

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

**FFLCH – USP**

**SÃO PAULO - MARÇO 2019**

**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 Hernandez

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

Diretor: Profa. Dra. Maria Armanda 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: Prof. Dra. Adma Fadul Muhana

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

Coordenador: Prof. Dr. Augusto Massi  
Vice-coordenador: Prof. Dr. André Luis Rodrigues  
Representante discente: Rafael Tahan  
Vice-representante discente: Andréa Jamilly Rodrigues Leitão

**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)

Fernando Borsato dos Santos (DLCV-USP)

Marina Gialluca Domene (DLCV-USP)

Paulo Vitor Coelho (DLCV-USP)

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

**Comissão Científica**

Prof. Dr. Augusto Massi

Prof. Dr. André Luis Rodrigues

**Comissão Organizadora**

Andrea Leitão(DLCV-USP)

Bruna Coradini (DLCV-USP)

Carlos Gontijo Rosa (DLCV-USP)

Cecília Silva Furquim Marinho (DLCV-USP)

Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)

Fernando Borsato dos Santos (DLCV-USP)

Jéssica Cristina Jardim (DLCV-USP)

Jessica Guimarães (DLCV-USP)

Mariana Maria (DLCV-USP)

Marina Gialluca Domene (DLCV-USP)

Rafael Tahan (DLCV-USP)

Rodrigo Del Bem (DLCV-USP)

Simone Rodrigues Vianna Silva (DLCV-USP)

Stephanie Borges da Silva (DLCV-USP)

Tiago Seminatti (DLCV-USP)

Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)



seminário do programa de  
pós-graduação em literatura brasileira

## ÍNDICE

<b>Apresentação.....</b>	<b>6</b>
<b>Personagens à margem no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” de João Antônio e no filme <i>A Margem</i> de Ozualdo Candeias.....</b>	<b>11</b>
<i>Vinícius Bisterço</i>	
<b>Um estudo sobre representações da violência na literatura brasileira em materiais didáticos do Ensino Médio.....</b>	<b>18</b>
<i>Juliana de Oliveira Santos</i>	
<b>Godofredo Rangel e a <i>Revista do Brasil</i>: testemunhos da criação e publicação.....</b>	<b>25</b>
<i>Camila Russo de Almeida Spagnoli</i>	
<b>Notas sobre o ralo e mais além.....</b>	<b>33</b>
<i>Paulo Vítor Coelho</i>	
<b>Pagu e a voz da mulher: vulnerabilidade feminina, resistência política e vanguarda em <i>Parque Industrial</i>.....</b>	<b>41</b>
<i>Cecilia Silva Furquim Marinho</i>	
<b>Jorge Amado e a agonia da escrita: por uma estética do romance proletário no Brasil.....</b>	<b>49</b>
<i>Evandro José dos Santos Neto</i>	
<b>O Estado tem rosto de homem: violência de gênero no romance <i>Em Câmara Lenta</i>, de Renato Tapajós.....</b>	<b>57</b>
<i>Leandra Postay</i>	
<b>“A ferida de ser e de existir”: o erotismo trágico em <i>Tu não te moves de ti</i>, de Hilda Hilst.....</b>	<b>64</b>
<i>Andréa Jamilly Rodrigues Leitão</i>	
<b>A linguagem encobridora e reveladora: a sexualidade velada em “Amar, verbo intransitivo”, de Mário de Andrade.....</b>	<b>71</b>
<i>Simone Rodrigues Vianna Silva</i>	
<b>Figurações do feminino em Lígia Fagundes Telles.....</b>	<b>79</b>
<i>Giovana Leme Bardi</i>	
<b>O <i>Künstlerroman</i> da Literatura Brasileira: Clarice Lispector e seus personagens artistas.....</b>	<b>85</b>
<i>Mariana Silva Bijotti</i>	
<b>Machado de Assis e a compressão do tempo nas linhas telegráficas.....</b>	<b>93</b>
<i>Rodrigo S. Trindade</i>	
<b>Leitor-crítico, Leitor-poeta: Mário de Andrade lê Machado de Assis parnasiano.....</b>	<b>99</b>
<i>Ligia Kimori</i>	
<b>Otto Maria Carpeaux, leitor de Machado de Assis.....</b>	<b>105</b>
<i>Guilherme Mazzafera S. Vilhena</i>	
<b>Oralidade no manuscrito e na primeira edição de <i>Esaú e Jacob</i>, de Machado de Assis.....</b>	<b>112</b>
<i>Luciana Antonini Schoeps</i>	

**“Conspiração da posteridade”: ideia, devir e esgotamento da dramaturgia de peças históricas no romantismo brasileiro.....121**

*Jéssica Cristina Jardim*

<b>O diabo que fala tupi: A representação do diabo em Na aldeia de Guaraparim, de José de Anchieta.....</b>	<b>128</b>
<i>Marina Gialluca Domene</i>	
<b>Yacala: a consciência como fatalidade.....</b>	<b>135</b>
<i>Rafael Tahan</i>	
<b>O Zumbi em Arena – Uma leitura de Arena Conta Zumbi através do engajamento do Teatro de Arena.....</b>	<b>141</b>
<i>Stephanie da Silva Borges</i>	
<b>Figurações do tempo em A Menina Morta, de Cornélio Penna.....</b>	<b>149</b>
<i>Admarcio Rdrigues Machado</i>	
<b>Veredas da infância: figurações da existência infantil em João Guimarães Rosa.....</b>	<b>156</b>
<i>Fernanda Yazbek Rivitti</i>	
<b>Rosa em três tempos: ambiguidade e patriarcado na prosa de João Guimarães Rosa.....</b>	<b>164</b>
<i>Lucas Simonette</i>	
<b>Do grotesco e do estranho: a presença do rato em “Perdoando Deus”, de Clarice Lispector.....</b>	<b>171</b>
<i>Amanda Angelozzi</i>	
<b>A velhice da mulher em quatro contos de Clarice Lispector.....</b>	<b>177</b>
<i>Carla Casarin Leonardi</i>	
<b>Infâncias em recorte: o embate familiar em três narrativas de Clarice Lispector.....</b>	<b>184</b>
<i>Lucas Vinicius Aragão da Silva</i>	
<b>Entre a fé e a descrença: estudo sobre o sagrado e o profano em Clarice Lispector.....</b>	<b>191</b>
<i>Vitor Kenzo Kadowaki</i>	
<b>Jabuti sonoro: um estudo sobre as formas da música popular na obra “Clã do Jabuti”, de Mário de Andrade.....</b>	<b>196</b>
<i>André Zanforlin de Oliveira</i>	
<b>A luz perturbadora: chiaroscuro em Lavoura arcaica.....</b>	<b>202</b>
<i>Cláudia Ayumi Enabe</i>	
<b>Perspectivas e ambivalência sobre trabalho e educação no diário de Helena Morley.....</b>	<b>207</b>
<i>Felipe Veríssimo Pereira</i>	
<b>Sobre os autores.....</b>	<b>212</b>

## **Nossas boas-vindas**

O V Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (V SPPGLB) fez parte de uma iniciativa da área de proporcionar um ambiente de troca, onde a pesquisa em literatura brasileira pudesse ser compartilhada e discutida. Em um trabalho coletivo dos pós-graduandos, pode-se realizar o Seminário entre os dias 25 e 29 de março de 2020.

No dia 25 de março, os trabalhos foram iniciados com a conferência “O caramujo e o mirante”, do professor da área, Luiz Roncari. A apresentação foi feita pelo professor Augusto Massi, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.

Neste primeiro dia, também tivemos a mesa “Diálogos com a literatura brasileira”, com as comunicações de Vinícius da Cunha Bisterço e Juliana de Oliveira Santos e a mediação de Ana Paula Pacheco. Em seguida, a mesa “Processos de criação” buscou estabelecer um diálogo entre as pesquisas Camila Russo de Almeida Spagnoli e Paulo Vitor Coelho, com a mediação de Thiago Mio Salla.

A tarde de terça-feira, dia 26 de março, começou com a mesa “Literatura e política”, com as comunicações de Cecília Silva Furquim Marinho, Evandro José dos Santos Neto e Leandra Postay Cordeiro, com a mediação de Fábio César Alves. Depois, Andréa Jamilly Leitão e Simone Rodrigues Vianna Silva discutiram suas pesquisas na mesa “O erotismo na literatura brasileira”, mediada por Priscila Figueiredo Loyde. Na quinta mesa do evento, “O feminino na literatura brasileira”, Giovana Leme Bardi e Mariana Silva Bijotti tiveram seu diálogo mediado por Yudith Rosenbaum. O dia se encerrou com o lançamento dos livros *Joan Miró, de João Cabral de Melo Neto*, de Ricardo Souza de Carvalho, e *A água e as pulsões em O Lustre, de Clarice Lispector*, de Mariângela Alonso.

O terceiro dia de evento, 27 de março, colocou as “Leituras de Machado de Assis” em debate, com as comunicações de Rodrigo Silva Trindade, Lígia Rivello Kimori e Guilherme Mazzafera, com a mediação de Alcides Villaça. A segunda e última mesa do dia, intitulada “O literário em perspectiva”, colocou pós-doutorandos

lado a lado: Eliane Fittipaldi, Carlos Gontijo Rosa e Luciana Schoeps mediarão o debate de suas próprias pesquisas em um novo formato de mesa.

Na quinta-feira, dia 28, começamos com a mesa “Teatro brasileiro”, com as comunicações de Jéssica Jardim e Marina Gialluca Domene e a mediação de Flavia Ferraz Corradin. Depois, Rafael Tahan e Stephanie da Silva Borges, mediados por Eduardo Teruki Otsuka, discutiram “Engajamento e representação”. Por fim, a mesa “Anos 50”, mediada pelo vice-coordenador do programa, André Luís Rodrigues, abriu espaço para as pesquisas de Admarcio Rodrigues Machado e Lucas Simonette.

O último dia de evento trouxe três mesas inovadoras, dedicadas ao debate de pesquisas de iniciação científica. A escolha de mediadores também foi diferente, já que alunos de pós-graduação do próprio programa assumiram este papel. A primeira mesa do dia teve as comunicações de Amanda Angelozzi Silva e Carla Casarin Leonardi e a mediação de Jéssica Jardim. Na segunda, Lucas Vinícius Aragão da Silva e Vitor Kenzo Kadowaki discutiram suas primeiras pesquisas, mediados por Mariana Borrasca Ferreira. Em seguida, Rafael Tahan mediu o debate entre André Zanforlin de Oliveira e Cláudia Ayumi Enabe.

O encerramento do V SPPGLB foi realizado com a conferência “Poesia e vida” do poeta Cláudio Willer, apresentado por Luísa Destri.

Registramos aqui a gratidão à Comissão Organizadora do evento, que iniciou seus esforços ao final de 2018 e, durante quatro meses, trabalhou para realizar o evento. Agradecemos também ao coordenador da área Augusto Massi e ao vice-coordenador André Luís Rodrigues, por confiarem e apoiarem o desejo de reunir pesquisadores da Literatura Brasileira da USP em um mesmo espaço; aos comunicadores, por contribuírem com suas pesquisas. Por fim, agradecemos a todos que compareceram ao evento presencialmente ou que assistiram às gravações disponíveis no Youtube.

Este espaço só pode ser construído coletivamente. É um desafio e uma oportunidade que nos são muito caros.

*Cecília Furquim Marinho e Marina Gialluca Domene,  
em nome da Comissão Editorial dos Anais do V SPPGLB.*



Sob o forte impacto do retrocesso político representado pela vitória do presidente Jair Bolsonaro, o 5º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira abriu com um vasto exercício memorialístico do professor Luiz Roncari, que procurou articular reflexão cultural, política universitária e militância literária. Curiosamente, em profunda sintonia com a história, as questões políticas perpassaram diferentes mesas e comunicações ao longo da semana, entre 25 e 28 de março de 2019, na Universidade de São Paulo.

Para fixarmos um bom exemplo, no segundo dia tivemos uma ótima mesa intitulada explicitamente “Literatura e política”, que revisitou as trajetórias de Jorge Amado, Pagu e Renato Tapajós. Essa atmosfera de questionamento, por vezes, se infiltrava sob as dobras do erotismo, da violência e do grotesco. Em outros momentos, tal engajamento se manifestava através das figurações do feminismo. Dialetizzando o viés político, este 5º Seminário também privilegiou três autores que configuram, dentro da área de Literatura Brasileira, três linhas de pesquisa consolidadas e centrais: Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Resgatando uma iniciativa do 4º Seminário, houve novo lançamento em dose dupla, seguido igualmente de um debate com os autores: Joan Miró [Verso Brasil, 2018], de João Cabral de Melo Neto, organizado e prefaciado pelo nosso colega, o profº Ricardo Souza de Carvalho, e *A água e as pulsões em O lustre* de Clarice Lispector (Appris, 2019), escrito pela nossa pós-doutoranda Mariângela Alonso.

No último dia, nossos pós-graduandos demonstraram uma postura extremamente arrojada e inovadora, ao buscarem construir uma ponte real com a graduação, reservaram três mesas dedicadas aos trabalhos de iniciação científica. Seria fundamental que essa prática fosse mantida nos próximos seminários. Ela promove um entrelaçamento intelectual efetivo entre as diferentes etapas da vida universitária: aqueles que terminaram a pesquisa e a lançaram em livro; aqueles que estão no meio do trabalho e já podem apresentar resultados parciais diante de um

público especializado; aqueles que estão dando os primeiros passos na pesquisa e podem encontrar estímulo na experiência dos que enfrentaram e superaram os obstáculos.

Fechando o evento, o poeta, crítico e tradutor Cláudio Willer intercalou o depoimento pessoal em torno de sua trajetória literária com a leitura de alguns textos de corte surrealista. O Seminário não poderia ter sido mais real.

Augusto Massi – Coordenador  
André Luis Rodrigues – Vice Coordenador

# **MESA 1**

Diálogos  
com a literatura  
brasileira

## **Personagens à margem no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” de João Antônio e no filme *A Margem* de Ozualdo Candeias**

Vinícius Bisterço<sup>1</sup>

### **Resumo**

Pretende-se explorar a categoria narrativa do personagem na literatura e no cinema brasileiros através da comparação de dois casos particulares: o do escritor João Antônio e do cineasta Ozualdo Candeias. Ambos produziram suas obras no mesmo período, em um recorte temporal que vai da década de 60 do século XX até meados da década de 90, e deram especial ênfase à produção de narrativas cujos personagens estivessem em condição de marginalização social e econômica. No caso de João Antônio, será privilegiado o conto longo “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), em que os protagonistas são malandros que percorrem a cidade de São Paulo durante a noite apostando dinheiro no jogo de sinuca. Já no caso de Ozualdo Candeias, será privilegiado o longa-metragem *A Margem* (1967), em que os quatro protagonistas encontram-se em situação de indigência e miséria, vivendo à margem do rio Tietê e estabelecendo laços de solidariedade e de disputa. Serão apresentadas sequências ou cenas pontuais, selecionadas do conto e do filme, que apresentam caráter significativo para a compreensão do sentido das obras. A análise da sequência ou da cena será seguida por considerações de caráter mais geral, encaminhando para uma interpretação das obras.

### **Palavras-chave**

literatura e cinema; literatura comparada; personagens; marginalização social; rixa

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Brasileira pela da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: [viniciusbisterco@gmail.com](mailto:viniciusbisterco@gmail.com).

Malandros, prostitutas, moradores de rua, pedintes; tal o universo de personagens presentes nas produções de João Antônio e Ozualdo Candeias. A partir do reconhecimento de uma afinidade temática entre os autores, será desenvolvida a seguir uma investigação sobre a constituição dos personagens e sua condição de marginalidade econômica. Serão adotados procedimentos de análise textual e análise fílmica, e os personagens serão analisados comparativamente a partir da condição social semelhante que ocupam na narrativa. Em ambos os casos os personagens são marginalizados sociais, visto não estarem inseridos em nenhuma condição regular de trabalho e dependerem de pequenos furtos ou trapaças para sobreviver. Segundo Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio em texto intitulado “Modulações da Margem”:

O marginal não é estritamente falando um “pobre”, já que a pobreza enquanto categoria social, e designação eufemística (com matiz cristão) das classes populares e/ou subalternas, indicia inevitavelmente uma carência ou diminuição *quantitativa*, a partir do paradigma econômico (...). Enquanto que o marginal apresenta-se como cifra radicalmente ambígua, mas irreduzível ao paradigma quantitativo (FARIA, PENNA, TONANI; 2014, p. 25).

Ou seja, pretende-se dar destaque à condição socialmente ambígua do marginal, que é vítima da opressão social ao mesmo tempo que assume recursos de opressão de outros indivíduos em condições similares como estratégia de sobrevivência. A partir da aproximação temática entre os autores, será realizada uma investigação mais detalhada dos elementos formais, buscando delimitar as estratégias narrativas utilizadas em um caso e em outro para a configuração desses personagens.

No caso do conto de João Antônio, os protagonistas são três malandros que se juntam para jogar sinuca pelos bares de São Paulo. Os personagens percorrem a cidade à noite em busca de “trouxas”, trabalhadores que estão na noite em busca de lazer e que possuem algum dinheiro para apostar. A prática dos personagens, associada à malandragem, é exposta pelo narrador e pelos próprios personagens em descrições detalhadas sobre a maneira com que os jogos precisam ser direcionados. Nesse sentido, o elemento da dissimulação é fundamental: os personagens precisam aparentar serem jogadores ruins, para então virar o jogo no momento em que as apostas sobem. Sua vitória, no entanto, deve parecer ser advinda da sorte, e não da

técnica. O conto possui um narrador em terceira pessoa, que adentra nos pensamentos dos personagens através do discurso indireto livre e assume a condição de intermediador entre o universo da malandragem e o leitor.

