês, e no momento angustiante de seu internamento no Hospício. Buscaremos assinalar a formação de Lima Barreto como leitor e as memórias de leitura de Verne associadas à estimulação de sua escrita. O referencial teórico pautar-se-á na sociologia da leitura e da literatura, cujas reflexões investem na relação entre sociedade e literatura, tomando a obra literária como objeto de análise.

### **Palavras-chave**

Lima Barreto; Livros; Leitura; Jules Verne.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras – Campo Literário e Formação do Leitor - pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Bolsista CAPES. E-mail: anacarolinamello@usp.br



A bagagem intelectual e cultural de Lima Barreto, absorvida através de suas leituras, não foi suficiente para que fosse compreendido em vida. Sua posição como escritor era contrária ao repertório cultural elitizado de seus coetâneos, sendo este um dos fatores que podem ter sido preponderantes para sua marginalização na literatura pela crítica de sua época. A leitura foi de substancial importância para Lima Barreto, graças à lucidez proporcionada pela literatura, se tornou uma arma de combate e de crítica mordaz contra os preconceitos e as mediocridades do poder, tanto que pouco tempo antes de sua morte, recém-saído de sua segunda internação do Hospício e com a saúde debilitada, deixou uma espécie de testamento: intitulado “O Destino da Literatura”, onde apresenta sua missão literária, bem como alguns dos autores e pensadores com os quais sua arte comungava: Liev Tolstói, Jean-Marie Guyau, Hippolyte Adolphe Taine, Ferdinand Brunetière e Thomas Carlyle.

Rastros de suas leituras também foram deixados em seus livros, diários, cartas, em suas impressões de leitura, em suas contribuições para jornais e revistas e em sua biblioteca particular – a “Limana”. Foi no intento de estudar o Lima Barreto leitor que percebemos a existência de uma forte relação entre as memórias do escritor com as narrativas de Jules Verne, as quais perpassam à sua produção escrita.

Era, na realidade, um menino contemplativo, vivia metido consigo mesmo, fugindo sempre dos brinquedos, que nunca amou. Enquanto os colegas pulavam sela e faziam exercícios de barra fixa, durante o recreio, ele procurava “o mais afastado dos bancos”, sob uma das mangueiras da chácara, e ia ler o seu Júlio Verne, ou simplesmente devanear, olhando as nuvens, a recordar as aventuras do Capitão Nemo, de Robert Grant, do Dr. Lidenbrock, de Miguel Strogoff. (BARBOSA, 2017, p.61)

Os livros de Jules Verne, presentes recebidos de seu pai, aproximaram o pequeno Afonso do mundo da literatura. O refúgio para o menino reservado e tímido, que sofria com a ausência da mãe e com a distinção da cor de sua pele e de sua condição social, era a leitura das aventuras de Capitão Nemo, Fileas Fogg e Dr. Otto Linderbrook, entre outros. Pretendemos, portanto, apresentar nesta comunicação as leituras acessadas por Lima Barreto e sua relação de familiaridade os livros durante a sua infância, tendo em vista que a sociologia da leitura sustenta a premissa de que a familiaridade com a literatura se inicia na a infância e se potencializa conforme suas relações sociais.

As obras de Verne, como o próprio Lima Barreto aponta, iniciaram-no em sua trajetória literária, mas é certo que não fora apenas o autor de *Vinte mil léguas submarinas* o responsável por aproximá-lo da leitura, tendo em vista que nasceu em um ambiente familiar leitor e teve a oportunidade de ter bons mediadores em sua vida. Os dados biográficos de Lima Barreto são por demais conhecidos, mas pretendemos assinalar algumas passagens em que melhor se relacionam sua história pessoal a sua trajetória leitora e, conseqüentemente, a profissional, a exemplo dos iniciadores que se fizeram presentes na vida do escritor e o aproximaram da literatura, sobretudo, as figuras materna e paterna.

Pouco se sabe sobre a mãe de Lima Barreto, mas algumas memórias do escritor sobre Amália são encontradas em sua obra e indicam que foi ela quem o ensinou a ler e a escrever. Dona Amália era professora formada no Magistério e mantinha em sua casa uma escola para meninas. O pai de Lima Barreto, segundo Barbosa (2017, p.70), era presente na vida escolar de seus filhos, contava histórias, tomava as lições escolares e ajudava com os exercícios de Francês e Inglês. João Henriques também foi um ávido leitor, gostava de agricultura, lia literatura estrangeira, sabia francês e inglês, era engajado politicamente e acompanhava de perto os estudos de Lima Barreto.

Segundo Lilia Schwarcz (2017), João Henriques também escrevia artigos para o jornal “O suburbano”, à princípio redigia sobre agricultura e depois passou escrever sobre a difícil condição dos internos nas colônias de alienados. O pseudônimo que utilizava em suas colunas era “Nemo”, personagem central da obra *Vinte mil léguas submarinas*. Lima Barreto atuou de forma breve na revista *Fon-fon*, onde fazia denúncias sociais sob o pseudônimo Philéas Fogg, protagonista de *A volta ao mundo em 80 dias*. Sendo os dois pseudônimos personagens de Jules Verne é perceptível que pai e filho se encontram no mesmo gosto da vida real e no mesmo gosto da ficção. Pretendemos, portanto, demonstrar a profunda ligação entre pai e filho que compartilhavam as leituras maravilhosas de Jules Verne.

No período de internato, João Henriques deu ao seu primogênito toda a coleção do escritor francês, “(...) que Afonso passava aos colegas mais chegados como Manuel Ribeiro de Almeida, por exemplo, que travou conhecimento como as *Cinco semanas em um balão* e as *Vinte mil léguas submarinas*, através de seu esquivo companheiro de Colégio.”. (BARBOSA, 2017, p. 61).

A minha literatura começou por Jules Verne, cuja obra li toda. Aos sábados, quando saía do internato, meu pai me dava uma obra dele, comprando no David Corrazzi, na Rua da Quitanda. Custavam mil-réis o volume, e os lia, no domingo todo, com afã e prazer inocente. Fez-me sonhar e desejar saber e deixou-me na alma não sei que vontade de andar, de correr aventuras, que até hoje não morreu, no meu sedentarismo forçado na minha cidade natal. O mar e Jules Verne me enchiam de melancolia e de sonho. (BARRETO, 2007, p. 84)

Até o presente momento pouco se sabia sobre a proveniência dos livros que marcaram profundamente a infância do escritor. Presentes recebidos de seu pai, como o próprio autor afirma, Jules Verne foi responsável por iniciá-lo à literatura e por permitir ao reservado menino, momentos de deleite e felicidade, graças às suas histórias de ficção e aventura. O fato é que durante muito tempo, nos estudos de Francisco de Assis Barbosa, grande biógrafo do escritor em questão, o nome da editora responsável por publicar as obras de Jules Verne e que foram lidas por Lima Barreto, continha um pequeno erro de grafia, fator que dificultava aos pesquisadores atentarem-se a real origem desses livros. Nas edições anteriores de *Diário do Hospício* o nome do editor era grafado de maneira errônea, figurava como Daniel Corazzi. Ao prepararem a nova edição do livro, em 2010, os organizadores Augusto Massi e Murillo Marcondes de Moura, descobriram que escrita correta do nome do editor é, na realidade, David Corazzi e, em nota 72, na página 84, de *Diário do Hospício; O Cemitério dos Vivos* (2017), elucidaram sobre a importante figura do editor português. Segundo eles:

O português David Augusto Corazzi era proprietário da renomada Casa Editora David Corazzi, em Lisboa. Em 1822, abriu uma filial no Rio de Janeiro, na rua da Quitanda, n.40. Reconhecido pela quantidade de suas edições ilustradas, chegou a ser premiado na Expedição Portuguesa do Rio de Janeiro de 1879 e na Exposição Universal de Paris de 1889, “pelo esmero e nitidez das suas edições”. Publicou a obra de Jules Verne em 39 volumes. Faleceu em 1896. (BARRETO, 2007, p. 84)

David Corazzi proporcionou ao mercado português e brasileiro edições de autores estrangeiros, a exemplo das obras de Jules Verne. Conseguimos um exemplar da segunda edição do livro *Viagem ao centro da terra*, de Jules Verne, publicado no ano de 1884, pela editora de David Corazzi e traduzido pelo lente de matemática na Escola Politécnica, Mariano Cirilo de Carvalho, esta edição compõem a análise deste trabalho. A importância da aquisição deste livro deve-se ao fato de ser o mais próximo possível

que conseguimos do exemplar lido por Lima Barreto, quando era estudante do Liceu, onde iniciou seus estudos em 1891.