Já o filme narra a trajetória de quatro personagens que vivem na beira de um rio, distantes do centro da cidade. Como diz Rubens Machado, os personagens são párias da sociedade, e o título do filme remete tanto a uma localização geográfica quanto a uma designação social (MACHADO JR., 2007, p. 116). Os personagens não possuem nome, o que dificulta a sua identificação e intensifica a sua condição de párias. Poucos diálogos são travados, sendo que na maior parte do filme os personagens ficam em silêncio. Os gestos e os olhares assumem, assim, função primordial para a expressão desses indivíduos no mundo e diante da câmera. E, nesse sentido, o filme se destaca pelo uso que faz da câmera subjetiva, recurso recorrente no filme como forma de dar voz aos silenciados através do olhar. Esse recurso também fragmenta a narrativa, que se coloca em constante deslocamento de perspectiva entre os quatro personagens principais.

As sequências selecionadas para análise mais detida dizem respeito a momento de tensão das obras, na qual os personagens em condição de marginalização social se encontram em situação limite. Nesses momentos, se institui um clima de competição e de disputa, de rixa entre os personagens como busca pela sobrevivência. Instala-se, em sentido destrutivo, o que Edu Teruki chamou para o contexto das *Memórias de um Sargento de Milícias*, um “espírito rixoso”: a competitividade entre personagens pobres, em geral baseada em sistemas de desavenças, rivalidades e agressões (OTSUKA, 2017, p. 69). A seguir, serão analisadas a perspectiva específica dessas rivalidades para o contexto do conto e do filme.

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a rixa se instala entre os três protagonistas após os personagens perderem boa parte do dinheiro acumulado na noite para um policial corrupto. Nesse momento, os personagens começam a jogar entre si, e no jogo começam a cogitar trapacear um o outro, apostar o dinheiro que lhes restara. Como diz o narrador:

“A gana picava-lhes, crescia muda, ganhava malícias, ficava sutil, se escondia num disfarce. Reaparecia, violenta, numa bola sete difícil. Ia, frouxa; voltava, dobrada em tamanho. Momentos em que lhes parecia uma vontade

estúpida, errada, desnecessária. Noutros, à malandra, chegava risonha, cínica, traquinagem natural do jogo.

Egoísmo é fatal no jogo, um jogador sabe. E o malvado cresceu-lhes a pouco e pouco, minando, fez negaças, manhas, rodeou, rodeou... ficou agressivo, certo, definido, total. E exigiu.

Malagueta, Perus e Bacanaço preparavam-se para se devorar.” (ANTÔNIO, 2012, p. 176)

No trecho destacado, é descrito pelo narrador os movimentos de consciência dos personagens, no vai-e-vem entre o desejo de enganar e o respeito que tinham pelos companheiros. Os verbos marcam bem a dimensão dessa luta na consciência dos personagens: “crescia”, “ganhava”, “ficava”, “se escondia”; “reaparecia”, “ia”, “voltava”. Os verbos indicam o crescimento e o arrefecimento do desejo de trapacear, o rompimento do pacto entre os personagens que é o que os mantinha vivos. A consciência do erro na competição é apresentada, para então ser superada. A possibilidade de se colocar contra os parceiros é vista como “egoísmo”, sendo “fatal” para a própria sobrevivência dos personagens. No entanto, é a perspectiva individualista que triunfa nos personagens, o que é denotado pelo verbo final do segundo parágrafo: “exigiu”. O verbo marca o ponto de estabilidade dos rodopios anteriores, e mostra como os personagens se enredam, a partir do impasse que lhes é apresentado, no clima de guerra contra todos.

A seguir, aparece uma quarta pessoa no bar, para quem os personagens direcionam a vontade do jogo. No entanto, não sabiam que a figura que aparece é também um malandro, que dissimula e faz os personagens se envolverem no jogo, para então perderem todo o dinheiro. Apesar de terem desistido de se voltarem uns contra os outros, é significativo que o personagem que os derrota é também um malandro – o que mais confirma do que nega o clima de competitividade que se instala na sociabilidade dos personagens.

Já no filme, os personagens assumem trajetórias particulares, se separando e produzindo perspectivas dramáticas variadas. Será analisada a trajetória da personagem interpretada por Lucy Rangel, que possui um destino que permite aproximações com a passagem apresentada do conto de João Antônio. Importante lembrar que os personagens no filme não possuem nomes, e serão aqui apresentados pelo nome dos atores.

A personagem de Lucy Rangel, até a metade da trama, trabalha como copeira na cidade. Um dia, indo para o trabalho, para na frente de uma vitrine de loja e se demora um tempo olhando os produtos. Nesse momento vemos que uma senhora a está observando. A personagem então segue para o trabalho, onde sofre um assédio grave, com a sugestão de que seu patrão a teria estuprado. E, no mesmo dia, enquanto volta para casa, a senhora que a estava observando na loja a aborda para fazer uma sugestão de emprego. Logo na sequência vemos a personagem ir embora com suas malas da região da várzea. A personagem começa, portanto, como uma mulher que possui um trabalho regular, sendo depois convertida em prostituta como tentativa de melhorar de condição social. É importante que a cafetina em questão a tenha observado olhando vitrines de lojas, atentando-se a isso para seduzir a personagem para um novo emprego que lhe permitiria adquirir aquelas coisas que almejava. Na prática, no entanto, o dinheiro é pouco e ela precisa dar a maior parte para a cafetina, que agora a explora.

A personagem será morta por outra mulher que trabalha no prostíbulo em decorrência de uma disputa por um dos clientes que frequentava o espaço. As duas prostitutas são muito parecidas na fisionomia, o que produz o efeito de uma imagem espelhada no conflito entre as personagens: a homologia da aparência aponta para o fato de que essas personagens são iguais, ocupam o mesmo espaço social e a rixa de uma com a outra se converte também em processo de autodestruição. Por outro lado, também aponta para o nivelamento da subjetividade das personagens, que são reduzidas à condição que ocupam e não possuem traços de personalidade que permitem a sua diferenciação.



*Figura 1: Espelhamento das duas prostitutas*

Em ambos os casos, é a luta entre personagens de mesma origem social que leva a um acirramento da condição de marginalidade. No caso do conto, o que se apresenta é um impasse para o destino dos personagens, que passar a ser incerto. No caso do filme, é assumido a dimensão de sina trágica desse conflito, que resulta na morte da personagem. Na passagem de um para o outro estão em jogo não apenas diferentes perspectivas em diferentes meios artísticos, mas a própria passagem de um momento histórico do Brasil para outro. O livro de João Antônio é de 1963, sendo que o conto fora escrito e é ambientado em meados dos anos 50. Já o filme é de 1967, ano em que já vigora no Brasil a ditadura, e que são vividos momentos de recessão e de aumento do autoritarismo cotidiano. A continuidade da pesquisa visará compreender como essa diferença de perspectiva implica em outras diferenças formais, bem como quais as implicações de sentido contidas em cada uma das obras.

## **Referências bibliográficas**

ANTÔNIO, João. “Malagueta. Perus e Bacanaço”. In: \_\_\_\_\_. *Contos Reunidos*. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2012, p. 131-181.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do Rei. Atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2016.

MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de revestrés: sobre a cosmologia varziana de Candeias”. *Revista Significação*, nº 28, p. 111-131.

## **Referência das imagens**

Figura 1: A MARGEM. Direção e Produção: Ozualdo Candeias (1967). São Paulo, Programadora Brasil, 2010, DVD, P&B

## **Um estudo sobre representações da violência na literatura brasileira em materiais didáticos do Ensino Médio**

*Juliana de Oliveira Santos<sup>0</sup>*

Este trabalho apresenta algumas análises da pesquisa de mestrado em andamento a respeito de como o ensino aborda textos de literatura brasileira com a temática da violência. Ao analisar materiais didáticos utilizados para o ensino básico, percebe-se que o ensino de literatura é normalmente efetuado por meio de uma estrutura que divide os textos em escolas literárias. Nessa concepção de ensino, a literatura mais ilustra características atribuídas aos períodos do que expressa unidades individuais de sentidos. Com isso, há algumas consequências como a dificuldade de possibilitar um ensino de literatura que evidencie o caráter polissêmico dos textos e forme leitores literários. É nesse contexto que a pesquisa se configura como uma investigação a respeito de um dos aspectos que é extraído de muitos textos: a violência. A partir da análise de como o poema “O navio negreiro”, de Castro Alves é abordado em três coleções didáticas do Ensino Médio, aprovados pelo PNDL 2018, seguiu-se o questionamento sobre o porquê de a violência, expressa pelo contexto da escravidão e da brutalidade com que os indivíduos são retratados no poema, não é algo focalizado, e em qual lugar estariam os textos entendidos com aspectos de representações de violência. Chegou-se assim na literatura contemporânea, que apesar de muito difusa nos materiais, por não ter uma estabilidade de contextualização e classificação como ocorre com os outros períodos literários, é o momento em que a palavra violência e alguns tópicos dela aparecem. O objetivo deste trabalho é, então, levantar algumas hipóteses sobre esses aspectos e sobre as implicações desse ensino de literatura e apresentar algumas das análises a respeito de como o poema “O navio Negreiro” é apresentado nesses livros didáticos.

### **Palavras-chaves:**

Ensino de literatura brasileira; Literatura brasileira e violência; Literatura e livros didáticos.

---

<sup>0</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas – FFLCH-USP. E-mail: juliana.oliveira.santos@usp.br

Como critério de seleção das coleções didáticas para análise na pesquisa foram utilizados os parâmetros adotados pelo Plano Nacional do Livro Didático (PNDL 2018), por considerar a relevância desse documento que tem grande impacto na distribuição dos livros didáticos, sobretudo para as escolas públicas do país. A delimitação de três obras ocorreu devido ao tempo da pesquisa e priorizou as coleções que tiveram na avaliação do PNDL destaque para a formação de leitores. Assim, as três coleções escolhidas foram: *Português: trilhas e tramas*, das autoras Graça Sette, Márcia Travalha e Rozário Starling; *Novas Palavras*, de Emília Amaral, Mauro Ferreira, Ricardo Leite e Severino Antônio; e *Veredas da palavra*, de Roberta Hernandez e Vima Lia Martin.

Já a seleção do poema “O navio negreiro” ocorreu por esse texto estar presente em todos os livros didáticos selecionados pelo PNDL 2018, descrito como representante do condoreirismo, fase do Romantismo brasileiro, e pelo texto ter em si fortes aspectos de violência, já que retrata a trajetória de pessoas sendo trazidas da África ao Brasil na condição de escravos, e sofrendo já em alto mar as mais diversas torturas. O poema é dividido em seis cantos que narram essa trajetória.

Além disso, por ser um poema de grande prestígio, podemos considerar os elementos que são valorativos, ou seja, marcas de obras tornadas canônicas que viram paradigmas para a consideração de outras obras. Na literatura brasileira, por exemplo, os ideais de exaltação nacional são exemplos desses valores. Segundo Antonio Candido (2014), o Romantismo exerceu forte contribuição na formação de uma literatura que tem como valores o nacionalismo e a concepção de unidade nacional. O crítico analisa que um dos ideais do Romantismo era o de “dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria ou como então se dizia, uma ‘literatura nacional’” (CANDIDO, 2014, p.327). É nesse íterim que textos literários com indicações de violência estão inseridos e em que se percebe uma tendência de supressão de aspectos negativos, gerando uma artificialização empobrecedora das obras.

Vale ressaltar também que, quando a palavra violência é mencionada, estamos entendendo-a numa ampla acepção. Mesmo sendo esse conceito parte integrante da história e cultura brasileira, estas também são compostas pelo recorrente apagamento das ocorrências de violência, bem como pela banalização com a qual é tratada em seus mais diversos aspectos, o que dificulta uma percepção única do que

seria violência. Para uma reflexão inicial, porém, nos valem da proposição feita por Marilena Chauí: “A violência é a brutalidade que transgredir o humano dos humanos e que, usando a força, viola a subjetividade (pessoal, individual, social), reduzindo-a à condição de coisa” (CHAUÍ, 2006, p.23).

“Transgredir o humano dos humanos” é uma das funções que o ensino humanizador poderia erradicar, afinal, é no aprendizado que também ocorrem as interações entre os indivíduos e o possível entendimento sobre alteridade, respeito e empatia, podendo-se ampliar a concepção “do outro” como um indivíduo que não pode ser objetificado. Tratar de educação com viés humanizador, não é, no entanto, mascarar problemas sociais para a sustentação de um ideal harmonioso. Aliás, quando o ensino se abstém de explicitar os problemas nos quais estamos inseridos, gera-se um apagamento deles, amenizando-os, como acontece com as representações de violência. Nesse caso, a escola passa a ter também responsabilidade na manutenção de uma imagem ideal de sociedade e de como os alunos são educados para olhar a ela.

Castro Alves é um exemplo de autor que possui leituras as quais já se tornaram hegemônicas. Sobre esse aspecto, nas descrições realizadas do poema “O navio Negreiro”, nos livros didáticos analisados, é possível observar que este autor é referido como o poeta da liberdade e o poema, como defesa da liberdade dos escravos. Entretanto, há outras interpretações possíveis, uma vez que liberdade não é algo reiterado no poema. Como uma das poucas representações de indivíduos livres, o “Canto V” faz uma referência a um passado, no continente africano, em que essas pessoas eram guerreiras, caçavam e dormiam livremente como aparece no verso “ontem plena liberdade”. Há oposição desse tempo anterior ao momento presente do poema, como expresso em: “hoje... cúm’lo de maldade”, verso que sintetiza as mazelas desses sujeitos que, escravizados, são presos por correntes, açoitados e passam pelas mais diversas situações de tormento no navio.

A defesa da liberdade pelo eu lírico também ocorre no “Canto VI”, o qual só está presente no livro *Veredas da Palavra*. Neste trecho, a bandeira nacional é o objeto que serve “p’ra cobrir tanta infâmia e cobardia”. Esse símbolo é recorrentemente associado à exaltação de aspectos positivos do país e utilizado em momentos de homenagens, assim como também aparece no verso “foste hasteado dos heróis na lança”, como representação de glórias e liberdade após guerras e

conquistas, mas é colocado nesse trecho como o oposto de um símbolo de orgulho ao figurativamente legitimar a barbárie.

Entretanto, surgem no poema mais imagens da própria escravidão e das torturas empenhadas aos escravos. Apesar de os livros optarem pelo destaque à liberdade, esse conceito está mais ligado aos ideais do poeta do que à representação presente no poema, se considerarmos que não é um poema sobre liberdade, mas pode ser entendido como um texto sobre a falta dela, ainda que haja essa oposição marcada nos contrastes do texto.

Como vimos o Romantismo esteticamente é um período classificado como momento de grande exaltação de ideais nacionais. Embora esses valores, nas classificações didáticas, estejam normalmente atribuídos aos poetas da primeira geração romântica, como Gonçalves Dias, são aspectos que marcam o ideário do que se espera dos autores do Romantismo de maneira geral. Para a designação desse momento literário, há a ideia de que a fase era marcada por “exaltação dos valores e heróis nacionais” (AMARAL et al., 2016, p.76). Dessa forma, ficaria contrastante destacar em um poema do Romantismo aspectos que estejam ressaltando como o país legitima a violência ao ser conivente com o tráfico de pessoas e com as mazelas sofridas pelos escravos. Essa é uma das hipóteses para o fato de apenas o livro *Veredas da Palavra* adotar o “Canto VI”, já que este é o trecho que apresenta os símbolos nacionais como legitimadores da opressão imposta aos escravos. Os livros *Novas palavras* e *Português: Trilhas e tramas* estariam gerando contradições internas se apresentassem este canto, pela forma como contextualizam o período.

Já o “Canto V” é o fragmento do poema que aparece nas três coleções didáticas. O início dessa parte do poema é um momento de grande força retórica, devido à interpelação a Deus, “senhor dos desgraçados”, além de, como foi citado, ser um dos pontos em que ocorre a oposição entre um passado de liberdade e um momento presente de infelicidades.

A partir dessas reflexões ressalta-se a importância de que os textos literários sejam os objetos centrais no ensino de literatura e, para isso, os livros didáticos têm um papel importante em oferecer recursos para que cada texto seja estudado de forma a extrair diversas possibilidades interpretativas. Nesse sentido, o livro *Veredas da Palavra* é o que mais contempla a conexão entre as informações apresentadas: os dados biográficos da vida de Castro Alves estão, relacionados com a visão que o livro apresenta sobre o condor, bem como os fragmentos apresentados do poema (cantos

IV, V e IV) não contradizem os ideias de nacionalismo, pois o livro apresenta esses valores como uma construção do período, explicitando os motivos pelos quais o Romantismo configurou-se como um período que se fundou com essas características.

Com a continuidade da pesquisa, há a intenção de prosseguir com as reflexões, aprofundando as análises sobre a violência nos textos literários considerados como contemporâneos pelos livros didáticos, já que são nesses capítulos que a palavra violência aparece como caracterizadora do período. Além de propor relações entre a violência expressa nesses textos da literatura contemporânea e a falta da abordagem da violência em “O Navio Negreiro”, de Castro Alves, nessas coleções didáticas estudadas.

## **Referências Bibliográficas**

### **Coleções didáticas analisadas**

ALVES, Roberta H.; MARTIN, Vima L. P. *Coleção Veredas da palavra* (3 volumes). São Paulo: Ática, 2016.

AMARAL, Emília et. al.. *Coleção Novas palavras*. 3. Ed. (3 volumes). São Paulo: FTD, 2016.

SETTE, Graça; STARLING, Rozário; TRAVALHA, Márcia. *Coleção Português: trilhas e tramas*. 2.ed. (3 volumes). São Paulo: Leya, 2016.

### **Texto literário mencionado**

ALVES, CASTRO. *Obra completa*. In.: Gomes, Eugênio (org). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 3<sup>a</sup> reimpressão, 1997.

### **Bibliografia geral**

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, 2009. n.15.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In.: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

PAES, José Paulo. O condor pragmático. In.: \_\_\_\_\_. *Transleituras*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

REIS, Roberto. Cânon. In.: JOBIM, José Luis. *O ensino de teoria da literatura na graduação em letras*. Cadernos de Letras da UFF. Niterói: UFF, 1990. n.1.