Se na infância, quando estudava no internato, o menino Afonso Henriques aproveitava suas horas de lazer dedicando-se à leitura das obras de Verne. Na vida adulta, reencontrava seu escritor favorito em circunstâncias bem singulares e sobre elas escrevia. As memórias do escritor francês aparecem, entre outros contos em “Um músico extraordinário”, “O único assassinato de Cazuza”, em seu *Diário do Hospício* e seu romance inacabado *O cemitério dos vivos*, os quais serão explorados nesta comunicação.

Lima Barreto esteve internado no casarão da Praia Vermelha (Hospício Nacional), em 1919, período que escreveu um diário, conhecido por *Diário do Hospício*, no qual relata suas experiências com a loucura. A partir dos manuscritos autobiográficos presentes no diário, o escritor iniciou um projeto de ficcionalização de sua experiência no manicômio em seu romance que não conseguiu terminar *O Cemitério dos vivos*. Tanto o diário quanto o romance originaram-se no interior da crise, pela necessidade de Lima Barreto expressar suas reflexões e experiências no plano pessoal e social para o plano literário, posto que tinha a vida e a literatura como um projeto único, uma luta de vida ou morte. No romance, Vicente Mascarenhas rememora suas leituras literárias de menino e, assim como seu criador Lima Barreto, também afirma ser o escritor de *Vinte mil léguas submarina* o seu autor mais querido.

As minhas leituras literárias eram poucas. Em menino, lia autores nacionais: Alencar, Macedo, Manuel de Almeida, Aluísio, Machado de Assis; e também os poetas: Gonçalves Dias, Varela, Castro Alves e Gonzaga, de quem soube de cor várias líras de Marília de Dirceu. Jules Verne, porém, era o meu encanto, pois me fazia sonhar no concreto de novos mares, novos céus e até novos meios diferentes dos possíveis de admitir, mesmo imaginando. (BARRETO, 2017, p.129)

É de se compreender que os livros de Jules Verne, o pai da ficção científica, foram tão significativos na vida de Lima Barreto, pois, a maioria das obras do escritor francês, embora baseada nos conhecimentos de meados do século XIX, unindo ciência e literatura, conquistou os leitores de sua época pelo suspense, imaginação e aventura, por antecipar aos leitores coisas ainda não conhecidas ou que até então eram irreais e que somente existiriam a partir do século XX, como viagens espaciais, a chegada do homem

na lua, bomba atômica, viagens submarinas, televisão e o helicóptero. Escritores como Olavo Bilac, Raul Pompéia e Érico Veríssimo, conforme Zilberman (2008) também reconheceram esse autor como influenciador de sua formação leitora e afirmam ser Jules Verne o escritor favorito dos homens de sua idade.

“O incitamento da imaginação traduz-se na preferência pelos mundos distantes e exóticos, muitas vezes opostos à situação vivenciada pelo leitor, a quem é facultada a experiência da alteridade, inalcançada por outro caminho.”. (ZILBERMAN, 2008, p.49) A escola e o hospício foram na vida de Lima Barreto sinônimos de amargura, enquanto as obras de Jules Verne, liberdade e de sonho, primeiro ao menino e depois ao “louco”. Para fugir do cativeiro da vida estudantil e das paredes lúgubres da prisão do Hospício, Lima Barreto elegeu Verne.

## Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto, 1881-1922*. 11 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BARRETO, A. H. de Lima. *A Nova Califórnia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Prefácio Alfredo Bosi. Organização e notas: Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Contos completos de Lima Barreto*. Organização e introdução: Lilia Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Organização: Beatriz Resente. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BRAGANÇA, Anibal. *Rei do Livro: Francisco Alves na História do Livro e da leitura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2016.
- HAUSER, Arnold. *Sociología del arte*. V.4. Barcelona: Labor, 1977.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999. 2 v.
- OAKLEY, R.J. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: Triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017
- VERNE, Julio. *Viagem ao centro da terra*. Tradução Mariano Cyrillo de Carvalho. Editora David Corazzi. Rio de Janeiro, 1884.
- \_\_\_\_\_. *20 mil léguas submarinas*. Apresentação Rodrigo Lacerda; tradução e notas André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A volta ao mundo em 80 dias*. Apresentação Joca Reiners Terron; tradução e notas André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

# **Mesa 10**

O romance  
de 1930

## Subjetividade deslocada: um estudo sobre *Os ratos*, de Dyonélio

**Machado**

Carla Cancino Franco<sup>1</sup>

### Resumo

O presente trabalho realiza um estudo do romance *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado, com enfoque na configuração do narrador e suas implicações na representação do outro no contexto literário e social brasileiro dos anos 1930. Observa-se que a estruturação da obra dá-se por meio um centro organizador peculiar: um narrador em terceira pessoa com características de primeira, uma instância narrativa internalizada na subjetividade do protagonista, Naziazeno Barbosa, e que conduz a história a partir da perspectiva deste. A hipótese estudada é a de que a escolha desse foco narrativo *deslocado* não apenas configura formalmente o conflito entre a subjetividade de Naziazeno e sua miséria econômica, como espelha o impasse de uma classe de indivíduos inseridos de forma precária na sociedade brasileira. Classificado como “herói problemático”, “pobre diabo” e “fracassado nacional” pela crítica, com base nas reflexões de Georg Lukács (2000) e de Mário de Andrade (1974), o protagonista parece espelhar formalmente os sintomas de uma inadequação suscitada pela modernização excludente. Sua percepção da realidade, intermediada pelo *narrador internalizado* e pelo uso do discurso indireto livre, aponta para um permanente incômodo autorrefletido e para a consciência do protagonista acerca de seu deslocamento. Esse aspecto permite que se proponha uma nova chave de leitura à atribuição do “grau zero de interioridade” a Naziazeno, feita por Paes (2008). A investigação abrange ainda o estudo de outros aspectos estilísticos — sobreposição dos tempos cronológico e psicológico, dicção expressionista e uso instável de recursos gráficos de pontuação — que contribuem para a hipótese levantada. Espera-se que a análise das escolhas formais possibilite também o entendimento do modo pelo qual a matéria social moldou o estilo empregado pelo autor do romance. Pretende-se, assim, ampliar a compreensão sobre a forma específica de engajamento do autor no contexto de produção da obra.

### Palavras-chave

*Os ratos*; Dyonélio Machado; Narrador; Romance de 1930

---

<sup>1</sup> Carla Cancino Franco é jornalista, formada na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, com graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas também da FFLCH, USP, orientada por Simone Rossinetti Rufinoni. E-mail: carla.franco@usp.br



O romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, ocupa um lugar importante no panorama artístico brasileiro dos anos 1930, destacando-se pela formalização do conflito inerente à representação literária do homem pobre na sociedade brasileira. Classificado como *fracassado*, *pobre diabo*, *desvalido* e *Outro*, Naziazeno Barbosa, protagonista da obra dyoneliana, figura nos principais ensaios e estudos sobre a ficção brasileira do período como representante nacional de uma tipologia que se desdobra a partir do conceito de herói problemático formulado por Lukács (2000) em seus estudos sobre o romance burguês.<sup>2</sup>

Embora com nuances distintas, as acepções adotadas pela crítica para classificar essa personagem integram uma vertente de representação vinculada ao campo semântico do fracasso e do desvalimento. Como provável sintoma desse enquadramento de Naziazeno na tipificação de fracassado sem valor, estudos importantes apontam para o esvaziamento da subjetividade do protagonista do romance.

De acordo com esse entendimento, defendido particularmente por José Paulo Paes em “O pobre-diabo no romance brasileiro”, publicado em 1988, e na obra *O romance da urbanização*, de Fernando Cerisara Gil, publicado em 1999, prevalece no romance a configuração objetiva do universo narrado, proposição que tende a subestimar o aspecto da subjetividade do olhar do protagonista. Dito de outro modo, esse viés postula a presença de uma “objetivação da ação e da representação narrativa” (GIL, 1999, p. 110) com maior ênfase na apresentação concreta do mundo, que tende a reduzir ou a nulificar a participação da percepção da personagem na construção da matéria narrada.

Daí decorrem interpretações como a de Paes, para quem a vida interior de Naziazeno é vazia e dotada de “opacidade”. O crítico atribui à personagem o “grau zero de interioridade”, não vislumbrando “desvãos” interiores no protagonista.

---

<sup>2</sup> De acordo com as concepções lukasianas, que ensejaram diversos estudos críticos sobre o “herói problemático” na literatura brasileira, o romance representa a forma que melhor apreende as características do mundo moderno, espelhando suas contradições e abarcando as falhas e conflitos que a situação histórica comporta. Envolto nas amarras da sociedade capitalista, o herói, protagonista do romance, luta para fazer prevalecer sua interioridade subjetiva em oposição à realidade social, que diferentemente da Antiguidade, não é mais orgânica e homogênea. O todo perdeu a coesão e a imanência, está fracionado e envolto na nova configuração social.

Gil completa esse entendimento, afirmando que a interioridade de Naziazeno “ressoa como um espaço feito de silêncio e de mutismo no interior do qual a identidade do nome próprio do personagem é pouco ou quase nada para retirá-lo da impessoalidade e do anonimato a que é lançado” (GIL, 1999, p. 96).

As análises realizadas durante a pesquisa no Mestrado apontam para uma interpretação distinta: a de que a narrativa e os elementos formais do romance se desenvolvem a partir da subjetividade conflituosa do protagonista. Nesse sentido, observa-se um claro liame entre a interioridade da personagem e a potente dimensão simbólica do romance. Como provável decorrência dessa relação, as leituras críticas que minimizam o papel da interioridade de Naziazeno na construção do texto tendem a subestimar também o potencial simbólico da obra.

Paes considera que há pouco espaço no romance para “as reverberações do simbólico. Tanto assim que, não obstante o título do livro, os ratos só vão aparecer-lhe nas últimas páginas e mesmo ali restritos ao simples papel de roedores”. (PAES, 2008, p. 53). Este não é, no entanto, o entendimento de diversos estudos críticos que interpretam a imagem do rato como símbolo da própria condição de Naziazeno.

No posfácio intitulado “O cerco dos ratos”, publicado pela primeira vez em 2004, Arrigucci Jr. sustenta que, desde o início, o livro “chama a atenção pelo modo como apresenta literariamente a realidade através das relações entre a interioridade de Naziazeno e o mundo exterior.” (ARRIGUCCI JR, 2010. p. 183). De acordo com o crítico, há um “perfeito equilíbrio entre os elementos psicológicos e sociais, explorados em profundidade, numa forma simbólica de longo alcance.” (ARRIGUCCI JR, 2010. p. 183). Antonio Candido e Alfredo Bosi também enfatizaram a força psicológica e simbólica que tensiona a obra de dentro para fora. Ao traçar um panorama dos escritores do Rio Grande do Sul durante o Modernismo, Candido insere Dyonélio Machado entre os autores de “investigação psicológica” (CANDIDO, 1997, p. 30). Já Bosi o situa entre os autores que “têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa.” (BOSI, 2013, p. 414). O crítico destaca o cuidado de Dyonélio Machado com os processos de composição e define *Os ratos* como uma obra em que se observa a “angústia do ser humano preso à condição urbana e sob o regime do terror,

qualquer que seja o tempo histórico que lhe tenha sido dado viver.” (BOSI, 2013, p. 414).

Tais estudos fundamentam a hipótese de que o romance se estrutura a partir da interioridade conflituosa de Naziazeno, moldada nos dispositivos formais peculiares que, por sua vez, foram construídos a partir da matéria-prima do impasse do protagonista. Busca-se, assim, averiguar de que modo e em que medida as estratégias estéticas utilizadas – como a constituição da personagem, sua subjetividade e intersubjetividade, além de outros aspectos da materialidade do texto – representam fatores articuladores do tempo histórico de produção da obra.

Observa-se que os recursos estéticos empregados no romance incorporam, em sua forma, a precariedade e o deslocamento social de Naziazeno Barbosa. Isso se dá por meio de uma estruturação material que remete permanentemente à ambiguidade e à situação marginal do protagonista. Esse claro movimento de aproximação da personagem por parte do narrador engendra um empenho de encurtamento de distância entre o intelectual e o outro, que se dá pelas vias da alteridade.

Nesse sentido, Dyonélio Machado forjou os recursos formais do romance com a matéria-prima do estranhamento, próprio da situação deslocada do protagonista. Esse estranhamento foi preservado pelo narrador em seu esforço para encampar a interioridade do protagonista sem emitir análises e juízos de valor.

É a partir do ponto de deslocamento, viés de inadequação social, que Naziazeno percebe e constitui o mundo. Tal universo caracteriza-se pela estranheza, a deformação e a constante presença de ameaças. É este mal-estar que a forma estrutural de *Os ratos* captura, apreendendo, por meio das estratégias narrativas, todo o impasse do protagonista.

Norteadas por esse fundamento, as análises indicam que Dyonélio Machado soube moldar a fatura do romance com a matéria social, elaborando uma das obras mais representativas do ambiente político e econômico da década de 1930. Por encampar características tanto do romance social quanto do introspectivo, o texto articula de forma ampla a complexidade da sociedade brasileira.

Naziazeno simboliza uma classe de sujeitos que oscila, em equilíbrio precário, no quadro social. Tangencia o mundo da solução improvisada, da gambiarra, da esperança no jogo de azar, buscando associações e laços com outros a fim de sobreviver. Atua como peça inadaptada da engrenagem em que subsistem os “homens supérfluos de uma urbanização excludente” (ARAÚJO, 2015, p. 51).

Presente desde o primeiro parágrafo, a percepção de sua inadequação é construída de forma crescente. A miséria premente não permite que vislumbre transcendência. Isso não implica, entretanto, um “grau zero de interioridade” da personagem. Como se depreendeu do texto analisado, Naziazeno reflete o tempo todo sobre sua condição, ainda que não elabore um plano estruturado para transformá-la.

Por fim, tudo o que foi mobilizado acerca da subjetividade e da consciência da personagem neste estudo articula-se ao segundo âmbito mencionado acima: o dos aspectos formais. Elementos como a sintaxe entrecortada, a linguagem deformadora da realidade, a multivalência dos sinais gráficos e as frases repetidas intensificam a angústia do protagonista, concorrendo para compor um estilo condizente com sua inserção precária no drama social. O mal-estar de Naziazeno está manifesto na fragmentação do texto e nos vocábulos sombrios que fabricam a realidade deformada, metáfora do abismo existente entre sua subjetividade e o mundo objetivo.

Mas é na especificidade do narrador que a força representativa da matéria social se destaca. A voz narrativa, a partir da qual se estrutura a composição do romance, articula todos os elementos formais, abrindo passagem para a manifestação da interioridade conflituosa da personagem e compondo um *universo de estranhamento*.

O *universo de estranhamento* produzido em *Os ratos* simboliza a resistência ao *status quo*, pois, quanto mais se autonomiza da realidade, mais o constructo artístico exerce sua função de “resistir ao ritmo do mundo” (ADORNO, 1975, p. 30).

Ao dar voz ao protagonista sem emitir sobre ele juízos de valor, sem condenações ou condescendência, o narrador se aproxima da consciência subjetiva do outro, concebendo, por meio da elaboração artística, o engajamento e a alteridade.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Sartre e Brecht — engajamento na literatura”. In: *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-37, 1975.

ARAÚJO, Homero José Vizeu; REIS, Octávio Augusto Linhares Garcia. “Favor, dívida impagável e forma literária em Os ratos”. *Revista Cerrados* (Brasília. Online), v. 24, p. 39-53, 2016.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Posfácio”. In: MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta, 2004.

ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 185-195.

BOSI, Alfredo. “Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30”. São Paulo: *Revista Teresa* (USP), v. 16, p. 15-19, 2015.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: História e Antologia*. Vol. II: Modernismo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

PAES, José Paulo. “O pobre-diabo no romance brasileiro”. In: \_\_\_\_\_. *Armazém Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50-74.