ROSENFELD, Anatol. Castro Alves e Heinrich Heine. In.: \_\_\_\_\_. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

# MESA 2

## Processos de criação

## Godofredo Rangel e a *Revista do Brasil*: testemunhos da criação e publicação

Camila Russo de Almeida Spagnoli<sup>o</sup>

### Resumo

Godofredo Rangel (1884-1951) estreia como colaborador na *Revista do Brasil* em janeiro de 1917, com a publicação do ensaio “O estilo de Fialho”. Sua participação no mensário circunscribe-se no período que vai de janeiro de 1917 a abril de 1924. Identificam-se no periódico o conjunto de escritos que ganharam apenas a versão nas páginas da *Revista* e trabalhos que foram posteriormente reescritos e difundidos em livro. como se verifica nos capítulos de *Vida ociosa*, que ganharam uma edição em 1920, e os contos “Meu parente”, “O oráculo”, “Passeio ao céu”, reunidos em 1924 na obra *Andorinhas*; e “O destacamento”, “O croisée”, “O legado”, “Um animal estranho”, “O bedel”, “O gordo Antero”, que integram o volume *Os humildes*, lançado em 1944. A presente comunicação, desdobramento da pesquisa de doutorado, ainda em andamento, tenciona discutir alguns dos aspectos centrais do processo criativo do escritor, considerando, em principal, a trajetória dos textos na passagem das páginas do periódico para os livros. A leitura da correspondência reunida em *A Barca de Gleyre* (1944) permite um passeio pelos bastidores da criação, revelando o importante papel de Lobato na atividade literária de Rangel, além de testemunhar o constante incentivo para que o amigo publicasse seus textos na *Revista do Brasil*, mesmo antes de Lobato ter se tornado proprietário do mensário (maio de 1918 a maio de 1925).

### Palavras-chave

Godofredo Rangel; Monteiro Lobato; *Revista do Brasil*; Epistolografia; Crítica Genética.

---

<sup>o</sup> Camila Russo de Almeida Spagnoli é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (bolsista CNPq), na Universidade de São Paulo. E-mail: camilarusso@usp.br

O escritor José Godofredo de Moura Rangel (1884-1951) estreou em livro com *Vida ociosa*: romance da vida mineira, publicado pela Monteiro Lobato & Cia, sob a chancela da *Revista do Brasil*, em 1920. Entretanto, sua trajetória literária fora iniciada anos antes, tendo colaborado em diversos jornais e revistas: *A Lanterna*, *A Novela Semanal*, *A Revista*, *Diário de Notícias*, *Diário Nacional*, *Gazeta de Notícias*, *O Brasil*, *O Combatente*, *O Dia*, *O Estado de S. Paulo* e *O Estadinho*, *O Minarete*, *O País*, *O Povo*, *Revista Verde*, *Revista do Brasil*, *Vida Policial*, entre tantos outros.

Vale lembrar que, inclusive, a primeira versão impressa de *Vida ociosa* foi estampada nas páginas da *Revista do Brasil*, entre os números de maio de 1917 a janeiro de 1918. *Falange gloriosa*, ganhou versão em livro apenas postumamente, tendo saído em folhetim n' *O Estadinho*, também em 1917.

Além dos romances, Rangel inseriu-se na imprensa publicando contos, crônicas, ensaios e críticas. Assinala-se, portanto, o diversificado e importante lugar ocupado pelos periódicos na obra do autor, salientando-se ainda que raríssimos estudos abordam, ainda que indiretamente, essa faceta rangelina. Assim, a presente comunicação, desdobramento da pesquisa de doutorado, ainda em andamento, focalizará a produção de Godofredo Rangel na *Revista do Brasil*, especificamente o conjunto de contos que ganharam versão nas páginas do mensário e que foram posteriormente reescritos e difundidos na obra *Andorinhas* (1924<sup>o</sup>), de modo a

0 Ao buscar o ano de lançamento de *Andorinhas*, foram localizados alguns resultados dispares. Como exemplos, o biógrafo Enéas Athanázio registra 1922, referência esta da qual me utilizei em trabalhos anteriores; a pesquisadora Ana Cláudia da Silva indica 1921 e Danyelle Marques Freire da Silva registra variações da data em seus trabalhos: 1922, 1929 e na dissertação [192-]. Recorremos ao Catálogo das edições de Monteiro Lobato e Cia., disponibilizado por Cilza Carla Bignotto, e no ano de 1923, *Andorinhas* figura entre as obras na seção “A sair”, enquanto que em 1924, a obra já está listada no Catálogo de livros da Companhia Gráfico – Editora Monteiro Lobato, como o VIII volume da série Biblioteca da Rainha Mab. Em *A barca de Gleyre*, a missiva de 03 de janeiro de 1924, corrobora ainda a hipótese de que a obra não fora lançada anos antes: “Teu livro [*Andorinhas*] está impresso e dobrado. Se demora, é porque a proximidade da abertura das aulas põe a mercadoria didática à frente de tudo mais.”

Cf. ATHANÁZIO, Enéas. *Godofredo Rangel*. Curitiba: Gráfica Editora 73, 1977.

\_\_\_\_\_. *O amigo escrito*. Florianópolis: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte e Secretaria de Estado da Casa Civil, 1988.

SILVA, Ana Cláudia da. A caligrafia do anjo: fortuna crítica de Godofredo Rangel. In: Anais do IV Encontro Tricordiano De Linguística E Literatura. Três Corações / MG, 2014. *Revista Memento*. UNINCOR, v.5, n.2, jul.-dez. 2014.

\_\_\_\_\_. Godofredo Rangel e Autran Dourado: o artista e o aprendiz. *Linguas & Letras*. v. 13, nº 25, 2º Sem. 2012

SILVA, Danyelle Marques Freire da. O legado de uma vida ociosa: um estudo sobre a literatura regionalista mineira de Godofredo Rangel. *Revista Linguagem, Educação e Memória*, v. 5, novembro de 2012.

\_\_\_\_\_. *A constituição do espaço em Vida ociosa, de Godofredo Rangel*. Dissertação de Mestrado (orientação: Ana Cláudia Romano Ribeiro). Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), 2013.

BIGNOTTO, Cilza Carla. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. Tese de Doutorado (orientação: Marisa Philbert Lajolo). Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

levantar e discutir alguns dos aspectos centrais do processo criativo do escritor, considerando, em principal, a trajetória dos textos na passagem das páginas do periódico para o livro.

Em levantamento feito pelo biógrafo Enéas Athanázio, em “Rangel e a *Revista do Brasil*”<sup>o</sup> (1983, p.36-40), recupera-se a colaboração do escritor tricordiano no mensário, no período de 1917 a 1924. Rangel estreia no número 13, com o ensaio “O estilo de Fialho. Após a publicação da narrativa *Vida ociosa*, seguem-se esparsos os contos “Meu parente” (junho de 1918), “O destacamento” (julho de 1918), “O oráculo” (maio de 1919), “Passeio ao céu” (maio de 1920), “O croisèe” (junho de 1920), “O convescote” (junho de 1922), “O legado” (setembro de 1922), “Um animal estranho” (fevereiro de 1924) e “O bedel” (abril de 1924). Rangel ainda assina os artigos “A retirada da Laguna” (julho de 1920) e “Mealhas” (julho de 1922), o ensaio “Frases feitas” (maio de 1922) e a crítica “Aspectos mineiros” (março de 1923)<sup>o</sup>. O conto “O gordo Anthero”, embora não esteja na lista de Athanázio, saiu publicado no número 46 (outubro 1919).

Dentre os dez contos publicados na *Revista do Brasil*, apenas um deles, “O convescote”, não ganhou edição em livro. “Meu parente”, “O oráculo” e “Passeio ao céu” passaram posteriormente a integrar a coletânea *Andorinhas*; “O destacamento”, “O croisèe”, “O legado”, “Um animal estranho”, “O bedel” e “O gordo Anthero” foram agregados ao volume *Os humildes*, lançado em 1944.

Antes de nos aprofundarmos na circulação dos textos no periódico e em livro, é necessário destacar alguns pontos que envolvem o contexto e a participação de Godofredo Rangel na *Revista do Brasil*, bem como a mediação do amigo, editor e também escritor Monteiro Lobato (1882-1948) nesse período.

Rangel e Lobato se conheceram, por intermédio do amigo Ricardo Gonçalves (1883-1916), na época em que frequentavam o curso de Ciências Jurídicas e Sociais no Largo de São Francisco. Chegaram a morar juntos,<sup>o</sup> por alguns meses, em um

---

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Edição coordenada por Arlete Alonso. São Paulo: Globo, 2010, p. 491. Carta de São Paulo, 03/01/1924.

<sup>o</sup> ATHANÁZIO, Enéas. Rangel e a *Revista do Brasil*. In: \_\_\_\_\_ *Figuras e lugares*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1983, p. 36-40.

<sup>o</sup> Além das publicações assinadas por Godofredo Rangel, Enéas Athanázio também reúne referências feitas ao escritor na *Revista do Brasil*, entre elas estão a recepção crítica das obras, ensaios e, até mesmo, publicidade dos lançamentos rangelinos. Cabe destacar a importância deste material como fonte para pesquisa da recepção da obra de Rangel na época.

<sup>o</sup> Godofredo Rangel foi o primeiro a morar no Minarete, onde permaneceu por mais de um ano. Aos poucos foram aderindo Ricardo Gonçalves, Monteiro Lobato, Lino Moreira, Raul de Freitas, José Antonio Nogueira, Albino Camargo e Cândido Negreiros, amigos que faziam parte também do grupo autodenominado Cenáculo, o qual se reunia, quase todas as noites, no Café Guarani, à rua XV de Novembro paulistana.

chalé do Belenzinho, à Rua 21 de Abril, república intitulada pelos amigos de Minarete. É neste período que eles começam a trocar cartas, amizade epistolar que se estende por mais de quarenta anos e está registrada em *A barca de Gleyre*, livro que Lobato organiza e publica pela Companhia Editora Nacional em 1944. A obra congrega, contudo, somente a correspondência ativa endereçada ao amigo e escritor Godofredo Rangel<sup>o</sup>; soma 340 cartas e dois bilhetes. Cobrem o período 1903 – 1948, sendo o primeiro documento um bilhete (sem data, mas, posto no volume, como de 1903) e o último, uma carta de 23 de junho de 1948, doze dias antes da morte de Monteiro Lobato, encerrando os mais de quarenta anos de conversa epistolar.<sup>o</sup>

Em 1918, a partir da compra da *Revista do Brasil* por Monteiro Lobato<sup>o</sup>, a correspondência passa a testemunhar o desdobramento da amizade em uma relação entre editor e escritor, respectivamente nas figuras de Lobato e Rangel, inclusive, constante incentivo daquele para que o amigo publicasse seus textos, como registra a carta de 30 de setembro de 1918: “Eu queria, agora que a *Revista* é minha, ver-te ali como gato da casa, em todos os números. Com coisas filológicas, com romances e contos, espiolhados ou não.”<sup>o</sup>.

A leitura de *A Barca de Gleyre* permite um passeio pelos bastidores da criação, revelando algumas das mediações de Monteiro Lobato na atividade literária

---

Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997, p.41.

O Duas edições especiais do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (SLMG), organizadas por Márcio Sampaio, dedicam-se a Godofredo Rangel como forma de prestar uma homenagem ao escritor no ano de seu centenário. É neste periódico que se localizam dezessete cartas, até então inéditas, escritas por Rangel e endereçadas a Lobato. O primeiro número data de 24 de novembro e o segundo de 1º de dezembro, ambos de 1984.

Cf. SAMPAIO, Márcio (Org.). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 19, n. 947, 24 nov. 1984a.

\_\_\_\_\_. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 19, n. 948, 1º dez. 1984b.

O Na segunda edição de *A barca de Gleyre*, organizada em 1946 por Monteiro Lobato para as suas *Obras completas*, e na terceira edição, de 1948 (ambas pela Editora Brasiliense), não foram reproduzidas onze cartas, escritas entre 5 de março de 1945 e 10 de março de 1947. Estas cartas estão incluídas na edição de 2010, organizada pela Editora Globo, a qual escolhemos utilizar ao longo deste trabalho.

O A historiadora Tania Regina de Luca, em *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a nação* (1999) concentra-se no período de 1916 a 1925, considerado a primeira fase da publicação, revisitando as grandes temáticas percorridas pelo periódico, dirigindo-se para a questão nacional. Respalda-se em torno de quatro linhas fundamentais – História e Geografia, Etnia, Ciência e Língua – para analisar os artigos produzidos, direcionando-se para a percepção de um projeto político-cultural. Além disso, percorre a história editorial, as condições da produção, da atuação de seus editores e as reações dos leitores. Na obra *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil* (2011), Tania Regina de Luca retoma seu objeto de estudo, ampliando sua investigação para os anos 1916 a 1944. Contrapondo o mensário com outras publicações da época, identifica as linhas que separavam as revistas ditas ilustradas e de variedades daquelas chamadas culturais e literárias.

Cf. DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916 – 1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

O LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Ed. cit., p. 429. Carta de São Paulo, 12/10/1918.

de Rangel. Diversas são as cartas<sup>0</sup> em que ele orienta o amigo a editar *Vida ociosa* primeiramente em revista com a vantagem de “tê-la em forma impressa para ‘passar a ferro’ final. Em manuscrito a gente não vê totalmente um livro.”<sup>o</sup> Sugere também que Rangel publique os contos escritos para o *Minarete*<sup>o</sup>, periódico este em que o jovem escritor mineiro estreou, em 1903, com seu primeiro conto “Simbólico vagido”:

penso que chegou a hora de publicar na *Revista* todos os teus contos do *Minarete*. Depois os reuniremos em livro e os soltaremos com grandes toques de caixa. Preciso dum romance para rodapé. Manda-me daqueles “números”. Sou hoje um dos que decidem do destino das coisas literárias do país. Curioso, hein?<sup>o</sup>

Os tais “números” a que se reporta tratam-se dos manuscritos de Rangel, que os denominava deste modo: “Quanto à literatura, procuro restaurar o velho hábito de terminar ‘números’”<sup>o</sup>. Na carta de julho de 1918, ficam registradas matrizes do processo de criação da obra rangelina, as quais nos provoca a pensar na trajetória que um texto pode passar até sua publicação. Em diferentes missivas, Lobato sugere a edição em periódicos como antecessora da versão em livro. Ainda em 1909, época em que ambos jovens escritores compartilhavam as narrativas produzidas, Lobato aconselha a publicação no *Minarete*, à medida que escrevem, com a finalidade de “passar os contos à letra de forma, para melhor os consertar”<sup>o</sup>, como uma “espécie de primeira prova tipográfica”<sup>o</sup>.

Aliás, o criador da *Emília* também se vale da possibilidade de organizar em volume textos já publicados, como exemplificam as obras *Urupês*, *Cidades Mortas* e

---

<sup>0</sup> Para aprofundar a questão da publicação da *Vida ociosa* e os bastidores da criação sugerimos as leituras: SPAGNOLI, Camila Russo de Almeida. Monteiro Lobato publica Godofredo Rangel. *Opiniões*: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo: FFLCH:USP, n. 11, 2017, p. 38-52.

TIN, Emerson. Fragmentos da gênese de *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, n'A barca de Gleyre. In: X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, Porto Alegre, 2012. *Anais do Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 129-135.

<sup>0</sup>LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Ed. cit., p. 368. Carta da Fazenda, 30/08/1916.

<sup>0</sup> Jornal este que circulou em Pindamonhangaba/SP, mantido por Benjamin Pinheiro de julho de 1903 a julho de 1907. Tanto Godofredo Rangel quanto Monteiro Lobato colaboraram com textos.

<sup>0</sup>LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Ed. cit., p. 422. Carta de São Paulo, 08/07/1918.

<sup>0</sup> SAMPAIO, Márcio (Org.). Godofredo Rangel/ Monteiro Lobato: 40 anos de correspondência. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Ed. cit., p. 10. Carta de 21/11/1917.

<sup>0</sup>LOBATO, Monteiro, op. cit., p. 196. Carta de Areias, 20/05/1909.

<sup>0</sup>IDEM, ibidem, p. 197. Carta de Areias, 12/06/1909.

*Ideias de Jeca Tatu*, que reúnem escritos dados anteriormente no *Minarete*, *O Estado de S. Paulo* e *Estadinho*. “Ensaiar-se” em periódicos da grande imprensa permitia que ambos, ainda sem lançar-se em livro, vissem seu nome tornar-se conhecido entre os leitores, preocupação registrada anos antes<sup>0</sup>.

Em se tratando da obra *Andorinhas*, abordaremos, na comunicação oral que se propõe, a comparação entre as versões dos contos publicados na *Revista do Brasil* e a edição em livro. Para isso, traçamos um panorama das principais modificações sofridas pelos contos, como omissão, acréscimo, substituição de termos, reescrita/reformulação de trechos, alterações na pontuação, variação/ atualização da ortografia e também possíveis correções e erros tipográficos. Escolhemos o conto “Meu parente” para exemplificar como tais ocorrências estão registradas no texto e como elas iluminam alguns vestígios do processo de criação do escritor. Além disso, foram selecionados trechos da correspondência do período que lidam com o preparo da edição em livro.

---

<sup>0</sup> IDEM, *ibidem*, p. 306. Carta de São Paulo, 12/02/1915

## Referências bibliográficas

- ATHANÁZIO, Enéas. *Godofredo Rangel*. Curitiba: Gráfica Editora 73, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Figuras e lugares*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O amigo escrito*. Florianópolis: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte e Secretaria de Estado da Casa Civil, 1988.
- AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997.
- BIGNOTTO, Cilza Carla. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. Tese de Doutorado (orientação: Marisa Philbert Lajolo). Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916 – 1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Edição coordenada por Arlete Alonso. São Paulo: Globo, 2010.
- SAMPAIO, Márcio (Org.). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 19, n. 947, 24 nov. 1984a.
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 19, n. 948, 1º dez. 1984b.
- SILVA, Ana Claudia da. A caligrafia do anjo: fortuna crítica de Godofredo Rangel. In: Anais do IV Encontro Tricordiano De Linguística E Literatura. Três Corações / MG, 2014. *Revista Memento*. UNINCOR, v.5, n.2, jul.-dez. 2014.
- \_\_\_\_\_. Godofredo Rangel e Autran Dourado: o artista e o aprendiz. *Línguas & Letras*. v. 13, nº 25, 2º Sem. 2012.
- SILVA, Danyelle Marques Freire da. O legado de uma vida ociosa: um estudo sobre a literatura regionalista mineira de Godofredo Rangel. *Revista Linguagem, Educação e Memória*, v. 5, novembro de 2012.
- \_\_\_\_\_. *A constituição do espaço em Vida ociosa, de Godofredo Rangel*. Dissertação de Mestrado (orientação: Ana Cláudia Romano Ribeiro). Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), 2013.
- SPAGNOLI, Camila Russo de Almeida. Monteiro Lobato publica Godofredo Rangel. *Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras*

e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo: FFLCH:USP, n. 11, 2017, p. 38-52.

TIN, Emerson. Fragmentos da gênese de Vida ociosa, de Godofredo Rangel, n'A barca de Gleyre. In: X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, Porto Alegre, 2012. *Anais do Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 129-135.

## Notas sobre o ralo e mais além

Paulo Vítor Coelho<sup>0</sup>

### Resumo

Essa comunicação baseia-se nos resultados obtidos durante a produção da dissertação *É o cheiro, é o ralo, é o campo: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro* (2018), e parte deste ponto para algumas reflexões que ampliam e colocam novas questões acerca desses mesmos resultados. Este resumo ampliado está composto por dois movimentos. No primeiro, trato de apresentar sucintamente os resultados da análise proposta na dissertação baseada no estudo da obra *O cheiro do ralo* (2002), sob a hipótese de essa ser uma obra básica para visualizar o trânsito de Lourenço Mutarelli do campo das histórias em quadrinhos para o campo literário; bem como, as questões estéticas e críticas que ela propõe. Isso não se dá, contudo, sem conflitos, suscitados seja pela particularidade estética que o autor impõe a seus trabalhos, seja por sua origem artística, considerada menor em relação a outros escritores mais prestigiados. Reação que, como será exposto, é percebida com melhores contornos na arena da crítica literária. No segundo movimento, saio da análise de caso a fim de adentrar a produção literária contemporânea, em que cabe questionar se Mutarelli representa uma ocorrência solitária desse tipo de literatura (a qual nomeamos na dissertação de *outsider*), a saber, uma produção que não está interessada em discutir grandes questões políticas contemporâneas (não explicitamente), nem sequer se propõe universalizante ou cosmopolita, mas, sim, está aparentada a uma produção de mercado, comum em campos literários centrais de língua inglesa (como o britânico e o estadunidense), a *pulp fiction*. Nos países centrais mencionados, essa manifestação impõe sua própria linguagem e forma, muitas vezes contrária aos agentes e estéticas já consolidados, porém sem questionar as estruturas do próprio campo. Portanto, resta propor questões sobre qual a profundidade de ação e de presença desse tipo de literatura no campo literário brasileiro, sua real possibilidade de existência em nosso contexto e seus problemas resultantes caso haja ou não a possibilidade de sua ocorrência.

### Palavras-chave

campo literário brasileiro; *pulp fiction*; literatura popular; prosa ficcional

---

<sup>0</sup> Bacharel em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo e doutorando pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello. E-mail: a.paulovitor@gmail.com

## I

Em *É o cheiro, é o ralo, é o campo*: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro (2018) procurei analisar o trânsito do autor Lourenço Mutarelli do campo das histórias em quadrinhos para o campo literário brasileiro, mudança essa que é materializada por seu primeiro romance *O cheiro do ralo*, publicado em 2002 pela editora Devir.

Nossa entrada analítica baseou-se tanto no exame de informações retiradas da movimentação do autor entre os agentes do campo literário brasileiro, como da análise próxima ao texto do romance escolhido. A mediação entre a obra, autor e campo resolveria alguns problemas encontrados na fortuna crítica, dos quais o mais comum era a intenção de consagrar Mutarelli sem tecer relações mais sólidas entre o autor e seu entorno. Esse hiato entre os três fatores postergou a resolução de questões – em minha avaliação – fundamentais para entender esse movimento inusitado: o que um autor de histórias em quadrinhos pretende em passar para o mundo da literatura? Quais propostas estéticas ele carrega consigo? Qual o impacto dessa transição no campo (se houve)?

Seguindo essas premissas, algumas outras hipóteses foram desenvolvidas ao longo da pesquisa. Passemos por algumas delas. A primeira trata de resolver uma influência problemática que o autor carrega de sua produção em quadrinhos, uma vez que *O cheiro do ralo* é escrito paralelamente com a série de álbuns *A trilogia do acidente*. A princípio, a dupla vinculação de Mutarelli<sup>o</sup> constitui um problema analítico importante por conta de ser um primeiro fator de divisão entre seus comentadores. Há aqueles que irão atribuir a esse aspecto ponto central da força de sua produção, enquanto há outros que irão rebaixá-lo justamente por conta disso.<sup>o</sup>

---

<sup>o</sup> Sua produção conjunta de quadrinhos e prosa ficcional continua até seu romance de 2008, *A arte de produzir efeito sem causa*, que também marca sua estreia na casa editorial Companhia das Letras.

<sup>o</sup> Cf. YAZZLE, Senise Camargo; NETO, Nefatalin Gonçalves. O cheiro do ralo: a estética do fragmento. *FronteiraZ—Revista Digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 13, p. 61-81, 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/20695>> Acesso em: 09 jun. 2016.

PAZ, Liber Eugênio. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. 2008. 273 f. Dissertação de mestrado – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <[http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2008/ppgte\\_dissertacao\\_242\\_2008.pdf](http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2008/ppgte_dissertacao_242_2008.pdf)>. Acesso em: 6 jan. 2017.

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: 15 jan. 2018.

O que interessa ficar registrado aqui é que Mutarelli mostra nessa longa trajetória nos quadrinhos a estruturação de sua linguagem autoral, traço que o diferencia e o coloca em outro grupo de produção. Os quadrinhos são ainda majoritariamente um tipo de produção comercial, com algumas exceções de formatos de tiragem menores em que os autores podem utilizar de maneira mais livre seu próprio traço, construir suas histórias e seus personagens.<sup>o</sup> No entanto, no caso de Mutarelli, essa associação não pode ser feita de maneira estreita, por conta de os parâmetros de publicação, da série que suas histórias apresentam, da estética e da linguagem apontarem para uma produção *underground*, portanto, fora do grande circuito comercial dos quadrinhos nacionais.

Dessa forma, não seria possível iniciar uma análise do trabalho de Mutarelli tomando-o como alguém sem traquejo para criar histórias ficcionais, a partir de certo preconceito com o formato comercial e repetitivo dos quadrinhos. Isso seria incorrer em erro grave, algo comprovado em um breve documentário sobre o autor, em que a menção a essa migração já era esperada por seus comentadores.<sup>o</sup>

Outro fator que foi levado em conta são suas conexões no meio cultural paulistano, que abrangem várias áreas, como o teatro, o cinema, a música.<sup>o</sup> No entanto, muito embora, esse grupo detectável em torno do autor possua características escorregadias para que possamos limitá-la a um movimento coeso. Ainda assim é capaz de se notar que muitos desses artistas e produtores possuem algum vínculo com a literatura em si, e com produções artísticas mais experimentalistas/alternativas.

Esses elementos dão base para uma explicação da relativa ascensão do autor e sua obra, possibilitando-os acessarem espaços e círculos no campo que antes não

---

<sup>o</sup> Nesse caso, vale lembrarmos de personagens que conseguiram estabelecer uma identidade própria, como o Super-Homem, o Batman, o Homem-Aranha, Tintin, mesmo a própria Turma da Mônica. Essas personagens suportam a troca de desenhistas, de roteiristas, de coloristas, uma vez que possuem força imagética, tal qual uma logomarca, *grosso modo*. Clive Bloom nos dá uma observação um tanto mais clara da relação que há entre a personagem icônica de quadrinhos e seus produtores: “*Both Batman and Superman are commercial properties, before or perhaps because they are cultural and artistic icons. In this the comic-book artist is ‘anonymous’ craftsman despite any individual wealth or fame – superheroes will continue without him and (if his creatures do not revert to him by copyright) they will be drawn and narrated by others.*” (1996, p. 138). Caso que no quadrinho dito autoral essa regra é burlada, sendo valorizado o autor e sua linguagem.

<sup>o</sup> Lucimar Mutarelli assim afirma no documentário mencionado: “O *O cheiro do ralo* não me surpreendeu. Pra mim, foi uma consequência do trabalho que ele vinha desenvolvendo nos quadrinhos”. Transcrição de fala retirada do trecho a partir de 10min39seg. de TRASMUTAÇÃO. Leme: Lado Z Produções, 2017. Youtube (29 min.), Vídeo digital, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N58CdPffIIg>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

<sup>o</sup> São frequentes as menções a conhecidos e amigos do círculo próximo de Lourenço Mutarelli, seja em entrevistas para a imprensa, seja materialmente dentro de suas obras.

seriam possíveis. Devemos mencionar que um fator fundamental para essa ascensão na cadeia de prestígio se deve à adaptação do romance em questão para o cinema, em filme homônimo. Com essa nova peça, seu alcance foi ampliado tanto para o polo mais restrito do campo quanto para o polo mais integrado. Um aspecto interessante de se notar é a união de forças, nesse caso, do cinema e da literatura, no sentido de evidenciar *O cheiro do ralo* como uma obra *cult*, alternativa, experimental, com apelo popular e ao mesmo tempo aspirante a uma obra de arte.

O quadro desenhado tenta entender Mutarelli como um autor singular em relação a produção do início dos anos 2000 conseguiu tal repercussão no meio literário.<sup>9</sup> Detendo-me agora mais próximo ao romance, é possível afirmar de saída que a história da rotina de um penhorista que nutre uma obsessão pela bunda de uma garçonete não parece ser um enredo tanto comum.

O romance narrado em primeira pessoa pelo penhorista inominado conta de maneira não linear sobre sua rotina em sua loja de objetos usados e o trato com os clientes, também inominados, que ali adentram. Seus clientes sempre trazem consigo objetos que serão avaliados unicamente pelo narrador protagonista do romance. Com o passar do tempo, o penhorista, do topo de sua prepotência, acredita possuir o poder de julgar não somente aquilo que possui valor, como quem possui valor. Isso tudo permeado pelo cheiro de merda que exala constantemente do ralo do banheiro contíguo a seu escritório.

A necessidade de obter a bunda ocupa a mente insana do narrador protagonista, de modo que ele tenta comprá-la para si como um objeto. Desejo esse, logo que satisfeito, se desfaz em vazio e coroa o grande tema da efemeridade e do absurdo do arranjo inteiro da obra.

*O cheiro do ralo* apresenta acima de tudo uma história que não possui um fluxo narrativo contínuo que una causas e efeitos, nem procura construir um narrador protagonista psicologicamente complexo como outros narradores em primeira pessoa mais tradicionais. Pelo contrário, o leitor virtual que tenta achar alguma lógica ou causalidade nesse arranjo encontra diversas armadilhas que prendem no cheiro do ralo tentativas mais coladas a métodos teóricos de leitura.<sup>9</sup>

---

0 Podemos mencionar sua passagem da editora Devir para a Companhia das Letras, como também a projeção da imagem de Mutarelli como ator (*Que horas ela volta?* Talvez seja a película de mais repercussão da qual o autor participou), e a exposição individual montada recentemente no Sesc Pompéia, em SP.

0 Cf. CANDEIAS, Daniel Levy. *Lourenço Mutarelli, Literatura e Mitologia*. 2007. 107 f. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-27112009-113730/pt-br.php>>. Acesso em: 15 maio 2016.

O torvelinho de objetos, discursos e coisas que fazem parte desse universo sem muita lógica (ou em uma lógica da aleatoriedade) acaba por contaminar a própria escritura do romance. Seu narrador protagonista possui a vontade de escrever um livro que torne “meu o que não era meu. Tornar meu o que adquiri. [...] Levo da mão para a boca.” (MUTARELLI, 2007, p. 123), e cujo título é velho conhecido do leitor: “O cheiro do ralo. / Esse era o nome do livro que eu nunca escrevi. [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 141)”.

Dentre muitos outros elementos, a atmosfera carregada, as cenas de violência gratuita, a escatologia, a menção frequente a artistas e obras da cultura de massa junto a um tom irônico que rebaixa as obras consagradas fazem de *O cheiro do ralo* uma obra ambivalente. O modo como ela está apresentada faz com que seja possível a associação com a produção *underground* pregressa de Mutarelli, ao mesmo tempo em que esse romance apresenta um autor completamente novo em questões de trabalho artístico. E ainda anote-se que *O cheiro do ralo* não se filia a certa tradição modernista ou realista da literatura brasileira, nem se filia a certo projeto de romance cosmopolita com fins de exportação. Também cabe mencionar que seu apelo comercial não possui tanta força com o grande público, a não ser por sua estranheza, atingindo no máximo um nicho.

*Grosso modo*, isso introduz um novo patamar de problemas de interpretação e compreensão do campo literário brasileiro.

## II

Estar na condição de *underground* não quer dizer apenas possuir certo tipo de estética ou temática, envolve também aspectos editoriais e de difusão particulares. Mesmo que essa nomenclatura já tendo sido atribuída a Mutarelli, no campo literário brasileiro esse direcionamento ao alternativo muitas vezes não possui recepção popular do mercado de qualquer tipo, quando tomados em questão de difusão editorial. Apesar disso, o trabalho de apreensão dessa ocorrência não termina dessa forma, pelo contrário, convida a adentrar ainda mais nesse espaço *outsider*.

Outros campos literários, como o estadunidense e o britânico, possuem ocorrências melhor abordadas ou pelo menos reconhecidas por parte da teoria, que são as *pulp fictions*. Clive Bloom inicia sua tentativa de definição da seguinte maneira: “*This special art form, which until recently was recognized only by its*

*antithesis to both art and form, is the product of a creativity at once industrial and commercial as well as aesthetic*”<sup>o</sup>. O rastro que os estudos realizados em culturas que apresentam algo parecido parecem apontar possibilidades da existência de algo parecido no campo literário brasileiro. Cabe a nós destrinchar tal possibilidade.

A complexidade da questão ligada às *pulp fictions* e de sua produção impõe-se, parte por sua indefinição, parte por não conhecermos sequer a possibilidade de algo parecido no campo literário brasileiro. Há certa escassez de material teórico prévio sobre a produção de literatura comercial, o que levanta a suspeita que haja certa incapacidade por parte da crítica e da academia em ler tais obras, geralmente rotuladas como menores e de pouca criticidade formal e temática, sem antes passarem por uma avaliação de qualquer tipo.

Faltam não somente trabalhos sobre aspectos estéticos dessas obras, como também sobre sua possível penetração no mercado. Devemos lembrar que alguns autores que podem ser ligados à *pulp fiction* publicam por casas editoriais como Companhia das Letras e Record – Ana Paulo Maia, Marçal Aquino, Patrícia Melo, Joca Reiners Terron, Marcelo Mirisola, entre outros a serem trazidos para avaliação – enquanto outros publicam por editoras com menor visibilidade e poder no campo literário.

Em outra ordem de problemas, esses escritores possuem bagagens profissionais e origens literárias bastante heterogêneas, mesmo em relação a seus pares *outsiders* ou não, advindas de meios como a *internet*, o cinema, a televisão, os quadrinhos. Isso aponta para peculiaridades dessa produção que não podem ser ignoradas se se quiser apreender adequadamente a questão da existência de uma possível fenda no campo literário (entre seu polo de produção restrita e seu polo de produção integrada), por conta da demarcação de seus agentes e produções ficcionais. E por fim, levando em conta também a avaliação de certa inventividade dessas obras em relação à produção cultural brasileira.

---

<sup>o</sup> “Essa forma especial de arte, que até recentemente era reconhecida por sua antítese frente a arte e o documental, é o produto imediato de uma criatividade comercial e industrial, assim como estética.”. Tradução nossa.

## **Referências bibliográficas**

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

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. 2. ed. São Paulo: Devir, 2007.

# **MESA 3**

Literatura e  
política

## **Pagu e a voz da mulher: vulnerabilidade feminina, resistência política e vanguarda em *Parque Industrial***

Cecilia Silva Furquim Marinho<sup>o</sup>

### **Resumo:**

A comunicação vai contextualizar e problematizar o movimento de inserção de Patrícia Galvão no sistema literário brasileiro através do estudo do primeiro romance que escreveu: *Parque Industrial* (1933), usando o pseudônimo Mara Lobo. A investigação, divulgação e reconhecimento da obra de Pagu tem sido tardia e ainda insuficiente, a despeito de seu pioneirismo e vanguardismo, tanto na temática como nas inovações formais modernistas presentes na construção daquele que seria tido como o primeiro romance proletário brasileiro. A partir de ideias de Adorno em que a literatura se define como uma voz de resistência, marcada por inserções sociais contraditórias e mediadas por uma configuração formal que ora as obedecem ora as ultrapassam, o trabalho pretende destacar a singularidade da voz autoral de Patrícia entendendo-a como uma voz de resistência a várias instâncias de dominação e exclusão. Sua capacidade expressiva e relevância se percebe na medida em que ela, amparada por uma narração crua de cunho realista, com linguagem muitas vezes chula, ao mesmo tempo faz uso frequente de movimentos europeus como a fragmentação cubista, a intensificação e distorção expressionista, o movimento e montagem cinematográficos e a velocidade futurista. Sua obra possui considerável ambivalência de olhares e tons que balançam entre a ingenuidade utópica e a ironia arguta e demolidora. A investigação de *Parque Industrial* compõe o corpus de um projeto de análise da inserção parcial de três mulheres escritoras da primeira metade do século XX, juntamente com o livro de poemas *Meu Glorioso Pecado* (1928), de Gilka Machado, e o romance regionalista *Água Funda* (1946), de Ruth Guimarães. Nesta comunicação, no entanto, somente a parte relacionada à Patrícia Galvão será abordada.

### **Palavras-chave:**

Literatura de autoria feminina; vanguarda modernista; romance proletário.