## **Representações do negro na obra de Graciliano Ramos: impactos e consequências**

*Edilson Dias de Moura*<sup>1</sup>

### **Resumo**

O texto propõe examinar a prisão de Graciliano Ramos em 1936. Justificando que o Estado não formalizou processo judicial, a crítica em geral se abstém da tarefa, supondo “Estado democrático” num período cujas “relações são autoritárias e não se pautam por uma racionalidade jurídica que tenha como ponto de partida a liberdade” (PATTO, 2017, p. 119). O princípio de liberdade encontrava-se numa base de compreensão positivista, cujo núcleo de significação assentava-se em suas oposições conceituais. Era deduzida da condição dos então considerados “não livres” (“fardo do homem branco” nas palavras de um poeta inglês), substancialmente caracterizados pela população negra, indígena e seus descendentes. Considerados pela “incapacidade” segundo as teses eugênicas, ou pela insensibilidade inata, não podiam ser agentes de seus destinos, apenas objeto da ação das elites “esclarecidas”. Contudo, entre 1933 e 1936, Graciliano, enquanto Diretor da Instrução Pública de Alagoas, vai inverter essas ideias efetuando a inclusão de professores e alunos negros no sistema educacional alagoano, sobretudo em uma escola mais tradicional frequentada pela elite de Maceió: “fazendo isso, dávamos um salto perigoso, descontentávamos incapacidades abundantes. Essas incapacidades deviam aproveitar-se de qualquer modo, cantando hinos idiotas, emburrando as crianças” (RAMOS, 1996, p. 41). Além disso, desde *São Bernardo*, embora discretamente, as representações literárias de negros na sua obra vinham sendo reelaboradas sob o prisma da ação e da revolta, contrariando as noções de lealdade e submissão tradicionais com que essas populações eram representadas: “Na literatura do século passado os pretos surgiam bonzinhos, bem-comportados [...]. Agora é diferente. Moleque Ricardo e Antônio Balduino querem viver, metem-se em greves, acabam nas prisões” (RAMOS, 2012, p. 170-171). Essa mudança de perspectiva, fundada no desejo de participação social das classes excluídas, ocasionaram críticas ferrenhas das alas conservadoras, sendo uma das prováveis razões de sua prisão, já que a representação ativa da massa de excluídos era entendida como *propaganda comunista*. Os desdobramentos dessas ideias em sua obra atingem, logo após deixar a prisão em 1937, maior requinte com a publicação de *Vidas secas* em 1938. Fabiano, apesar de branco de olhos azuis, descobre-se negro cativo diante do “governo dos brancos”, em várias ocasiões, refletindo: “Estava direito aquilo? Trabalhar como um negro e nunca arranjar carta de alforria!” (RAMOS, 2015, p. 94).

### **Palavras-chave**

Graciliano Ramos, racismo, prisão, liberdade

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP). O texto é parcela de discussões na minha tese *A instituição do nome: análise historiográfica da produção ficcional de Graciliano Ramos*. Endereço eletrônico: edilson.moura@usp.br.

## **A noção de comunismo nos anos 1930: ação libertadora e prisão**

Entre os aspectos com os quais se podem explicar as muitas lacunas de sentido deixada pela recepção crítica de Graciliano estão a falta de exame dos fatores *concretos* que determinaram sua prisão em 1936 e a noção de *comunismo* por trás dela. Segundo parte da crítica, sua adesão às ideias comunistas seria explicação plausível de seu aprisionamento. Assim, a fundamentação histórica da hipótese encontrar-se-ia em sua filiação ao Partido Comunista em 1945, o que, na prática, não se sustenta. Dez anos antes de sua filiação, a noção de comunismo não era a mesma. Em 1935, a ideia fundamentava-se numa interpretação radical da direita de que a ação revolucionária comunista se encontraria na estratégia de inclusão, fosse na literatura como na vida prática, das chamadas *raças degeneradas* no tecido social, como forma de dissolução dos valores e um meio de desorganização do ambiente “saudável” da nação, proporcionando as condições para uma efetiva subversão da ordem.

Outro aspecto ligado à prisão é que houve sim um processo judicial, com base num inquérito policial-militar em Alagoas, entre dezembro de 1935 e fevereiro de 1936, sobre um possível levante comunista em Maceió. Muito embora o autor não estivesse arrolado, o processo teve consequência direta na sua exoneração do cargo de diretor da Instrução Pública e posteriormente na ordem de prisão. Presidido pelo juiz Alpheu Rosas Martins, o processo fora encerrado em 28 de fevereiro de 1936 por falta de provas. Cinco dias depois, Graciliano foi exonerado e preso com os réus do processo que haviam sido declarados inocentes pelo magistrado. Transportado no porão do Manaus, junta-se aos presos de Natal, responsáveis pelo levante conhecido pejorativamente como “Intentona Comunista” e com quais nunca teve ligação.

Solto em 1937, fixa-se no Rio. Escreve o artigo “Norte e Sul”, que Octávio de Faria, achando-se provocado, responde com “O defunto se levanta”, justificando tê-lo acusado de comunista em 1935, “quando começou-se a explorar a moda marxista e em vez de romances começaram a nos impingir (...) indigestos e maçantes ‘gestos’ de *pobres negros* repentinamente marxistizados [sic]” (FARIA, 1937, grifo meu).

## **A representação do negro na arte e na vida**

Naquele período, personagens negras eram interpretadas como “elementos dissolventes”, com propósito de “degenerar” o ideal patriótico e dar condições de realizar-se a revolução comunista. Para Faria, as figurações de negros no romance regional traduziam-se por “manobras escusas (...) (antes de se concretizarem em novembro de 1935...)” na *Intentona* (FARIA, 1937).

Criminalizava-se a arte como espaço plural. E Graciliano, além das figurações literárias, dera acesso tanto a crianças como a professores negros nas escolas de Alagoas. Em *Memórias do cárcere*, conta que, pouco antes de prendê-lo, dona Irene, diretora negra promovida por ele, foi à sua casa. Sente vergonha da exoneração, desviando-se do assunto pela lembrança das crianças negras matriculadas por eles: “Quatro dessas criaturinhas arrebanhadas nesse tempo, beíquidas e retintas, haviam obtido as melhores notas nos últimos exames. – Que nos dirão os racistas, d. Irene?” (RAMOS, 1998, p. 44). Eles haviam transformado uma das melhores escolas de Pajuçara em modelo de inclusão:

[...] No estabelecimento dela espalhavam-se a princípio duzentos e poucos meninos, das famílias mais arrumadas de Pajuçara. Numa campanha de quinze dias, por becos, ruelas, cabanas de pescadores, d. Irene encherá a escola. Aumentando o material, divididas as aulas em oito turnos, mais de oitocentas crianças haviam superlotado o prédio. (RAMOS, 1998, p. 44).

Jamais tirou da memória o episódio. Em uma carta dirigida a Getúlio Vargas, logo que deixa o presídio, Graciliano exige explicações de sua prisão, que não tendo um objeto de acusação formal o faz deduzir que ela decorria de sua administração do ensino em Alagoas: [...] lá cometi um erro: encontrei 20 mil crianças nas escolas e em três anos coloquei nelas cinquenta mil [...] Os professores ficaram descontentes, creio eu. E o pior é que se matricularam nos grupos da capital muitos negrinhos” (ALVES, 2016, p. 313).

Tal ação era efetivamente compreendida como “estratégia de Moscou”, de “degeneração” dos ambientes sadios da nação, garantindo, no momento oportuno, uma melhor penetração das ideias soviéticas, sobretudo de uma nação sem Deus. De fato, a



Igreja Católica havia aderido às ideias racistas e defendia o ensino religioso nas escolas, o que Graciliano rejeitara como secretário de Educação. Havia uma massiva campanha em Alagoas pela efetivação do que, na Constituição de 1934, ficou estabelecido como “estimular a educação eugênica”, tendo sido nela aprovada também o “ensino completivo” opcional, isto é, o catecismo. Assim, diria Celeste de Pereira, uma das diretoras da rede pública de Ensino de Alagoas, à época:

Os competentes e os que podem ter influência nas nossas causas educacionais de certo procurarão [...] evitar males na nossa futura geração, porque não desconhecem certos estigmas físicos, indicativos de degeneração, dentre eles a parada do crescimento, o cretinismo, o imbecilismo. (SEMEADOR, 1934, capa)

“Estigmas físicos” expressavam diretamente características ligadas a negros e indígenas, tomados como “indícios” de *degeneração* (tanto em aspectos fisionômicos como moral). Isso justificaria a “educação eugênica”, segregação racial a fim de que se preservassem as “gerações futuras” (duzentas crianças representadas pelas “famílias mais arrumadas de Maceió”). Contudo, para o diretor da Instrução Pública, “parada de crescimento” tinha a ver com “falta do que comer”, implantando a merenda escolar de forma inédita no Brasil. Pelos exames anuais, provava, contra os argumentos da educação eugênica da AIB (Ação Integralista Brasileira) e da Igreja Católica, assumidos no artigo de Celeste de Pereira, que as teses racistas eram mero preconceito. O contato com as crianças negras leva-o, inclusive, a ponderar a respeito da literatura de 1930:

Os moleques do romance moderno são amigos dos moleques vivos, que, sentindo-se retratados nessas admiráveis figuras criadas por nossos escritores novos, afinal compreendem que não se devem envergonhar e que essa história de raça inferior foi uma conversa contada por indivíduos bem armados para se aproveitarem do trabalho deles. (RAMOS, 2012, p. 171)

A luta do autor contra o fascismo/nazismo no Brasil vai além do que atualmente a crítica supõe. Veja-se o lamento do padre alagoano Medeiro Netto à época: “A Constituição [de 1934], que correspondeu ao nosso justo direito, não foi atendida, pois foi a educação mesma que continuou leiga, tendo à frente, aqui [em Alagoas] como no

Rio de Janeiro, homens hoje presos por comunistas” (NETTO, 1936). Caracterizava-se, portanto, como comunismo, os seguintes aspectos destacados pelo jornal *A Nação*: “O Sr. Graciliano Ramos, autor de um livro [*São Bernardo*] *inconveniente às meninas alagoanas*, já se vinha tornando intolerável pela *perseguição às professoras que não seguiam o credo vermelho* e pela liberdade com que *agia a favor do comunismo*” (A NAÇÃO, 1936, grifos meus).

### **Uma sombra no olho azulado: a consciência negra de Fabiano em *Vidas secas***

Graciliano deixava a prisão em 1937, passando a atacar de forma contundente os conservadores, que tinha na figura do crítico Octávio de Faria um dos seus mais importantes intelectuais. Faria teria acusado Graciliano de, em vez de romances, produzir panfletos comunistas e dar à representação de personagens negras um caráter francamente marxista. Em 1938, Graciliano responderia a essas críticas construindo uma personagem branca, de olhos azulados, contudo fazendo com que de sua consciência emergissem memórias da escravidão.

Recorde-se que, após Fabiano notar que em vez de ter algo a receber do seu trabalho havia contraído uma enorme dívida, pensa consigo: “Trabalhar como *um negro* e nunca arranjar *carta de alforria!*” (RAMOS, 2015, p. 94). A série de evocações de lembranças do cativo, no romance, não deixam dúvidas da origem e incidência das memórias pelas expressões “negro fugido”, “trabalhando como negro”, “no tronco”, “carta de alforria”, aconselhando “os companheiros que dormiam no tronco”, “aguentando no lombo cipó de boi”, a ter paciência, “apanhar do governo não é desfeita”.<sup>2</sup> Todos esses signos funcionam como uma espécie de *isotopia* da senha libertária. Fabiano os evoca pelas *relações de trabalho, propriedade privada* e o *patrão* (mundo objetivo), relacionando-os às metáforas do cativo, que sinalizam sua interioridade. A figura do “juros” (mundo objetivo) assemelha-se, para Fabiano, ao “tronco”/“cadeia” e ao “cipó de boi” (introspectivamente, memória da escravidão); consecutivamente: “patrão” sugere a figuração “governo dos brancos”/“amo”. A

---

<sup>2</sup> As expressões entre aspas encontram-se na própria obra do autor. Ver na edição aqui analisada, no capítulo “Fabiano”: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

metáfora correlaciona o mundo objetivo ao universo introspectivo da personagem enquanto sensações experimentadas no período escravista. A figura da arribação, num “mundo coberto de penas” em termos subjetivos, é ocasionada pela figura objetiva dos juros, que absorvem o pouco que lhe resta para subsistir no semiárido, reduzindo o personagem e sua família a “vidas secas”. Assim, diante da dívida e da seca: “Só lhe restava jogar-se no mundo como negro fugido” (RAMOS, 2015, p. 117). Podemos dizer, portanto, que:

Os temas [da seca] disseminam-se pelo texto em percursos, as figuras [da escravidão] recobrem os temas. A reiteração discursiva dos temas e redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso, denominam-se *isotopia*. O conceito de isotopia, assim como o termo, foi proposto por Greimas, na *Semântica estrutural* (1966). As primeiras definições de isotopia, embora bastante vagas, marcam já, com precisão, a noção de *recorrência*, ou seja, de que ao menos duas unidades são precisas para sua determinação. (BARROS, 2001, p. 124).

A recorrência das figuras ligadas ao cativo não deixa dúvidas quanto sua intencionalidade. Disso resulta que a animalização em *Vidas secas* não ocorre do entendimento de Fabiano de si mesmo ou da sua relação com a natureza (a seca): ele a deduz da desumanização produzida pela sujeição capitalista, “na presença dos brancos” e por seus meios de controle econômico. Os proprietários/homens impõem-se ao “animal”/trabalhador domesticável pela violência, o que o transforma em “bicho”/escravo. Por ter pensando consigo mesmo “você é um homem, Fabiano!”, precisa fazer a correção em voz alta: “você é um bicho, Fabiano!”, pela possibilidade de, fora os meninos, a qualificação de si mesmo como gente ter chegado aos ouvidos do patrão. Na sequência dessa cena, aparece uma sombra no olho azulado de Fabiano, como se tivesse aparecido um buraco na sua vida, produzindo “perturbação”, do qual tenta desviar-se com o cumprimento das suas funções de vaqueiro. Contudo, a obrigação não vai afastá-la, e sim acentuar cada vez mais seus contornos pela relação: “Trabalhar como *um negro* e nunca arranjar *carta de alforria!*” (RAMOS, 2015, p. 94). Nesse sentido, a *isotopia temática* de *Vidas secas* corresponde à tragédia representada pelas forças da natureza, enquanto a *figuração isotópica* corresponde à subjetividade do personagem, evocada por uma memória do cativo, cujo horizonte de expectativas se expressa pelo desejo de liberdade. Essa simbiose do branco e do negro em *Vidas secas*

era, para Graciliano, inconcebível antes da prisão em 1936, uma vez que era impensável no Brasil: “[...] que negociantes e funcionários recebessem os tratos dispensados antigamente aos escravos [...]. E estávamos ali, encurralados naquela imundice, tipos da pequena burguesia” (RAMOS, 1998, p.142). A experiência do cárcere proporcionaria a Graciliano uma compreensão aproximada da condição em que se encontravam as pessoas negras no Brasil, dizendo inclusive que “[...] certos aspectos da vida ficariam ignorados se a polícia não nos oferecesse inesperadamente o material mais precioso que poderíamos ambicionar” (RAMOS, 1975, p. 98): o sentido de liberdade, expresso pela persistência do arbítrio herdado do sistema escravista tanto no período como ainda hoje, o que faz o episódio de sua prisão um marco da luta pelos direitos humanos, pelo direito de milhares de pessoas atualmente presas sem processo ou um julgamento justo.

## Referências Bibliográficas

ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.

A NAÇÃO. “A ação do general Newton Cavalcanti contra o comunismo no Norte”. Rio de Janeiro, 11 de março de 1936. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.

FARIA, Octávio. “O defunto se levanta”, *O Jornal*, 30 maio 1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

NETTO, Medeiros. “Instrução pública”. *O Semeador*, Maceió, 6/03/1936. Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Acervo: Periódicos.

O SEMEADOR. “Instrução e Pedagogia”, por Celeste de Pereira. Capa, 24 março de 1934. Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGA). Acervo: Periódicos.

PATTO, José Belmiro. “O Código de Processo Penal brasileiro 75 anos depois: uma trajetória de autoritarismos, ineficiências, descasos e retrocessos”. *Revista Pensamento Jurídico*, São Paulo, vol. 11, n. 1, jan./jun., 2017.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

\_\_\_\_\_. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altya, 1996.