---

<sup>o</sup> Mestra em 2013 e doutoranda a partir de 2019 pelo PPGLB do DLCV da FFLCH - USP; sob a orientação de Ivan Francisco Marques. Email: ceciliafurquim@gmail.com.

A presente comunicação se insere numa pesquisa, que agora se inicia, sobre aspectos do movimento de inserção de escritoras mulheres no sistema literário brasileiro da primeira metade do século XX. Três trabalhos significativos desse período, de três escritoras com perfis e atuação diversas, foram escolhidos para compor o corpus desse trabalho, tendo como característica comum o fato de serem produções de resistência ao imbricamento de opressões que suas autoras sofriam, incluindo a de gênero. Dessa forma, seus textos compõem uma voz em que “agem artisticamente, através do indivíduo e sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem”<sup>o</sup>. Nessa palestra ao falar dos pontos de contato entre lírica e sociedade, Adorno explicitou uma relação que, vista de forma mais evidente na prosa, existiria também na poesia. E diante dessa relação inevitável, ele coloca que “a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode, portanto, ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa.”<sup>o</sup> Esses conceitos sugerem que a expressão artística de uma mulher, na medida em que traz aspectos da especificidade de sua existência social feminina para dentro da estrutura formal de sua obra, vai gerar uma voz diversa daquela do homem, não só como indivíduo, mas também como grupo. Entre as obras escolhidas está o primeiro romance de Patrícia Galvão.

*Parque Industrial*, lançado no início de 1933, é um romance marcado pela transição e conseqüente instabilidade próprias do momento cultural, social, econômico e político em que foi escrito, tanto do âmbito nacional, como mundial<sup>o</sup>. A crescente e insipiente industrialização brasileira é na obra representada pelo bairro do Brás, na época a região de maior acolhimento de imigrantes e operários da cidade

---

<sup>o</sup> ADORNO, 2003, p. 73.

<sup>o</sup> Idem, p. 67.

<sup>o</sup> Diante da queda da bolsa de Nova York, da crise profunda que se deu em 1930, do golpe de Vargas e da desagregação da até então dominante e decadente República Velha, o país oscila entre o seu passado agrário e sua inserção no capitalismo industrial. O mundo oscila entre a crise capitalista exploratória e de enriquecimento individual e as ideias marxistas de viabilização da coletividade e da igualdade. Oscila entre a manutenção da democracia e a imposição de ditaduras. E, do ponto de vista cultural, em São Paulo, oscila entre o modernismo da fase de destruição, demolição de formas antigas e gastas através da apropriação antropofágica de vários ‘ismos’ europeus, com uma grande valorização da poesia, e o caminho para a predominância daquele que seria ‘o romance de 30’, trazendo em sua primeira faceta o engajamento social com tendências realistas.

de São Paulo, que por sua vez era o maior centro industrial da América do Sul. A camada humana que compõem o parque industrial do Brás, vista como um organismo coletivo, é o grande ‘protagonista’ do romance.

Patrícia Galvão estava plenamente inserida nessa atmosfera de transição<sup>o</sup>. Do ponto de vista das escolhas formais vemos o seu texto ser bruscamente entrecortado por trechos com diálogos curtos em primeira pessoa e momentos de narração, que se desdobram ora em prosa-poética, valendo-se de jogos sonoros e figuras de linguagem, ora numa breve explanação assumidamente panfletária de cunho didático sobre o marxismo revolucionário; ou ainda numa exposição do cenário e das ações em olhar cinematográfico, do tipo ‘cine olho’ documental<sup>o</sup>, que se dá no tempo presente com seus *zooms*, *close-ups* e panorâmicas: as entradas e saídas da fábrica, as saídas das normalistas para as *garçonnières*, células de ativismo, greves, manifestações de rua, confrontos com a polícia. Tudo isso dentro de uma montagem nervosa, inquieta, não linear, absorvendo algo do movimento antropofágico, do telegrafismo e do ready-made oswaldiano, e das vanguardas europeias do início do século. O cubismo se insinua em uma profusão de imagens distribuídas como pinceladas e os diferentes espaços de ação como pequenos blocos que se amontoam tortuosos na construção daquela grande tela a representar a estrutura moderno-arcaica de São Paulo. O expressionismo às vezes se cola ao tom trágico e crueza

---

O A ambivalência em seu percurso se nutre tanto da origem pequeno-burguesa de sua família que balança entre o modo de vida do operário e o da classe média; como do trânsito que faria dentro de bondes e fumaças que espiam teares e agulhas do Brás operário, conduzida pelas ‘baratas’ que entram e saem de palacetes aristocratas e hotéis Esplanada da nobre região oeste e também pelas caminhadas cansadas após a lida braçal e anônima de sua proletarização a serviço do Partido Comunista no Rio de Janeiro e em Santos. Esse vaivém se entranharia inevitavelmente no olhar de sua produção, banhada, a um só tempo, de uma pureza de boas intenções e abnegação sincera e de intuição trágica em prol dos mais vulneráveis, contrapondo-se a uma tendência à demolição feita com sarcasmo, com a ironia fêrina, nada ingênua, praticada pelos primeiros modernistas, presente no jornal que dividiu com Oswald de Andrade, *O Homem do Povo* (1931).

O “O cinema soviético teve em Dziga Vertov um defensor do documentário realista. O cineasta criou o *cine-olho*, manifesto que lançava o conceito de associar a câmera ao olho humano, na tentativa de captar os vários lances da realidade. ... Quando Lenin afirmou que o cinema era o principal veículo de divulgação da nova ordem política, social e econômica, o cineasta se colocou à disposição do comitê de cinema de Moscou em 1918, ...” (HOLANDA, 2014, p.116). “*Parque Industrial* apresenta um elo com a estratégia documental de Vertov, o processo de montagem do cineasta é absorvido por Patrícia Galvão, que desenvolve seu romance utilizando estratégias da edição cinematográfica. Uma delas é a metonímia que se dá com a tomada do plano conjunto, para a observação do todo, em seguida a câmera-narrador faz um *zoom* e observa detidamente um componente desse todo. (Idem, p.119)

distorcida ou aguda de cenas brutas de abuso, degradação e miséria do povo, intensificado pela linguagem chula, sem nenhum adorno ou concessão. E uma espécie de futurismo desencantado também chama a atenção no ritmo veloz dos bondes, do ‘camarão que passa’; do ‘grito possante da chaminé’, da ‘limusine do gerente que chispa’, na utilização de períodos curtos. Por outro lado, há também o apoio da narrativa realista, que quer se fazer entender, auxiliada pelo uso de letras grandes, espaços generosos entre blocos diferenciados de escrita, muito calcada na oralidade, no uso de gírias e expressões populares, em coadunação com práticas da arte proletária russa que iriam se voltar para as grandes massas. A autora, tendo escolhido as operárias e operários da vida real como os mais desejados leitores do seu livro, dosou o trabalho de experimentação de modo a mantê-los com um pé no reconhecível, tanto que colocou em seu livro o subtítulo: romance proletário.

As ‘personagens tipos’ ali delineadas são, em sua quase totalidade, mulheres. A coletividade se faz representar pela quantidade, pela representatividade dos tipos, em detrimento de figuras individualizadas. E é, antes de mais nada, uma coletividade fêmea. Auxiliada pela técnica sintética da poesia, a narração usa procedimentos de construção de personagem que iluminam pedaços destacados do todo, evitando o aprofundamento sem lançar mão da expressividade. O todo daquele ser individual dá espaço ao todo de sua função social na engrenagem maior do sistema. Procuram um efeito de distanciamento a estimular uma apreciação mais cerebral que passional. Ainda que se expondo de forma breve e veloz, à distância, o destino dessas mulheres tem poder de gerar comoção. São trabalhadoras impotentes, manipuladas, cooptadas, abusadas sexualmente, reduzidas à penúria e humilhação. Mesmo quando a elas é dada uma forma de resistência e de esperança na luta política, acabam presas, torturadas e degredadas, como Rosinha Lituana, ou sujeitas a um controle intolerante do partido que converte em ameaça qualquer participação intelectual ou apoio vindo da burguesia, mesmo sem evidências concretas de que esse apoio não seja legítimo. É o caso da personagem Otávia, ela precisa rejeitar duramente o homem que amava pelo fato dele ser um ex-burguês que, após um breve período de conversão e integração ao partido, é denunciado como hesitante e possivelmente traidor, sendo em seguida expulso sem as devidas provas. Esse desfecho não é trabalhado de modo a causar piedade nem aprovação. É mostrado sem tempo de

digestão, sem encaminhamento claro. Otávia apenas obedece, e a falta de apoio para a maneira como esse corte deve ser interpretado desorienta um pouco o leitor, que não é apaziguado com certezas. A dúvida é que paira no ar. Outra personagem que, diferentemente das outras, rendeu um olhar mais detido ao romance e que parece compor o núcleo mais trágico, mais desestabilizador da obra é a personagem Corina, uma espécie de Medeia do submundo que mata seu bebê recém-nascido sem pele, com imagens que horrorizam a todos, personagens e leitores. A sugestão é que seria a inconsciente Corina, e não a politizada Otávia, a personagem que se impõe como espinha dorsal da rede de tramas do livro, já que seu drama chega a um ponto de culminância bem no meio do romance e é se referindo a Corina que a narração se encerra. Nesse sentido a auto-definição ‘romance proletário’ ali se desencaixa, já que carece de um protagonismo redentor.

Diante dessas alternâncias de tom, multiplicidade de personagens e variações de procedimentos constitutivos analisados anteriormente, a recepção de *Parque Industrial* se deu de forma bastante problemática. Thelma Guedes, em sua dissertação de mestrado sobre o romance proletário de Pagu, feita em 1998, chama a atenção para o fracasso dessa empreitada romanesca. Além dela não ter sido lida pelas operárias, Pagu não foi perdoada entre os cultores da arte por ter assumido um narrador onisciente claramente partidário. Para os cultores da obra a serviço do engajamento, seu olhar desiludido, aberto a dúvidas e espantos diante da sociedade que retratou não respondia aos anseios de uma motivação mais otimista diante do futuro da revolução<sup>0</sup>. Possivelmente por isso o que se seguiu ao lançamento dessa obra foi uma rejeição, um ignorar a sua existência durante décadas, até que, a partir dos anos 80, aos poucos essa escritora tem sido resgatada e ainda timidamente recolocada em seu lugar na história literária brasileira<sup>0</sup>. Há um aspecto já apontado em *Parque Industrial*, mas que deve ser mais explorado, que certamente também

---

0 Tanto que o Partido Comunista não permitiu que ela, como sua representante, usasse seu nome real para assinar o trabalho, e por isso ela recorre ao pseudônimo Mara Lobo.

0 O livro, contrariamente ao que propagaram alguns estudos, não foi ignorado na ocasião do seu lançamento pois chegou a contar com umas oito menções nos jornais ao longo do ano de 1933 com críticas positivas e negativas. O que não impediu que em seguida fosse esquecido, voltando a ter um reconhecimento somente em 1978, através de textos críticos de Kenneth Jackson e de Antonio Risério. Em 1982, Augusto de Campos, publicou *Pagu Vida e Obra*, contribuindo imensamente para o seu resgate. Também tem contribuído alguns estudos acadêmicos e, fora do Brasil, a pesquisa e tradução da obra para o inglês por Elizabeth e Kenneth David Jackson (com posfácio), em 1993; a tradução para o Francês com posfácio e notas de Antoine Chareyre em 2015 e para o espanhol por Martín Camps em 2016. O romance teve no Brasil, até o momento, mais quatro edições: São Paulo: Alternativa, 1981; Porto Alegre/ São Carlos: Mercado Aberto/ EDUFSCar, 1994; Rio de Janeiro: Jozé Olympio, 2006 e São Paulo: Linha a linha, 2018.

contribuiu para que a obra fosse desvalorizada. Nela, a sexualização constante de suas situações e trajetórias incomodou críticos, como o conceituado poeta Murilo Mendes, que à época disse: “... parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual.”<sup>0</sup> Para ele e para a cultura de então, e que permanece no pensamento conservador de hoje, inclusive em setores da esquerda, olhar insistentemente para a questão sexual é um equívoco incômodo da obra. Pagu, à frente de sua época, quando se praticava um ‘feminismo de salão’, foi sensível à opressão da mulher pobre, incluindo as de ascendência negra, de modo a privilegiar o olhar sobre seus embates, esfregando a opressão sexual em cada canto de seu romance<sup>0</sup>.

Apesar desse jogo de procedimentos um tanto caótico, lançando o leitor para vários lados, às vezes contraditórios, o tratamento crítico da obra suplanta o tom utópico ali presente de crença no futuro da revolução. Como dito por Adorno na citação inicial: é necessário mostrar em que a obra de arte obedece aos ditames sociais e em que a ultrapassa. Ao se colocar como porta-voz de uma ideologia com certezas categóricas, Pagu a ultrapassa, contrariando as próprias afirmações do seu narrador, na medida em que, no ‘todo’, destaca um gosto frustrado, uma sensação intensa de desilusão, de concretude do aprisionamento da miséria humana dentro desse sistema implacável. Como leitores, não acreditamos verdadeiramente na saída que se acena aqui e ali para o futuro. Em *Parque Industrial*, as portas da prisão não parecem reais, apenas imaginárias.

---

<sup>0</sup> MENDES, 1933, p.317.

<sup>0</sup> Em 1932, o feminismo de elite que Patrícia Galvão criticava em sua época conquistou o voto apenas às mulheres alfabetizadas. A profunda atualidade do romance se percebe na medida em que tematiza a problemática da opressão de gênero associada às de classe e raça, tal qual a terceira onda feminista passou a propor a partir dos anos 1980. O feminismo interseccional contemporâneo, tanto em sua terceira, como também em sua quarta onda, ressalta essa imbricação de diferentes instâncias de opressão como a forma mais adequada de aprofundar o fortalecimento identitário e a luta pela igualdade da mulher, junto a outros grupos que tem a sexualidade como fonte de sua vulnerabilidade. Recentemente, Heloísa Buarque de Holanda em seu *Explosão Feminista* contextualiza o feminismo atual como feminismos (no plural) que, a partir de 2015, formariam a chamada ‘quarta onda’ do movimento.

## Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Oswald. & GALVÃO, Patrícia. *O Homem do Povo*. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

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

CAMPOS, Augusto de. *Pagu Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

CHAREYRE, Antoine. “Uma excelente estreia”, a chegada do romance proletário ao Brasil. in *Parque Industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a linha, 2018.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a linha, 2018.

\_\_\_\_\_. *Paixão Pagu: Uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Organizador Geraldo Galvão Ferraz, 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. & FERRAZ, Geraldo Galvão. *A Famosa Revista*. Rio de Janeiro: Americ=Edit, 1945.

GUEDES, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução: Um estudo sobre o romance Parque Industrial*. Cotia S.P.: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e diversidade*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLANDA, Sarah Pinto de. *Um caminho à liberdade: O legado de Pagu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

JACKSON, Kenneth David. “A dialética negativa de Parque Industrial” in *Parque Industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a linha, 2018.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MENDES, Murilo. Nota sobre Cacau, *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.12, set, 1933, p 317.

SHOWALTER, Elaine “A crítica feminista no território selvagem” in *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura / organização de Heloísa Buarque de Holanda – Rio de Janeiro: Rocco, 1994*.

RIBEIRO JÚNIOR, João Carlos. *Literatura e Política no romance de Patrícia Galvão*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RISÉRIO, Antônio. Pagu: vida-obra, obra-vida, vida (Através n. 2, 1978) in *Pagu Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense. 1982.p. 34-40.

## **Jorge Amado e a agonia da escrita: por uma estética do romance proletário no Brasil**

*Evandro José dos Santos Neto<sup>0</sup>*

### **Resumo**

O objetivo desta pesquisa é demarcar a extensão estética da literatura proletária do Brasil a partir de uma análise da obra de Jorge Amado, considerando os limites formais existentes entre seus romances ditos proletário e socialista. Levando-se em consideração a polêmica em torno do aspecto formal do romance proletário que teve início nos círculos literários nos primeiros anos da década de 1930 e tendo em mente que na escritura do romancista baiano as fronteiras entre essas convenções são sempre muito tênues, abordaremos inicialmente as obras onde essas distinções são mais visíveis, tais como *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e a trilogia *Os subterrâneos da Liberdade*. Abordar questões tão amplas é sempre uma tarefa repleta de vicissitudes. O primeiro embaraço dessa empreitada é a constatação de que a crítica literária no Brasil, diferentemente de outros países, deu pouca atenção ao tema. Dessa forma, a fortuna crítica sobre literatura proletária em língua portuguesa é praticamente inexistente. Não existe, por exemplo, nenhum estudo direcionado sobre a estética dessa forma literária no Brasil. Nos Estados Unidos, o estudo acerca dessa ficção, mesmo envolto em inúmeros questionamentos, foi conduzido de forma séria e extensa, correspondendo à importância do debate para os eventos políticos e sociais do país. O segundo e maior desafio é reunir toda a produção do romance proletário na tentativa de encontrar pontos e lugares comuns entre eles com o objetivo de se verificar se houve uma teoria da literatura proletária no Brasil que justifique o uso desse termo para designar os romances escritos neste ou naquele tempo.

### **Palavras-chave**

proletariado; Jorge Amado; romance de 30; romance proletário

---

<sup>0</sup> Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - USP. E-mail: [evandro.neto@usp.br](mailto:evandro.neto@usp.br).

Quando se trata de uma análise mais aprofundada da literatura proletária no Brasil, não é possível chegar a respostas inteiramente satisfatórias para algumas questões que surgem em torno desse tipo de literatura. Há, de fato, a produção de romance proletário no Brasil? Considerando os romancistas que tomaram para si a responsabilidade dessa escrita, ou aqueles para quem foi outorgado o rótulo, em que os seus trabalhos diferem da prosa de ficção dos outros escritores? De onde vieram as principais influências estéticas e ideológicas que nortearam os autores?