\_\_\_\_\_. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

# **Mesa 11**

Faces da lírica  
no século XX

## **Paulicéia melancólica: contradições nas representações da metrópole na poesia do início do modernismo brasileiro**

*Gabriela Lopes de Azevedo<sup>1</sup>*

### **Resumo**

Quando se busca compreender um determinado evento ou período histórico, historiadores têm suas próprias ferramentas e métodos para assegurar a validade das interpretações de suas fontes. Contudo, se essas fontes são produções literárias, talvez seja possível considerar que é menos importante, para esse outro tipo de investigação, o evento ou o período como ele foi, mas sim como ele foi lido, interpretado e representado através vias estéticas disponíveis e vigentes. Isso é um ponto de partida importante ao se olhar para a poesia da lírica da cidade elaborada pelos poetas paulistas na primeira metade do século XX. Por um lado, a cidade de São Paulo dos poemas, com os arranha-céus despontando em toda parte, as luzes dos lampiões e dos combustores, os imigrantes italianos, a circulação de mercadorias, o capital estrangeiro, os produtos franceses, os sons de martelos e bigornas, o trem indo e vindo com gente e sacas de café, parece não se encaixar na descrição da cidade ainda provinciana que os historiadores trazem, num contexto econômico em que, segundo Chico de Oliveira (2003), o esforço era ainda de “expulsar o custo de reprodução do escravo do custo da produção”. O setor industrial só ultrapassaria o setor agrário na renda interna depois da metade do século, mas a produção poética paulista trazia a cidade de São Paulo e a imagem do espaço metropolitano totalmente mergulhados na modernidade das mercadorias, do capital, do trabalho industrial, mas também da decepção, da melancolia, do desespero com relação ao progresso e à civilização. Se na primeira metade do século XX, a produção poética já dava indícios de desapontamento e desilusão com o endurecimento do mundo provocado pela ascensão do capital financeiro e pela lógica que ele implantava, talvez nos forneça, igualmente, imagens e veredas líricas de onde procurar resistência.

### **Palavras-chave**

Modernismo; tableau; cidade; vanguardas; São Paulo.

---

<sup>1</sup> Aluna de Mestrado do programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH – USP.  
E-mail: gabriela.azevedo@usp.br

O quadro “Amolação interrompida” (1894) do conhecido pintor Almeida Júnior, como o título já adianta, traz uma cena que se dá no meio da realização do trabalho de amolação. O trabalhador, como se pego de surpresa pelo pintor, ainda tem o dorso curvado, os pés descalços e o instrumento na mão. O cenário é rural, o trabalho parece exigir esforço físico e o aspecto humilde e caipira do ambiente e da personagem colabora para reforçar as características pelas quais Almeida Júnior é tão conhecido. Esse tipo de trabalho, de ambiente de trabalho e de trabalhador são completamente distintos daquilo que figura no quadro de Tarsila do Amaral, “Os operários” (1933). Nessa segunda cena elaborada menos 40 anos depois de Almeida Júnior, vê-se prédios, janelas, chaminés e fumaça, indicando a cidade industrializada onde o trabalho se dá. O trabalhador do primeiro quadro, individualizado com o seu instrumento na mão, dá lugar, na segunda pintura, a uma massa de gente, definida pelo título como “operários”, cujas mãos e instrumentos não são visíveis e que se homogeneizam por uma fisionomia consternada, talvez blasés<sup>2</sup>, infelizes, insatisfeitas ou indiferentes. Vê-se alguns negros, alguns traços imigrantes. Diferente do primeiro quadro, não é o trabalho em si que é o centro do retrato, mas uma condição coletiva de operário.

Essas duas representações, sendo comparadas e diferenciadas, poderiam conduzir, por um lado, a uma discussão dos processos de industrialização, urbanização e transformações sociais do trabalho que o país foi palco entre o final do século XIX e o começo do século XX. Mas também poderiam tratar dos processos próprios desse momento na região de São Paulo, como seria o caso da forte imigração e do desenvolvimento causado pelo café, já que se trata de dois pintores paulistas e engajados na representação do cotidiano da região. Por outro lado, as pinturas também nos permitiriam cotejar tais transformações sociais com as mudanças estéticas que elas podem notabilizar, relacionando a passagem da precisão realista e das notas românticas de Almeida Júnior, com a importação vanguardista e aclimatação tropical de Tarsila do Amaral. Tudo isso, ainda que legítimo e verdadeiro, não caberia bem como ponto final ou conclusão, seja sobre as transformações históricas, seja sobre as estéticas.

---

<sup>2</sup> O uso do termo aqui se refere propriamente ao conceito de Georg Simmel e não ao seu uso coloquial. Simmel, Georg. "As grandes cidades e a vida do espírito". Tradução de Leopoldo Waizbort. In: BOTELHO, André (orgs.) *Sociologia essencial*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013, p. 311-329.



Recorrendo, por exemplo, a análise econômica feita por Chico de Oliveira sobre as mudanças decorridas depois da Revolução de 1930, ele aponta que a industrialização só toma corpo e efetividade no pós-Revolução e só em 1956 a renda do setor industrial ultrapassa o da agricultura<sup>3</sup>. Assim, a imagem da cidade operarizada de Tarsila, assim como produções literárias em prosa e em poesia que trazem esses elementos indícios da modernidade, arranha-céus, carros, operários, massas urbanas, transeuntes, fumaças, comércio, etc., ficam com as margens mais fluidas quando elementos mais duros de análise histórica e econômica apontam que a tal modernidade e a articulação social ajustada a ela não estavam tão bem colocadas nas primeiras décadas do século XX. A imagem da cidade de São Paulo construída sobretudo nos anos de 1920 e pelos artistas da Semana de 22, aí pode-se já incluir Tarsila, era de uma urbe moderna, inspirada na Europa, especialmente Paris, industrializada, desenvolvida e operarizada. Contudo, o período entre o fim da escravidão, o *boom* do café e o início da industrialização efetiva é ainda o momento da “tentativa de expulsar o custo de produção do escravo da produção”<sup>4</sup>, o que faz com que as esferas de Almeida Júnior e de Tarsila talvez pudessem estar mais em intersecção do que em distanciamento no que diz respeito à realidade representada.

Relativizar a cidade e a massa operária de Tarsila ou acrescentar aspectos factuais que aproximem, em vez de distanciar e diferenciar, os trabalhadores dessa com o trabalhador rural de Almeida Júnior não desvalida ou desmente a produção pictórica. Leva-nos, contudo, a agregar a investigação de uma certa “vida do espírito”, para usar o termo de Simmel, que dera terreno à produção artística. Em outras palavras, mesmo que as cidades da pintura ou do papel não correspondam com aquelas que os historiadores descrevem nos tijolos e no fluxo de pessoas e mercadorias, a pintura e o papel podem ter fixado uma experiência possível ou desejada, um espírito coletivo de época, um projeto ideológico que estava em construção ou um engodo do momento que atingiu a todos.

Imbuído dessa discussão e tomando como inspiração os trabalhadores e o espaço de trabalho, o campo e a cidade, que aparecem em Almeida Júnior e Tarsila do Amaral,

---

<sup>3</sup> OLIVEIRA, Francisco de. “O desenvolvimento capitalista pós-anos 1930 e o processo de acumulação”. In: *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 35.

<sup>4</sup> Id, *Ibid.*, p. 66.

na produção poética de Guilherme de Almeida<sup>5</sup>, por exemplo, os primeiros *tableaux*<sup>6</sup> aparecem já no livro “Simplicidade” (1912 – 1914). Com uma dicção ainda longe da vanguarda e, provavelmente, tributária de um simbolismo do século XIX, “A alma triste da rua” apresenta uma cidade sem nome ou sem elementos que a localize, e os termos que dão a ela contornos são modestos, como a rua, o asfalto, as calçadas onde o eu-lírico vê que caminham transeuntes. Tanto ele mesmo, quanto os caminhantes se aclimatam a tristeza que emana da paisagem:

Desta minha janela, cá do alto,  
é que, aos poucos, minha alma se habitua  
a sentir, nas calçadas e nos asfalto,  
a alma triste da rua.

Às vezes passa uma criança. Assomo  
à janela. Vai só, vai quase nua.  
Seu grande olhar ingênuo é triste como  
a alma triste da rua<sup>7</sup>.

Embora Guilherme de Almeida seja paulista também, não há elementos que deem localização a essa cidade para qualquer afirmação sobre dimensão da experiência urbana. A forma regular do poema, decassílabos nos três primeiros versos e um hexassílabo no último verso de cada estrofe, também constroem uma impressão de distanciamento de uma dinâmica moderna. Entretanto, há elementos de uma experiência urbana que começam a se esboçar. Considerando que a representação do trabalho moderno se articula com a paisagem urbana e a cidade moderna com o trabalho, assim

---

<sup>5</sup> O projeto de mestrado consiste na análise de *tableaux* paulistanos de oito poetas, visando descobrir, por meio desse quadro comparativo das produções poéticas, essa “vida do espírito” da experiência metropolitana periférica, sobretudo na cidade de São Paulo. Os poetas são Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto, Sergio Milliet e Luís Aranha. Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade são os mais velhos desse grupo, ambos nascidos em 1890.

<sup>6</sup> O conceito de *tableau* aqui usado é como de sub-gênero poético que vai tratar da descrição de uma cidade moderna. O gênero remonta ao século XV com François Villon, quando já é possível localizar um meio urbano insurgente e uma outra lógica de relações sociais, distintas daquelas da poesia do castelo, cujo maior representante é Charles D’Orleans. O *topos* da cidade é presente tanto na poesia quanto prosa, por exemplo em Edgar Allan Poe e na literatura policial, e mesmo em escritos e análises sociológicas, como a de Simmel, citada acima, e descrições de Londres feitas por Friedrich Engels. Todos esses estavam imbuídos de um espanto e de uma tentativa de compreensão da cidade e da experiência urbana, sobretudo após a Revolução Industrial. No que diz respeito a poesia, a figura de Charles Baudelaire e seus *tableaux parisiens* de *Les Fleurs du Mal* de 1857 ficaram incontornáveis na discussão. Não por acaso, Guilherme de Almeida foi um dos seus tradutores no Brasil.

<sup>7</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a Poesia* - volume I. São Paulo: Martins Editora, 1952, p. 18 - 19.

como no caso citado de Tarsila, a cidade de Guilherme de Almeida já evidencia um ritmo de trabalho compondo o movimento dos passantes.

Passam os homens rudes. E, nas mornas  
horas em que o trabalho tumultua,  
eu sinto na cantiga das bigornas  
a alma triste da rua.<sup>8</sup>

Ainda no mesmo livro, consta um poema intitulado “Os varredores” que trata de um grupo indistinto de varredores de rua que atravessa os nevoeiros da cidade, vão andando pelas ruas sob a luz dos combustores, lamentam de tristeza e de inveja daqueles que podem gozar dos amores que a eles não é permitido porque devem trabalhar. Mesmo com as imagens líricas passadistas, como a invocação da lua ou o inverno e o outono como elementos externos de um *état d’âme* de tristeza e melancolia, há um conflito de classe vivenciado pelos varredores no momento de execução do trabalho:

Nas noites frias de inverno, enquanto  
dormem os ricos, cheios de espanto  
vão cabisbaixos os varredores ...  
Vão ... E os nevoeiros, num arrepio,  
dão-lhe um brilho cortante e frio  
sob a luz boêmia dos combustores ...<sup>9</sup>

Varredores não são como operários industriais, excelentes representantes de modo de vida moderno. Entretanto, tanto a confluência de um espírito da cidade no próprio eu-lírico e nos transeuntes e um certo choque da possibilidade de experiências permitidas a cada grupo social, caracterizado pelas condições econômica e de trabalho em que se encontram “os varredores” e os “ricos que dormem”, já anunciam, por um lado, algum grau de uma experiência urbana e moderna. Para guardar a comparação pictórica, mesmo se as pinceladas ainda lembrassem Almeida Júnior, parte dos elementos que tomam contorno se aproximam de Tarsila.

---

<sup>8</sup> Id, Ibid., p. 19.

<sup>9</sup> Id, Ibid., p. 28.

Por outro lado, não se pode esquecer que mesmo os modernista de 22 ainda representam uma produção literária que depende de modelos importados da Europa. Não parece demasiado inferir que Guilherme de Almeida pode trazer uma influência baudelairiana na representação de um choque<sup>10</sup>, ainda que modesto, das classes sociais que surgem no processo de transformação da cidade. Antonio Candido coloca que a presença de Baudelaire até os anos 1930 era de influência, para depois se estabilizar já como um poeta de consagração acadêmica cuja presença seria natural. Os maiores tributários dessa influência seriam os simbolistas que, embora não fossem ligados às multidões das cidades como o poeta francês, extraíram dele “o lutuoso *spleen*” e algo de modernidade “na medida em que se inspiraram nele para afirmar o tempo presente e seus problemas, contra o refúgio histórico dos românticos”<sup>11</sup>.

Tais *tableaux* parecem preparar o leitor para o livro seguinte, “A cidade da névoa” (1915 – 1916). Sem exceção, todos os poemas que o compõe são *tableaux*: começam igualmente modestos na caracterização da cidade, ruas, calçadas, árvores enfileiradas, sinos da igreja e o eu-lírico, afastado, observando a cidade e seus passantes. É abril, a cidade é outonal, cinza, coberta de neblina e tosse como um doente. Conforme os poemas avançam, o tempo vai avançando para o inverno e termina em pleno julho, com uma epidemia alastrada e a cidade física morre, tendo seus restos recolhidos pelos varredores. Os elementos descritivos vão aumentando também, caracterizando uma paisagem com relógio, torres, chaminés e trens. O eu-lírico, cuja alma acompanha os estados doente da cidade, até mesmo a chuva, lembrando muito Paul Verlaine<sup>12</sup>, sai do refúgio e passa a caminhar nas ruas, por entre as casas, observando uma transformação do tempo e da vida:

Por isso é que, de noite, eu gosto de embrenhar-me  
Por essa confusão de ruas retiradas,  
Contra as quais o progresso ainda não deu alarme,  
Chamando o batalhão profanos das enxadas.

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

<sup>11</sup> CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A Educação pela Noite*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 46.

<sup>12</sup> Trata-se aqui do poema “*Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville*” de Paul Verlaine. O poema mais próximo de Guilherme de Almeida se intitula “Estas chuvas” do livro citado.

E, nesses quarteirões, as míseras ruelas  
Dão-me a triste impressão de corredores tortos,  
Porque essas casas são as derradeiras celas  
No retiro claustal dos velhos tempos mortos.<sup>13</sup>

A cidade invernal das neblinas não parece muito tropical, como esperado numa paisagem brasileira. O progresso e a civilização, assim como seus índices e símbolos, também não recebem o tom de exaltação esperado de um sujeito que pertence a uma sociedade que precisa de empenho em se desvencilhar das amálgamas da colônia e da escravidão. Esse desencontro de expectativas poderia ser justificado pelos fatores históricos de um sociedade, possivelmente, ainda bem pouco modernizada em 1915. Mas, por outro lado, existe uma transformação dessa cidade, uma perspectiva de modernização e um julgamento sobre esse processo, afinal o *spleen* baudelairiano<sup>14</sup> não só está assimilado na composição do *tableau*, como também é diretamente evocado em versos e articulado com a ideia de doença psicopatológica, “Oh! a chuva! Este *spleen*, esta neurastenia!”<sup>15</sup>. Dessa forma, é exatamente nesse desencontro que parece repousar um dos primeiros momentos de uma cidade moderna na poesia brasileira.

---

<sup>13</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a Poesia* - volume I, op. cit., p. 113.

<sup>14</sup> Aqui, o *spleen* é aquele construído na obra de Baudelaire, de um sentimento de tédio e melancolia decorrente da experiência da modernidade.

<sup>15</sup> Id, *Ibid.*, p. 103.

## **Referências Bibliográficas**

ALMEIDA Guilherme de. *Toda a Poesia* - volume I. São Paulo: Martins Editora, 1952.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.

SIMMEL, Georg. "As grandes cidades e a vida do espírito". Tradução de Leopoldo Waizbort. In: BOTELHO, André (orgs.) *Sociologia essencial*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013, p. 311-329.