Abordar questões tão amplas é sempre uma tarefa repleta de vicissitudes. O primeiro embaraço dessa empreitada é a constatação de que a crítica literária no Brasil, diferentemente de outros países, deu pouca atenção ao tema. Dessa forma, a fortuna crítica sobre literatura proletária em língua portuguesa é praticamente inexistente. Não existe, por exemplo, nenhum estudo direcionado sobre a estética dessa forma literária no Brasil. Nos Estados Unidos, o estudo acerca dessa ficção, mesmo envolto em inúmeros questionamentos, foi conduzido de forma séria e extensa, correspondendo à importância do debate para os eventos políticos e sociais do país. De acordo com Beja Alice<sup>o</sup>, o romance proletário norte americano foi estudado com afinco até as décadas de 1970 e 1980, na esteira do desenvolvimento dos estudos culturais, de gênero e afro-americanos.

O segundo e maior desafio é reunir toda a produção do romance proletário na tentativa de encontrar pontos e lugares comuns entre eles com o objetivo de se verificar se houve uma teoria da literatura proletária no Brasil que justifique o uso desse termo para designar os romances escritos neste ou naquele tempo.

Por todo o mundo, muitos críticos literários puseram em cheque a literariedade do gênero. A importância exagerada à autenticidade, a crítica à sofisticação, o conceito de literatura como uma arma na luta de classes, aprisionaram o romance proletário em uma estrutura ideológica onde eles eram considerados como propaganda ou meros testemunhos de um tempo, privados de qualquer valor como trabalho de ficção. Segundo Lukács, no ensaio intitulado “Os romances de Willi Bredel 1931/1932” em que analisa a obra do escritor alemão Willi Bredel, os dois romances possuem uma aparência fetichizada e não passam de uma reportagem frouxa e descritiva, contrastando de forma negativa com o Realismo, que apresenta uma representação hierarquizada dos planos da realidade (LUKÁCS, 1983: 35).

---

<sup>o</sup> *Proletarian Literature, an Unidentified Literary Object*. Revista L’atelier.

Lukács apontou em Bredel a falta de uma consciência democrática mais ampla e de uma sensibilidade de conjunto dos problemas da sociedade. A estreiteza de sua perspectiva resultou no que ele chama de “naturalismo proletário”, uma literatura onde a reportagem substitui a verdadeira figuração.

No Brasil, acompanhando o embalo da produção do romance social na década de 1930, o romance proletário surge em cena envolto em polêmicas e contestações. Grande parte do alvoroço deveu-se ao desconhecimento do gênero. O que era de fato um romance proletário? Quais convenções estéticas deveriam ser observadas para incluir o romance nessa galeria? Como aponta Luís Bueno (BUENO, 2006: 160), os críticos literários da época pouco sabiam a esse respeito e foi por esse motivo que quando, em 1933, Jorge Amado publicou *Cacau*, houve tanta comoção.

De acordo com a crítica, o romance proletário foi introduzido no Brasil através de Patrícia Galvão, a Pagu (*Parque Industrial*), Jorge Amado (*Cacau*), e Amando Fontes (*Os Corumbas*). Na verdade, essas três obras possuem poucos indícios de influência recíproca: possuem poucas semelhanças quanto à forma e o ingrediente fundamental para a composição do gênero, a luta de classes, é apresentado em graus diferentes em cada um deles. Entretanto, do lugar de representatividade que ocupam, atuam como ponto de partida para evidenciar, pelo menos, que a literatura proletária tinha recebido um sentido genérico pela crítica: para pertencer à categoria “literatura proletária”, a presença do trabalhador envolto em um cenário de revolução era considerada suficiente. Naturalmente, a real atmosfera de revolução que pairava sobre o país contribuiu muito para essa forma de pensamento e a necessidade de uma “literatura revolucionária” que desse conta dos anseios políticos e sociais da intelectualidade conduziram não apenas os romancistas, mas também os críticos, a uma atitude favorável com relação à produção desse tipo de literatura.

O estatuto revolucionário do romance dito proletário no Brasil é inegável, bem como a sua relevância para o estabelecimento de uma literatura madura que tivesse foco nas questões sociais. Entretanto, embora a questão do proletário tenha sido tema de alguns romances publicados na década de 30, do ponto de vista das contradições que uma análise preliminar evidencia, acreditamos que deve ser feito um estudo mais aprofundado do gênero e das doutrinas políticas que serviram como material para criação estética, para que algumas perguntas sejam esclarecidas.

Considerando a literatura proletária produzida nesse período, surge a seguinte dúvida: podem as formas romanescas tradicionais carregar a bagagem estética burguesa, ser responsáveis pela transmissão de uma mensagem revolucionária e, nesse movimento, manter a sua concepção estética cristalizada?

Em entrevista concedida a Alice Raillard no final de 1985, Jorge Amado, falando sobre um romance alemão que o impactara significativamente, revela as suas principais influências no começo dos anos 1930:

[...] Este livro<sup>o</sup>, prefaciado por Thomas Mann, devia datar dos anos 20 e poucos; eu o lera em 1930, numa tradução publicada pela Pax, uma editora de São Paulo que começava a publicar romances russos, da primeira fase da literatura soviética, *A Derrota*, de Fedaiiev, *A Torrente de Ferro*, de Serafimovitch, *A Cavalaria Vermelha*, de Babel, uma literatura extremamente rica. Mais ou menos ao mesmo tempo, a Cultura Brasileira, uma outra editora de esquerda, publicou *Judeus sem Dinheiro*, de Michael Gold, que teve enorme influencia, um sucesso tremendo. (RAILLARD, 1990: 55-56)

A fala revela duas grandes influências para a formação ideológica de Amado: a literatura soviética e o livro de Michael Gold, um jornalista, membro do Partido Comunista dos Estados Unidos, responsável por publicações radicais sobre cultura e literatura na revista *The New Masses*, da qual era editor. De certa forma, os acontecimentos da Revolução de 30 e a publicação dos romances acima no Brasil, empurraram os escritores brasileiros a pensar sobre os problemas locais e é dentro desse contexto que Jorge Amado dá início à escritura de *Cacau*.

Embora a literatura proletária tenha encontrado problemas de aceitação e mesmo de composição nos Estados Unidos, podemos dizer que lá, quando houve a explosão do romance social no mundo inteiro, essa forma de ficção encontrou melhores condições para se desenvolver do que no Brasil. Pontuamos isto sem qualquer vestígio de predileção por este ou aquele centro cultural, mas baseado principalmente no cenário político de econômico de cada país. O Brasil do começo da década de 1930 era um país que contava com um empresariado industrial incipiente que estava ainda iniciando sua transição para um país urbano-industrial. Sob essas condições, também a mentalidade proletária estaria em processo de formação. Não

---

<sup>o</sup> *Passageiros de Terceira Classe*, de Kurt Klaber, publicado no Brasil em 1932.

obstante a crítica da época ter cristalizado *Cacau* como um indiscutível exemplo<sup>0</sup> de romance proletário, anos mais tarde Jorge Amado viria a confessar para Raillard:

---

<sup>0</sup> Em um efusivo artigo escrito para a Rio-Magazine, em 1933, Jorge de Lima diz: “Não pergunte não, Jorge Amado. Que a gente tem é de elogiar você por força, dizendo: Fez romance chamado proletário, sim. Foi quem primeiro fez e com honestidade e sem literatura ruim. Isso fascina os novos, abre um caminho diferente no marasmo literário em que vivemos. E infelizmente vai ter tantos imitadores até de seus palavrões que em breve livro proletário vai até enjoar tanto quanto livro de guerra e poemas de brasilidade”.

Fazer um romance proletário era, evidentemente, pura pretensão da minha parte. A consciência proletária ainda estava em formação num país que apenas começava a se industrializar, e onde não existia, propriamente, uma classe operária; o que havia, era o trabalhador manual – e, neste ponto, a descrição da vida dos trabalhadores rurais, é o que torna Cacau muito real; embora seja absolutamente idealista, do ponto de vista ideológico, a tentativa de aproximação entre os intelectuais e o proletariado ao qual corresponde o herói do livro. (RAILLARD, 1990: 55)

De fato, dado o cenário político, econômico e social brasileiro, Cacau pode ser considerado um livro idealista, pois para chegar ao lugar que trata o romance proletário, o país ainda não apresentava as circunstâncias adequadas. O tema da narrativa – a conversão do jovem assalariado rural à militância revolucionária – revela também o lugar da conscientização incipiente. Inicialmente, a personagem central não tem consciência política e por isso adota a moral individualista dominante na comunidade. Com o avanço da narrativa, Sergipano, o protagonista, se depara com conflitos em relação às suas escolhas: adaptar-se à situação dada e buscar melhorar de vida (o individualismo) ou abraçar a luta iminente contra esses sistemas de modo a substituí-lo por uma sociedade proletária mais justa. Em Cacau não há o embate, o que existe é o surgimento de uma consciência que irá preparar a personagem para a luta. Da mesma forma, ao abrir o romance anunciando que iria “contar com mínimo de literatura para o máximo de honestidade”, Jorge Amado fornece uma pista, não percebida no momento, que possivelmente conhecia a “fórmula” do romance proletário – como Michael Gold, de quem o escritor baiano era leitor, já havia publicado anos antes – entretanto, ao adaptar esses postulados à realidade brasileira, sua obra surge com alguns problemas não apenas formais, mas também de cunho ideológico, já que segundo a teoria que pretende seguir, somente um trabalhador das fazendas de cacau estaria autorizado a produzir um romance sobre a sua classe, pois o máximo de verdade e de honestidade surgem a partir da experiência real e absoluta sobre o tema tratado. Por essa perspectiva, Jorge Amado que era filho de fazendeiros e, portanto não possuía a experiência de um trabalhador, estaria se ocupando da representação de uma realidade que ele conhece apenas através da mediação.

Caso diferente acontece com a trilogia *Os subterrâneos da Liberdade*. O conjunto da obra levanta muitas questões que devem ser levadas em consideração

quando pensamos sobre a estética do romance proletário. Escritos na década de 50, quando o Brasil já havia, pelo menos parcialmente, ingressado no mundo do capital, os três volumes *Os ásperos tempos*, *A agonia da noite* e *A luz no túnel* são considerados o auge do engajamento socialista de Jorge Amado. Ele mesmo assume que se trata de “romances stalinistas”. Do lugar do discurso declaradamente partidário, agora sim, o romancista evidencia a verdadeira luta de classes entre as massas e os donos do poder. O confronto se estabelece e é representado de forma diferente dos outros romances porque o escritor agora possui o material necessário para reproduzi-lo. Com um ponto de vista totalmente comprometido com os paradigmas do socialismo e do Partido Comunista, o narrador desvela o panorama dos primeiros anos do Estado Novo, o autoritarismo do governo Vargas e a resistência proletária.

Os cenários onde se desenvolvem as ações são vários, porém o principal é a cidade de São Paulo – centro econômico e financeiro do país, onde a luta entre trabalho e capital pode ser vista de forma mais de perto e de forma complexa e estruturada. Oscilando entre ficção e documento histórico, *Subterrâneos da Liberdade* se ocupa em mostrar ao leitor o multifacetado relacionamento entre o poder econômico e o político, e a forma como está organizada a maquinaria do governo, engendrado para garantir a manutenção do status quo das camadas elitizadas. Assim, na representação romanesca do banqueiro, do burocrata, do político e da polícia, pode ser visto o caráter reacionário de todos os protagonistas das sucessivas revoluções burguesas que atravessaram o Brasil, caráter este que, atualizado, se revela submetido às diretrizes do capital. Em oposição ao empresariado das indústrias se localiza o proletariado, na luta pela conquista e pela manutenção dos direitos trabalhistas. A Greve de Santos, um dos pontos altos da narrativa, expõe a lucidez da classe operária. Na exaltação do posicionamento político contrário à determinação do governo getulista que doara café à Espanha franquista, os doqueiros desenvolvem sua própria consciência de classe, ao negar ter parte naquela transação.

## Referências bibliográficas

ALICE, Beja. Proletarian Literature, an Unidentified Literary Object. *Revista L'atelier*. (disponível em <http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/434/html>).

AMADO, Jorge. *Cacau*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Suor*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Jubiabá*. 46ª edição. São Paulo: Editora Record, 1984.

\_\_\_\_\_. *Os Subterrâneos da Liberdade*: I. Os ásperos tempos; II. A agonia da noite. III. A luz no túnel. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Unicamp; Edusp, 2006.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. José Olympio Editora, São Paulo, 2003.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Editora José Olympio, 2006.

LUKÁCS, Georg. *Essays on Realism*. 1ª edição. MIT Press. Cambridge, 1983.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. 1ª edição. Editora Record. Rio de Janeiro, 1990.

## **O Estado tem rosto de homem: violência de gênero no romance *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós**

Leandra Postay<sup>0</sup>

### **Resumo**

O presente trabalho propõe uma articulação entre literatura e história para análise dos agentes de violência no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, escrito e ambientado no Brasil ditatorial da década de 1970. Na obra, há a apresentação fragmentária de múltiplos núcleos de resistência ao governo autoritário instalado no Brasil, pela junta militar, em 1964. Um dos episódios centrais da narrativa é a perseguição, captura, tortura e morte, pelas mãos de agentes estatais, da personagem “ela”, militante que atuava no mesmo grupo clandestino que seu parceiro amoroso e de luta, denominado como “ele”, ora personagem, ora narrador-personagem do romance, cujo foco narrativo oscila constantemente. Partindo das cenas de agressão contra a personagem “ela”, retomadas e detalhadas repetidamente ao longo da obra, agressão esta que tem sua expressão máxima no homicídio levado a cabo na sala de tortura, e por meio da observação de paralelos entre a ficção e textos documentais, investigaremos a hipótese de que a violência empreendida pelos militares contra os opositores possuía especificidades quando voltada contra mulheres, o que permite que tal violação seja compreendida não apenas como violência de Estado, mas também como violência de gênero. Serão estabelecidos, para tal, diálogos com os textos “Violência sem paixão?”, de Isabelle Delpla, “A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina”, de Mariana Joffily, e “Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura”, de Maria Amélia de Almeida Teles. Dentre os textos documentais, serão fundamentais testemunhos registrados no dossiê *Brasil: nunca mais*, organizado por Paulo Evaristo Arns.

### **Palavras-chave**

literatura e violência; ditadura militar; violência de gênero; Renato Tapajós

---

<sup>0</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (CAPES). E-mail: leandra.postay@hotmail.com.

*Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, foi publicado em 1977, durante a ditadura militar brasileira, contexto que se faz presente também na ficção e que tem como desdobramento um dos episódios centrais para a narrativa: o assassinato de “ela”, companheira de guerrilha e amorosa de “ele”, narrador-personagem da obra. A moça é capturada pelos militares, após uma perseguição, e morta durante uma sessão de tortura. Este trabalho se propõe a analisar a violência empreendida pelos militares na obra, em paralelo com a observação da repressão no cenário brasileiro factual, verificando de que modo a violência de Estado se manifesta como violência de gênero.

É central, para a presente hipótese de leitura, a compreensão do Estado como um agente de violência articulado à realidade social de dominação masculina. Florestan Fernandes afirma que a política nacional brasileira se constituiu como um processo conectado às práticas patriarcais (2008, p. 99). Por meio da retomada de tal concepção e de sua aproximação à matéria narrativa de Tapajós, é possível pensar na atuação do governo militar como baseada em características que fundamentam a família patriarcal brasileira e, por uma conjuntura histórica de imbricação entre o público e o privado e de dificuldade de superação de estruturas coloniais, o Estado, que tem no presidente sua figura máxima. A situação de aproximação entre o presidente e o patriarca encontra-se personificada de maneira bastante explícita na figura de Getúlio Vargas, “[...] um líder paternal que se voltava direta e emocionalmente para ‘seu’ povo” (1998, p. 524-526). Depois dele, a mística presidencial, da figura que é ao mesmo tempo líder e pai, se cristaliza no imaginário político do país. Na ditadura, a imagem pública da liderança máxima brasileira é a do pai temido. O governo antidemocrático “praticamente identificou a figura do presidente a uma patente general” (p. 551). A face paterna revelada então foi a do *dominus*, cujo exercício do poder se dá de maneira ilimitada e frequentemente tirânica. É sob tal tutela que se passa a história de *Em câmara lenta*.

espaço que ocupa no texto, tanto em termos quantitativos quanto afetivos, é provável que a morte da personagem “ela” seja uma das motivadoras para a narrativa de “ele”. O narrador se debruça sobre a perda da companheira de maneira obsessiva, cercanda-a de questões, como a dúvida sobre a validade da luta armada e a acusação de covardia daqueles que abandonaram o país para que não acabassem vitimados; transcrevendo o momento de captura da mulher, por ele presenciado, reiteradamente e progressivamente, acrescentando a cada repetição da cena novos detalhes; determinando-se a descobrir tanto quanto possível os detalhes do assassinato que lhe permaneciam desconhecidos. Em um dos momentos narrativos, lemos:

Cercaram-na e caíram sobre ela acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno (TAPAJÓS, 1977, p. 89).

Desde o princípio do contato da jovem com os militares, fica clara a natureza do tratamento conferido àqueles que buscavam dismantelar o regime. O trecho acima se passa nas ruas, ou seja, as ações descritas poderiam ser presenciadas por outras pessoas, o que não constrange ou intimida os perseguidores, que adotam uma postura de agressão desmedida: o excesso está presente no fato de serem ao menos dois policiais (“cercaram-na e caíram”; “Um policial... enquanto outro...”; “puxaram-na”) contra uma única pessoa em fuga; no ataque ao corpo que acompanha sua imobilização (“acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la”); no uso auxiliar de um aparato de violência contra o corpo que tem como único recurso de defesa o “debater-se” (“forte coronhada em sua nuca”) e na oposição entre as algemas e os “pulsos delicados”; na continuidade do emprego da violência ao corpo já dominado (“ela caiu ao chão e foi arrastada”); no contraste trágico e quase irônico entre a afirmação de que “Ela se debateu com violência” e a descrição de toda a violência empregada ao corpo que se debatia.

Se o comportamento público dos militares em represália à resistência escancarava tamanha violência, o que não esperar das práticas reservadas às salas de tortura? Esta, apesar de velada, não apenas era empreendida sistematicamente com

amplo conhecimento das autoridades, como também ensinada, como componente curricular, na Polícia do Exército (ARNS, 1985, p. 31). Ademais, torturadores passaram a ser premiados por seus serviços com a Medalha do Pacificador, uma condecoração oficial (GASPARI, 2011, p. 22). A tortura, portanto, não era um “último recurso” ou uma ferramenta utilizada de maneira fortuita por agentes militares isolados e particularmente cruéis, ela se constituiu como estratégia de Estado regular e difundida, forma de violência que poderia ser aplicada a qualquer um suspeito de subverter os ditames governamentais. Foi esse o destino trágico de “ela”:

Ela foi torturada. Isso já era de se esperar. Mas não. [...] O que fizeram com ela? [...] Saber como foi transforma a ausência numa sequência de gritos, de dor, de dilaceramentos. O corpo conhecido – mutilado. Mutilada a pele que os dedos sentiram, mutiladas as pernas, os braços, o ventre: a dor se multiplica e é intolerável, porque conhecida (p. 83).

Quando diz que “Isso já era de se esperar”, o narrador aponta para a realidade cotidiana da tortura, que atingira “ela” como atingira tantos outros. A recorrência, no entanto, não banaliza a gravidade da prática: a dor, ainda que esperada, ainda que conhecida, não se atenua, mas “se multiplica e é intolerável”. Nesse trecho, a narrativa se posiciona contra a naturalização da violência de Estado. A respeito do tratamento conferido aos perseguidos no plano empírico, o projeto *Brasil: nunca mais* (1985) afirma:

O sistema repressivo não fez distinção entre homens e mulheres. O que variou foi a forma de tortura. Além das naturais diferenças sexuais da mulher, uma eventual gravidez a torna especialmente vulnerável. Por serem do sexo masculino, os torturadores fizeram da sexualidade feminina objeto especial de suas taras (ARNS, p. 46).

A concepção de que o sistema não fez distinção entre homens e mulheres se refere ao fato de que tanto homens quanto mulheres eram perseguidos, presos, torturados, mortos. “Ela” foi agredida e morta como muitos de seus companheiros, mulheres e homens, não por ser mulher, mas por desafiar a ordem política imposta. No entanto, se mulheres, diferente de homens, podiam estar grávidas; se, quando estavam, muitas vezes sofriam aborto durante as sessões de tortura; se, sendo os torturadores majoritariamente do sexo masculino, mulheres eram frequentemente assediadas e esturpadas, então havia, sim, distinção entre homens e mulheres.

Mariana Joffily propõe que, no que concerne à ausência de distinção de gêneros por parte da repressão, pode ser verificada uma espécie de “virilização” das militantes levadas à tortura, o que se evidenciaria sobretudo pela submissão de

mulheres grávidas à violência. Segundo esse raciocínio, a maternidade é sagrada para a concepção tradicional de família e de papéis de gênero, concepção esta corroborada pelo governo militar, e a presença das gestantes nos porões do regime seria possível graças à sua “virilização”, ou seja, as mulheres dispostas a resistir à ditadura seriam encaradas e tratadas tal qual os homens, pois seria mais fácil bater em um homem do que em uma “mãe” (2009, p. 83-84). Acreditamos, contudo, ser importante destacar que essa contradição não foi uma característica específica da ditadura militar, ela é inerente à cultura patriarcal. Afinal, os elevados índices de violência contra a mulher no Brasil não se referem a situações de exceção em que mulheres portam armas. A imagem estereotipada da mulher, na sociedade de dominação masculina, como ser frágil, que demandaria proteção, muito mais do que lhe garantir cuidado e afeto, afirma um lugar de vulnerabilidade, a partir do qual esta poderia sem resistência sucumbir sob o peso da mão viril.

É preciso, nessa perspectiva, considerar a natureza intrinsecamente masculina da Polícia Militar: “Símbolo da diferença hierárquica entre os sexos, o militar/militarismo se traduz como um espaço eminentemente masculino, baseando-se na capacidade para a guerra, para a ação, para a violência – atribuições constituintes da virilidade e conseqüentemente vedadas às mulheres” (MOREIRA; WOLFF, 2009, p. 56). No Brasil, até 1955 não havia a integração de mulheres à polícia, o que mudou pioneiramente no estado de São Paulo com a criação do Corpo de Policiamento Feminino. Mesmo na unidade federativa precursora, entretanto, a abertura se deu no sentido de marcar uma diferença entre o masculino e o feminino: a intenção com a incorporação de mulheres às tropas era construir, para a sociedade, a imagem de uma polícia “mais preventiva e menos repressiva” (p. 59), por meio da publicidade da prática das atribuições da polícia feminina, dentre as quais estavam assistir os órfãos e os idosos.

Na obra de Tapajós, a personagem Marta, também pertencente ao grupo do narrador, diz, sobre a morte de Sérgio, outro militante: “Não adianta pensar num inimigo impessoal: o inimigo tem rosto, o rosto de cada um daqueles que o mataram” (TAPAJÓS, 1977, p. 79). Desse modo, entende-se que não são as mãos invisíveis do Estado que matam, mas mãos providas de um rosto, e que este é um rosto de homem. Se é o Estado que leva esses rostos a matarem e legitima sua ação, então o Estado tem rosto de homem. A possibilidade de identificação do militarismo como instituição masculina, então, leva à identificação do Estado ditatorial como

masculino e, como tal, potencialmente propagador da violência de gênero, aspecto que, na obra, será mais profundamente analisado pelo presente trabalho.

## Referências bibliográficas

ARNS, Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis, RJ: 1985.

DELPLA, Isabelle. Violência sem paixão? Tradução: Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto (org.). *Fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 299-322.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 411-558.

JOFFILY, Mariana. A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. *Espaço Plural*, vol. X, num. 21, julho-dezembro, 2009. p. 78-88. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon, Brasil.

\_\_\_\_\_. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. *A ditadura que mudou o Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 158-171.

MOREIRA, Rosemeri; WOLFF, Cristina Scheibe. A ditadura militar e a face maternal da repressão. *Espaço Plural*, vol. X, núm. 21, julho-dezembro, 2009. p. 56-65. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon, Brasil.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. *Revista Estudos Feministas*, vol. 23, núm. 3, setembro-dezembro, 2015. p. 1001-1022. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, Brasil.

# **MESA 4**

O erotismo na  
literatura  
brasileira

## **“A ferida de ser e de existir”: o erotismo trágico em *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst**

*Andréa Jamilly Rodrigues Leitão<sup>0</sup>*

### **Resumo**

O presente trabalho pretende verificar de que modo o erotismo trágico, como chave de interpretação, manifesta-se no processo de composição da obra *Tu não te moves de ti* (1980), de Hilda Hilst, principalmente em relação a “Matamoros (da fantasia)”, a segunda narrativa que integra o livro. Um traço bastante peculiar da obra da escritora paulista é a eloquência com que as experiências eróticas são atravessadas por imagens que remetem à morte e à desordem do corpo em seus extremos e excessos. Parte-se, sobretudo, das formulações de Georges Bataille (1987, 2017) para compreender a forte ligação existente entre o ímpeto erótico e a consciência da morte. Apropriando-se do imaginário grego, o filósofo francês concebe o que denominou de erotismo trágico, conjugando-se não apenas com a consciência da morte, mas também com a desmesura, a violência e a transgressão dos interditos. A narrativa remonta a tempos antigos em uma pequena aldeia, envolvendo um possível triângulo amoroso entre a personagem de Maria Matamoros, do seu amante “Meu” e da sua mãe Haiága. Neste sentido, a paixão adquire matizes agônicos, na medida em que é assombrada pelo sentimento do ciúme. Este conduz, por sua vez, a um espectro de violência, de destruição e de morte. Sob a perspectiva do erotismo trágico, a prosa de Hilda Hilst, ao colocar em questão a ferida carnal que acomete os seres amantes, opera a afirmação da condição humana em toda a sua violência dionisíaca, a qual arrasta as personagens em direção à dissolução dos limites e à orgia do aniquilamento.

### **Palavras-chave**

ciúme; erotismo trágico; morte; violência; Hilda Hilst

---

<sup>0</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [andrealeitao@usp.br](mailto:andrealeitao@usp.br).

Hilda Hilst (1930-2004) já era reconhecida pela sua poesia e possuía uma intensa produção teatral quando decidiu investir na prosa de ficção. Nesse campo, a escritora revela o esgotamento das formas literárias canonizadas e das palavras do trato comum, as quais não conseguem capturar o inefável da experiência humana. A complexidade dos seus textos exige a abertura para novas formas de encarar a natureza do discurso ficcional e novas possibilidades de pensar o mundo. Nesse contexto, o recorte da presente pesquisa para o doutorado pretende investigar de que modo a obra *Tu não te moves de ti* (1980), em especial a narrativa “Matamoros (da fantasia)”, figura a questão do erotismo trágico na sua construção.

Um traço bastante peculiar de sua obra é eloquência na forma como as experiências eróticas são atravessadas pela morte e por uma desordem do corpo em seus extremos e excessos. Para José Castello (1994), a literatura de Hilda Hilst “mexe com as duas últimas fronteiras da modernidade: paixão e morte”. Com efeito, o erotismo abre-se para pensar a condição humana no esgarçar de todos os limites, correlacionando-se com os signos da finitude e do desregramento. Este fato percorre não somente o domínio da prosa, mas também o da poética. Em *Da morte. Odes mínimas*<sup>o</sup>, obra lançada também em 1980, os poemas sugerem uma aproximação carnal, ou melhor, um encontro erótico entre os seres humanos, os “consortes do tempo”, e a sua “dura hora”, mas, ao mesmo tempo, a “amada morte”<sup>o</sup>. As personagens hilstianas entregam-se à morte em um movimento de desnudamento em direção aos seus abismos mais obscuros e imperscrutáveis.

Parte-se aqui das formulações teóricas de Georges Bataille (1987, 2017) para compreender a forte ligação existente entre o ímpeto erótico e a consciência da morte. Em *As lágrimas de Eros* (1961), o filósofo francês concebe, em diálogo com o imaginário grego, o que chamou de “erotismo trágico”, atrelado a uma consciência da morte. Fato este que permite diferenciar o arrebatamento erótico do homem do enlace puramente sexual do animal, uma vez que lança os indivíduos reflexivamente para fora de si mesmos e da imanência da natureza, inscrevendo-os em um irremediável sentimento de descontinuidade. O erotismo põe em questão umas das facetas da “vida interior” do homem; afinal, como afirma na sua obra seminal *O*

---

<sup>o</sup> Tal como este livro, *A obscena senhora D* e *Com os meus olhos de cão* foram dedicados à memória de Ernest Becker, autor de *A negação da morte* (1973).

<sup>o</sup> Versos pertencentes ao segmento II do primeiro conjunto de poemas que integra a obra poética (HILST, 2017, p. 316-317).

*erotismo* (1957), “*é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão*” (BATAILLE, 2017, p. 53, grifo do autor).

Na apresentação à obra, o filósofo assinala que “o sentido desse livro é, em primeiro lugar, abrir a consciência à identidade da ‘*petite mort*’ e de uma ‘morte definitiva’. Da volúpia, do delírio ao horror sem limites” (BATAILLE, 1987, p. 577, tradução nossa). A “*petite mort*” – termo cunhado no século XVI pelo cirurgião Ambroise Paré para se referir ao espasmo provocado pelo gozo e o orgasmo – convoca os amantes a transgredir os contornos dos corpos. O erotismo trágico encarna a violência do frenesi erótico, assim como abarca a experiência ambígua do ser humano, aludindo a extremos que se tangenciam: risos e lágrimas, volúpia e horror, vida e morte. Em similar articulação, Octavio Paz (1994, p. 19) sustenta em seu clássico ensaio: “dupla face do erotismo: a fascinação diante da vida e diante da morte”.

Bataille manifesta a dimensão “diabólica” do erotismo que, sob uma experiência aguda de violência que se dá no próprio corpo, foge ao curso habitual das coisas e opera a abertura para o furor dionisíaco das paixões e à dissolução vertiginosa dos corpos. Bataille parte de uma noção de erotismo anterior ao advento do Cristianismo e de todas as suas interdições sobre o corpo. O filósofo chega a considerar a noção de um erotismo religioso, a saber, a “religião orgíaca de Dionisos”. Este é o deus do vinho, da festa e da transgressão, por excelência:

o culto de Dionísio foi trágico. Ele foi ao mesmo tempo erótico, ele foi em uma desordem delirante, mas nós sabemos que, na medida em que o culto de Dionísio foi erótico, ele foi trágico... Antes de mais nada ele foi trágico, e é em um horror trágico que o erotismo acabou por fazê-lo entrar (BATAILLE, 1987, p. 606, tradução nossa).

Simultaneamente, trágico e erótico, visto que ambos são da ordem do excesso, da embriaguez, da desmesura e da dissolução. Ao contrário de um Eros platônico e das suas aspirações à imortalidade, Eros batailliano é antes de tudo um deus trágico, ligado à perda de si e à orgia do aniquilamento. De um modo geral, a experiência erótica perfaz o limiar da morte, como uma entrega sem reservas ou ainda uma ausência total de limites, de modo a convergir para realidades que excedem o humano.

Em *Tu não te moves de ti* há três narrativas intituladas “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”, respectivamente. A segunda narrativa remonta a tempos antigos em uma pequena aldeia, envolvendo a personagem Maria Matamoros, o seu amante apenas identificado como “Meu” e a sua mãe Haiága, da qual desconfia de uma possível traição. A relação amorosa por si só já é assombrada pela imagem da violência e da morte. Desde muito nova, Maria expõe-se à prática voluptuosa do “tocar de qualquer, o tocar de muitos, o tocar sem nome” (HILST, 2018, p. 370).<sup>0</sup>

A dimensão carnal assume uma importância fundamental, de sorte que o enredo contém trechos descritivos de matizes e de sinestésias do mais vivaz erotismo: “cada noite era noite de abraço, de mastigar e de lambar a carne, de cheiro gosma de casuarinas, o escorrer vermelho, ferido, mas membrana de amora” (p. 376). Amplificando-se na sugestiva imagem do “escorrer vermelho” de um corpo “ferido”, a violência dionisíaca essencialmente erótica associa-se ao movimento de dissolução dos limites entre os amantes. Nessa direção, a experiência amorosa transmuta-se em uma verdadeira “noite de abraço”, diante da qual a potência misteriosa do ato erótico opera a fusão carnal a partir de um borramento dos “contornos” corpóreos: “Quando havia interesse, me falava, entre a alma de dois, entre dois corpos, podia anoitecer sobre os nossos contornos que não se percebia, que muitas coisas ainda haveríamos de calar e que nessa envoltura é que estaria o dizer” (p. 374).

Na narrativa hilstiana, o erotismo trágico manifesta-se, sobremaneira, em uma das facetas do excesso mais sombrias do ser humano: o ciúme. Maria Matamoros acredita que Haiága e Meu estão mantendo um sórdido relacionamento amoroso às escondidas. Somente de imaginar a possibilidade de um simples toque das mãos de Haiága no seu amado, Maria já se sente invadida por tal sentimento, com a mesma intensidade de uma entrega à paixão e aos seus desígnios enigmáticos:

tive ciúme tamanho da possível ternura de velhice, como Haiága deveria tocá-lo se o tocasse, examinei-lhe as mãos e surpreendi-me do afilado forte, dorso sem manchas, um claro de unhas, as mãos pendidas nem pareciam ter veias de tão lisas, olhando-as me detive nas ancas, que largas eram, que coisa desejável e espaçosa para um homem mover-se sobre elas,

---

<sup>0</sup> A partir daqui as citações referentes às narrativas serão identificadas somente pelo número correspondente da página, valendo-se da seguinte edição: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. v. 1.

esfregar-se, contorná-las com aquelas grandes mãos que eram as mãos do meu homem, olhei minhas próprias ancas e vi pobreza, duras, estreitas, alta que sou, pensei, está bem que sejam como são, mas não estava de contentamento, alisei disfarçada meu encovado ventre, e de canto de olhos vi o de Haiága, um delicadíssimo redondo, curvatura de pequena maçã (p. 379).

Diante da não aparente velhice de Haiága, transvestida de um vigor lúbrico e sedutor, Maria é golpeada por um filete de tristeza incitado pelo ciúme. Como salienta Sigmund Freud (1996, p. 237), esse estado emocional “se compõe de pesar, do sofrimento causado pelo pensamento de perder o objeto amado, e da ferida narcísica, na medida em que esta é distinguível da outra ferida”. Matamoros deprecia-se e imputa-lhe, em termos físicos, uma posição de inferioridade quando comparada com a sua mãe, tendo em vista que o ciúme também alude a “sentimentos de inimizade contra o rival bem-sucedido, e de maior ou menor quantidade de autocrítica, que procura responsabilizar por sua perda o próprio ego do sujeito” (p. 237). Ainda que Meu representasse o seu inebriante presente de carne, o ciúme persiste em toda a sua pungência, eis o “dilaceramento ciumento” (p. 393), a ferida excruciante de Matamoros que se, por um lado, oferece-lhe o gozo da posse daquele que ama; por outro, lança-a no fundo abissal da insegurança: “que dádiva enxergá-lo, era meu esse homem, o encantado se fazendo carne, meu nas noites e fervoroso tanto, vinho e leite me sabia seu corpo, sim, meu nas noites e encolho-me ferida porque penso: de Haiága nas madrugadas?” (p. 381).