## **Devoção e devoração na poesia contemporânea brasileira: Josely Vianna Baptista e Ricardo Aleixo**

*Juliana Caldas<sup>1</sup>*

### **Resumo**

Poética de fragmentos, ou, conforme Haroldo de Campos, “antinormativa”, na medida em que redistribui e reorganiza os elementos já existentes, a poesia contemporânea brasileira, sobretudo a poesia concreta, inaugurou, nos anos 1970, um momento de convergência de signos, pois mais do que marcar a sua diferença utilizando um código universal, “[...] como Gregório de Matos e o Pe. Vieira no Barroco; como Sousândrade recombinando a herança greco-latina, Dante, Camões, Milton, Goethe e Byron no seu *Guesa Errante*; como Oswald de Andrade, “pau-brasilizando” futurismo italiano e cubismo francês [...]” (CAMPOS, 2006, p. 246), ela repensou o código e também a função poética. Assim como a crítica de Campos ao “sequestro do barroco” na formação da literatura brasileira de Antonio Candido ressalta, uma literatura que já nasce imersa no código cultural da letra escrita precisa descobrir seu ritmo e seu corpo pela experimentação do ritmo e do corpo do outro. Não ensimesmada ou autorreferente, essa produção poética, ao invés de letras impressas, precisa inaugurar uma espécie de oralidade e de corpografia, que reconheça o experimental e o lúdico como aspectos inerentes a sua prosódia e a sua escritura. Escritura que, de acordo com Meschonic (2006, p. 9), “começa aí onde cessa o definir, pelo menos o já definido”, e pulsa um ritmo e um corpo que consistem em “inserção polifônica de outros locutores além do narrador principal; deformação imitativa de palavras segundo a pronúncia; neologismo; multiplicação de palavras-valise; de onomatopeias, do obsceno e do escatológico; marchetaria de línguas estrangeiras” (p. 25). A despeito do risco que as poéticas contemporâneas enfrentam de caírem no vazio, a recusa pela tradição, ou ao menos sua devotada devoração crítica, aposta na revelação metalinguística da fenda na linguagem e do artificialismo do signo, assim, criando, ficcional ou plasticamente, um espaço de ausência a fim de que seja preenchido por aquele que lê, vê ou toca a obra, numa espécie de comunhão estética e erótica que insufla vida à arte. Ao colocar em relação as oposições sem a pretensão de resolvê-las, opera-se uma lógica da antitradição ou da contracorrente do canônico, ou seja, aquilo o que sobra, excede e está desprezado ou à margem é justamente onde se encontra, metaironicamente, o pulso da linguagem. É o *locus* do paradoxal, do insolúvel, da diferença, da alteridade que lança a interrogação ao invés do senso comum do já pensado ou já sabido.

### **Palavras-chave**

poesia contemporânea; literatura comparada; Josely Vianna; Ricardo Aleixo.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras com a dissertação *Borda, baba e buraco: Hilda Hilst e Lygia Clark*, atualmente é doutoranda em Literatura brasileira na Universidade de São Paulo (e-mail: jubsaldas@gmail.com).

## **Josely Vianna e Ricardo Aleixo: poetas em trânsito**

A primitiva relação entre as palavras e as imagens, correspondência enraizada na própria estrutura do pensamento, afinal trata-se de uma relação primária entre as palavras e as coisas ou as palavras e o que elas nomeiam é um terreno fértil para se pensar o fenômeno da linguagem humana. Se por um lado, a imagem gera fascínio pelo seu valor descritivo da “coisa em si”; por outro, à palavra cabe a dimensão de atribuir narratividade e historicidade à imagem.

Uma vez que essa correspondência pode guardar o mistério da linguagem humana e da longa história dos sistemas de comunicação entre os homens, não é de estranhar que os primeiros registros simbólicos nas cavernas fossem desenhos, as primeiras formas de escrita conhecidas sejam pictográficas, como os hieróglifos da tradição do Egito pagão, e entre os mitos fundantes da tradição ocidental, nas *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo, encontre-se a alegoria dessa relação instável entre as palavras e as imagens personificada nas figuras de Eco e Narciso.

Não à toa, essa relação entre as palavras e as imagens foi constantemente revisitada e renovada, encontrando espaço privilegiado na pós-vanguardas do século XX, haja vista, por exemplo, a poesia concreta (poética centrada na forma visual do poema como significante fundamental para a interpretação) e a arte conceitual (proposições visuais cuja significação plástica decorre de um ato de nomeação que desloca a “função” do significante, como “A Fonte”, de Duchamp, um mictório ressignificado ao ser invertido e renomeado pelo artista).

Pode-se pensar que da fricção desse amálgama, a poesia contemporânea vem se constituindo como ato de enunciação, ou seja, “apropriações de linguagem que encarnam em um aqui e agora e em um corpo” (AGAMBEN, 2012, p. 9), não se limitando às produções editoriais impressas e, também, colocando em xeque a função “autor”, uma vez que se constitui como uma montagem de discursos, falas e imagens, linguagens e suportes.

Dentre inúmeros nomes e vozes nessa polifonia e multiplicidade na poética contemporânea, pretende-se neste ensaio trazer em relação Josely Vianna Baptista (Curitiba, PR, 1957), poeta e tradutora, cujas publicações incluem *Ar* (1991);



*Corpografia* (1992) em parceria com o artista plástico Francisco Faria; coleção *Cadernos de Ameríndia* (1996); *Roça barroca* (2011), e Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, MG, 1960), poeta, artista multimídia e editor, que tem entre suas publicações os livros *Festim* (1992); *Modelos vivos* (2010); *Antiboi* (2017).

Poetas que transitam entre as grafias das letras e as do corpo, entre a rua/ a roça e a erudição, entre o papel e a performance, entre os povos tradicionais e as inovações tecnológicas, entre a devoção do passado e a devoração do presente, entre a língua-materna recriada na poesia e a tradução como recriação do outro, são poetas-ícones que mais do que construírem-se enquanto autores, parecem encarnar o *zeitgeist* de todo um tempo e uma geração.

O livro *Corpografia* (1992), de Josely Vianna, feito em parceria com o artista plástico Francisco Faria, cria um idioleto verbovisual composto por seis poemas (“Espelho ardente”; “Laminares”; “Hiléias”; “Os poros flóridos”; “Colosso impenetrável” e “Moradas”) que faz convergir a poética de um verso neobarroco e a poética não verbal da fotomontagem.

No livro *Modelos vivos* (2010), Ricardo Aleixo reúne 75 poemas compostos com técnicas diversas, em que as múltiplas facetas do poeta podem ser vislumbradas. Dentre seus poemas, uma espécie de manifesto poético-visual, testemunho e bricolagem, intitulada “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo” chama a atenção por se configurar uma espécie de síntese e programa poética do autor, que intercala versos livres com fotografias da performance com o objeto-parangolê (tecido preto e pintado com palavras aleatórias brancas) chamado de “poemanto”.

A experiência literária, em seus primórdios atrelada à oralidade, ou seja, à vivência do corpo e à partilha presentificada, foi, com a formação do sujeito moderno e da imprensa, restringindo-se à letra, “que é morta, ou que mata”. Hoje, diante da multiplicidade de possibilidades de produção, circulação, reprodução, enunciação, gravação, parece ter se deslocado a ponto de colocar em questão o que pode ou é frente aos desafios da vida, do real e da contemporaneidade.

Nesse sentido, faz-se interessante questionar quais dispositivos e procedimentos críticos podem ser mobilizados diante dessa virada em torno dos objetos literários, cada

vez mais próximos do acontecimento e disseminados em eventos simultâneos e não apreensíveis apenas no texto escrito.

A poesia que reconhece na escritura o movimento da fala, o ritmo do sujeito e do seu tempo, ou como definiu Juan José Saer , a literatura como “antropologia especulativa”: antropologia porque propõe uma visão do homem; especulativa porque não é taxativa, antes uma especulação em torno das possíveis maneiras de ser do homem, do mundo, da sociedade; numa escuta atenta entre o real e o imaginado, a devoção e a devoração.

### **Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bienal).

ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MESCHONIC, Henri. *Linguagem – ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. *Sopro 15*, Desterro, ago. de 2009. Disponível em: < <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>. Último acesso em 13 de julho de 2019.