Em meio ao sofrimento lancinante de Maria, convém ressaltar a posição de Alva Martínez Teixeira (2015, p. 82), a qual defende que na prosa hilstiana há um “erotismo apocalítico, desesperado, onde o sexo, como defendem Sade, Bataille ou Quignard, é vizinho da morte, procurando perturbar o leitor e promover sentimentos contraditórios de compaixão e repulsão”. A morte e seus desdobramentos cruzam a paisagem amorosa à espreita dos amantes. O “erotismo apocalítico” ou, na designação de Bataille, o “erotismo trágico” enraíza-se no ímpeto furioso e mortal de destruição, seja desferido contra os seres envolvidos na cena erótica, seja contra si mesmo:

pensei morrer, disse vou morrer sim ficarão abraçados nos minutos primeiros, as caras tétricas, e muitos soluços nessa noite de pios da minha morte, depois a alegria há de tomá-los,

mas por pouco tempo porque meu espectro estará rondando casa e quarto, arrefecendo o instante de ladineza, entre os corpos dos dois estará Matamoros, nuvem gélida espalhando padecimento e perdição, não deixarei que sintam desnudez de nenhum, hão de tocar-se mas de espanto os dedos encolhidos saberão que tocaram o hórrido vazio, matéria de ninguém, eu noutro espaço, de risos hei de preencher a casa, risos que hão de ouvir tão perto nos caminhos do ouvido e tão longe e nos altos como se viessem de torres (p. 383).

O erótico é o domínio sobre o qual se abre o “hórrido vazio”, a “matéria de ninguém”, que, por seu caráter paradoxal, põe em jogo extremos inconciliáveis: alegria e padecimento, risos e perdição. Acometida de um “dilaceramento ciumento”, Maria arquiteta não apenas a sua vingança contra o casal no sentido de assombrá-lo, mas também adentra a perigosa esfera da transgressão de interditos ao desejar a morte da sua mãe: “Pensar a morte da mãe me fez aliviada, há de morrer como todos e se desejei a morte de mim por que me faria asco pensar morte de Haiága?” (p. 384).

A prosa de Hilda Hilst elabora uma densa reflexão a respeito dos limites da vida que demarcam o advento da morte, como se observa na seguinte fala de Haiága: “porque a vida esvai-se, por isso que nós os velhos gememos, cara partibular porque ao encontro do tempo, do limite, daqui a pouco Maria, estou com Deus cara a cara” (p. 378). Em suma, o erotismo trágico é capaz de encenar uma dimensão finita e angustiante da existência: “Não sentes então, numa soma final, que é mais dor do que alegria o existir?” (p. 402). Na passagem dissoluta do limite ao não limite, a experiência de Eros atravessa os insondáveis da vida e chega ao seu avesso, o não ser, a morte: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2017, p. 35). Há um fascínio particular entre as tessituras da morte e do erotismo, em que a violência dionisíaca instaurada pelo encontro sexual ou, no caso pelo ciúme, desvela na nudez dilacerada dos amantes a convulsão da carne, a pulsante “ferida de ser e de existir”.

## Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. Les Larmes d'Éros. In: \_\_\_\_\_ *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987. Tome X. p. 573-712.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CASTELLO, José. Potlatch, a maldição de Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1994.

FREUD, Sigmund. Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e no homossexualismo (1922). In: \_\_\_\_\_. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos* (1920-1922). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-247. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst. In: *Busato, Susanna; Reguera, Nilze Maria Azeredo (Org.). Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. pp. 75-97.

## **A linguagem encobridora e reveladora: a sexualidade velada em “Amar, verbo intransitivo”, de Mário de Andrade**

*Simone Rodrigues Vianna Silva<sup>0</sup>*

### **Resumo**

Esta pesquisa, em andamento, propõe-se a estudar os processos linguísticos utilizados por Mário de Andrade na obra *Amar, verbo intransitivo* quanto ao trabalho da sexualidade presente no romance/idílio, feito ora de modo a encobri-la ora de modo a revelá-la. Publicada originalmente em 1927, a obra aborda um tema bastante controverso para a época: a iniciação sexual de Carlos, jovem burguês, filho do casal Sousa Costa, encomendada por seu pai. Como romance experimental modernista, a obra coloca em cena uma protagonista alemã que trabalha como “professora do amor” – eufemismo utilizado por Mário para designar o trabalho de prostituição exercido por Elza –, resultando em um enredo permeado pela questão amorosa/sexual, centrada na figura da “governanta” estrangeira, Fräulein (Elza), e de seu aluno, Carlos. Como tabu social (FREUD, 2013 [1917]), a sexualidade é trabalhada na obra de modo encoberto, até mesmo para a família, que não sabe a verdadeira função de Fräulein na casa, sendo utilizado, pelo pai do rapaz, o subterfúgio social da governanta e preceptora para introduzi-la na residência familiar. Em diálogo com a práxis psicanalítica, a partir do estudo de alguns temas trabalhados por Freud, a presente pesquisa busca analisar como a materialidade linguística da obra encobre a sexualidade e, ao mesmo tempo a revela, através de metáforas, construções sintáticas incompletas, alusões, metonímias e deslocamentos de sentido e, de maneira especial, negações e racionalizações (FREUD, 2011 [1925]) daquilo que foi anteriormente afirmado. Como resultado preliminar desta análise, apresentaremos alguns trechos da obra em que esses mecanismos aparecem e o que revelam e encobrem nesse jogo linguístico, analisando a questão da prostituição em São Paulo nas décadas de 1890 a 1930 a partir do panorama histórico apresentado por Margareth Rago em seu estudo sobre o tema (RAGO, 2008).

### **Palavras-chave**

Mário de Andrade; *Amar, verbo intransitivo*; sexualidade; encobrimento

---

<sup>0</sup> Graduada em Letras (Unicamp/SP), atualmente, realiza pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (USP). Participa do grupo de Estudos em Literatura e Psicanálise – FFLCH-USP. E-mail: simonev@usp.br

Autor preocupado com o fazer modernista e com os aspectos linguísticos desse fazer, como o mesmo aponta em seu “Prefácio interessantíssimo” de 1922<sup>o</sup>, Mário de Andrade é tido como o principal teórico do Modernismo e como o autor que introduziu a Psicanálise na literatura brasileira (DUNKER, 2015). *Amar, verbo intransitivo* (1927/1944)<sup>o</sup>, primeiro romance do autor, foi considerado por ele mesmo como “gordo de freudismo” (ANDRADE, 2013b, p. 155) e selecionado como corpus da presente pesquisa.

Designado por Mário como um “romance/idílio”, sua classificação traz um dos aspectos mais relevantes da obra: a sexualidade. Telê Porto Ancona Lopez, no artigo “Um idílio no modernismo brasileiro” (LOPEZ, 2013 apud ANDRADE, 2013a), analisa que o desenvolvimento do núcleo da narrativa acontece tal qual um idílio, uma “história de amor urbana: a descoberta, a prática amorosa envolvendo ternura e sexualidade” (2013a, p. 160). A autora analisa nesse e em artigo anterior, “Uma difícil conjugação” (1981), a ironia e a importância dessa designação: o experimentalismo dessa prosa de Mário de Andrade, não apenas em relação à estrutura narrativa, como também ao tema desenvolvido.

A obra aborda a iniciação sexual de Carlos, jovem burguês de 15 anos, filho mais velho do casal Felisberto e Laura Sousa Costa. Tema controverso para a época (e ainda para os dias atuais), essa iniciação não pode ser revelada, nem socialmente, nem dentro da casa familiar, já que a sexualidade, especialmente em relação à prostituição, deve permanecer encoberta socialmente no âmbito masculino e silenciada completamente no âmbito feminino. Isso acontece, pois a sexualidade, especialmente a feminina, sempre foi um tabu para a sociedade. Freud, em seu texto “O tabu da virgindade” (2013 [1917]), afirma, ao abordar práticas consideradas primitivas em relação à virgindade da mulher, que:

Ali onde o primitivo ergueu um tabu, é porque teme o perigo, e não se pode negar que um temor básico ante a mulher se exprime em todos esses preceitos para evitá-la. Talvez ele se fundamente no fato de a mulher ser

---

0 Você perceberá com facilidade que se na minha poesia a gramática às vezes é desprezada, graves insultos não sofre neste prefácio interessantíssimo. [...]

Pronomes? Escrevo brasileiro. Se uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, 2013c, p. 72)

0 Para efeito de estudos, foi utilizado o texto de 1944, publicado em 2013 pela editora Nova Fronteira. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.

algo diferente do homem, eternamente incompreensível e misteriosa, estranha e, por isso, aparentemente hostil. O homem teme ser debilitado pela mulher, ser contagiado por sua feminilidade e, então, mostrar-se incapaz. O efeito relaxante e dissolvente de tensões, que tem o coito, talvez seja exemplar para esse temor. Em tudo isso não há nada que tenha envelhecido, nada que não perdure entre nós. (p. 373-374)

Embora Freud esteja abordando práticas anteriores ao advento da modernidade, como ele mesmo afirma e podemos perceber, “não há nada que não perdure entre nós” e é o que o trabalho da historiadora Margareth Rago (2008), intitulado “Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930”, mostra sobre a prostituição feminina.

Ao analisar as transformações nos espaços públicos de São Paulo e a entrada da mulher nesses espaços, Rago (2008) aponta uma maior preocupação social na identificação das chamadas mulheres “perdidas” em contraposição às “honestas”. A prostituta aparece, desse modo, como “limite à liberdade feminina” (RAGO, 2008, p. 45), um interdito simbólico às demais mulheres. Essa necessidade de castração da liberdade feminina corrobora a tese de Freud (2013 [1917]) ao afirmar que o homem teme, de certo modo, a sexualidade feminina que lhe escapa, precisando, em decorrência, dominá-la de alguma maneira.

A forma mais eficaz de dominar a sexualidade feminina é torná-la tabu e, desse modo, silenciá-la nos discursos femininos, ocultá-la nos discursos masculinos<sup>0</sup> e/ou estigmatizá-la no âmbito social geral, a partir de discursos socialmente aceitos, como os discursos médico, jurídico ou de força policial.

Esse trabalho de silenciamento e ocultamento é realizado por Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo* e corrobora tanto o estudo de Freud (2013 [1917]) sobre o tabu da sexualidade, quanto o estudo de Rago (2008) e o encobrimento da prostituta no âmbito social. Mário realiza o trabalho de encobrimento da sexualidade especialmente através da utilização de determinados mecanismos, tais como: metáforas, metonímias, alusões (que não são retomadas ou explicitadas), afirmações que são substituídas, posteriormente, por outras afirmações, negação do que foi dito e do que não foi explicitado, mas é facilmente

---

<sup>0</sup> Eliane Robert de Moraes, no artigo “*Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária*”, analisa a questão da prostituição a partir de três obras literárias: *Balão cativo*, de Pedro Nava, *Madame Pommery*, de Hilário Tácito e *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. A questão do ocultamento pode ser percebida quando a crítica analisa o trecho de Nava a seguir: “Putas. Era aquilo. Não resisti e perguntei. O que é puta, seu Antônio? Ele nem hesitou. Putas, mó m’ino, são mulheres que dão. Mais não disse e deixei-me perplexo. A mim e ao Tonsinho. Dão o que? santo nome de Deus! Que dão elas? Esse dar intransitivado e assim reticente perturbou-nos profundamente” (p. 166). Mesmo sendo crianças, os meninos, justamente por serem do sexo masculino, podem entrever o tema da sexualidade e da prostituição, algo não permitido às meninas.

retomado pelo leitor, racionalizações (FREUD, 2011 [1925]) e criação de atos falhos (FREUD, 2014 [1916]) (que são, posteriormente, “corrigidos”).

O diálogo a seguir, presente na cena que abre o livro, entre Fräulein, a senhorita contratada para o serviço e Felisberto, o contratante, ilustra alguns desses mecanismos e é representativo do trabalho linguístico empenhado por Mário:

Lembrando mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia.

- E, senhor... sua esposa? está avisada?
- Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...
- Peço-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos *mistérios*. *Se é para o bem do rapaz*.
- Mas, senhorita...
- Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por *aventureira*, *sou séria*. *E tenho 35 anos*. Certamente não irei se sua esposa não souber *o que vou fazer lá*. *Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. É uma profissão*.

Falava com a voz mais natural desse mundo, mesmo com certo *orgulho* que Sousa Costa *percebeu sem compreender*. Olhou para ela admirado e, *jurando não falar nada à mulher, prometeu*. (ANDRADE, 2013a. p. 19, grifos nossos.)

Há teses importantes do romance/idílio que Mário de Andrade já apresenta nessa primeira cena: a relação entre o estrangeiro e o nacional (que será trabalhada posteriormente na pesquisa), permeada, como podemos perceber nessa e em outras cenas, pela incompreensão; a prostituição e, o mais importante, seu ocultamento. As exclamações e reticências na fala de Sousa Costa ao responder o questionamento de Elza revelam surpresa pela possibilidade (não cogitada por ele) de contar para a esposa que havia contratado uma prostituta para iniciar sexualmente o filho do casal, já que essa seria uma decisão unicamente do âmbito masculino, e o ocultamento do que é socialmente conhecido e que não deve, porém, ser mencionado.

O “Não!” nos aparece como resposta pronta e assustada, entonado com espanto diante da possibilidade apontada, representado pela exclamação, e a justificativa é entrecortada pelas reticências, num discurso que não se revela todo, não é completo, mas pressupõe conhecimento e preenchimento por parte dos interlocutores – Elza e o leitor. A justificativa, entretanto, é pautada na impossibilidade de dar ao conhecimento da figura feminina, no caso a esposa de Sousa Costa, d. Laura, os temas da prostituição e da sexualidade<sup>o</sup>, temas esses que

---

0 Priscila Figueiredo, em “Em busca do inespecífico: leitura de Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade”, 2001, aprofunda a análise social do encobrimento: “Repare-se: desde que ninguém desconfiasse de nada, um pensamento que se fia na opinião alheia e não alcançou ainda a autonomia moral; que está, portanto, aquém do individualismo burguês. A respeitabilidade da família depende de quanto é percebido pelo olhar vizinho. Se nada, então tudo fica bem”. (p. 27).

não são nomeados, mas pretendem-se subentendidos por todos os que estão participando da comunicação.

Ao enunciar “Não posso compreender tantos *mistérios*” (grifo nosso), Elza responde a essa impossibilidade de simbolização de Felisberto Sousa Costa com o substantivo “mistérios” que, de acordo com o dicionário Aurélio, possui como uma de suas acepções possíveis: “o que a ninguém deve ser dito; confidência; segredo”<sup>o</sup>. O que não deve ser dito às mulheres e é a elas proibido enunciar, como vimos acima, é justamente a sexualidade, que só é acordada com as mulheres que praticam o amor venal, como Fräulein.

Elza, então, argumenta com uma oração condicional: “Se é para o bem do rapaz”. A condição que a personagem apresenta para contar a d. Laura<sup>o</sup> vem em contraposição ao que é apresentado na sequência: “Não me agradaria ser tomada por *aventureira, sou séria. E tenho 35 anos. Certamente não irei se sua esposa não souber o que vou fazer lá. Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. É uma profissão*”. Fräulein entende que o silenciamento de Felisberto em relação à esposa significa que ele classifique a preceptora como prostituta, termo encoberto, aqui, pela metáfora “aventureira” que, como podemos ver no artigo de Monteiro (1998), já era utilizada para designar mulheres que procuravam casamentos vantajosos para ter certa posição social<sup>o</sup>.

Defendendo-se de uma acusação não verbalizada, porém compreendida por ela e pelo leitor, Elza justifica sua *profissão* como decorrente de “uma fraqueza”. É interessante observar o jogo de ideias utilizado nessa fala: enquanto a metáfora “aventureira” coloca Elza no papel de mulher à procura<sup>o</sup>, que deseja fisgar um bom casamento e, sabendo que Carlos será um herdeiro rico, Felisberto conta com essa atuação da personagem para pregar “um bom susto nele” (ANDRADE, 2013a, p. 62), afinal, para ele, Fräulein é uma prostituta contratada para tal, papel, no entanto, que

---

<sup>o</sup> Dicionário Aurélio Online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/misterio/>. Acesso em: 23/01/2019.

<sup>o</sup> Essa condição é retomada na cena em que d. Laura, percebendo a aproximação entre Carlos e Elza e suspeitando das intenções do filho em relação à preceptora, resolve pedir a Fräulein que deixe a casa da família. Um exemplo nesta cena é a seguinte fala de Felisberto: “– Pois eu lamento profundamente que Fräulein vá embora, Carlos me preocupa... Está aí o filho do Oliveira! E tantos!... Eu não queria que Carlos se perdesse assim!” (ANDRADE, 2013a, p. 60).

<sup>o</sup> “Harriet Martineau alertava contra a *aventureira que esperava fisgar um marido e uma posição de valor*” (MARTINEAU, 1860, p. 269, apud MONTEIRO, 1998, p. 64).

<sup>o</sup> CARVALHO (2009), em sua tese de doutorado intitulada “Entre a vida e o sonho: contribuições para uma análise crítica do romance Amar, verbo intransitivo”, defende a ideia de que Fräulein nutre uma esperança de se casar com Carlos e ser aceita pela elite.

ela nega criando suas próprias justificativas: “sou séria”, “tenho 35 anos”, “É uma profissão” e, talvez o mais importante, “a profissão que uma fraqueza me permitiu”.

Há, nesse breve diálogo, o encobrimento de um contrato de amor venal, – através da utilização de metáforas, sintaxes incompletas, pontuação específica, negação e racionalização (FREUD, 2011 [1925]) –, e a parcial revelação de perspectivas de cada um dos lados acordados: Elza, prostituta que vende seus serviços, mas não deseja ser vista ou tratada como tal, e Felisberto Sousa Costa, contratante, que a vê como tal, porém entende que aos olhos da sociedade seu papel será outro<sup>o</sup>. A negação e racionalização (FREUD, 2011 [1925]) de Elza são interessantes para Felisberto, apesar de incompreensíveis, – já que ele percebe o orgulho dela sem compreendê-lo–, pois, acreditando-se uma profissional, ela atua com mais eficiência no papel de preceptora (encobridor) e, também, no de “professora do amor” (ANDRADE, 2013a, p. 90).

Analisando a última justificativa, vemos a inversão que Elza faz, em benefício próprio e como forma de negação, em relação à ideia inicial de Felisberto: não é ela quem, “aventureiramente”, busca um casamento vantajoso, mas é Carlos – o homem – quem tem uma “fraqueza” que a permite ser aceita, de casa em casa, para executar sua profissão.

## Referências bibliográficas

---

O Essa questão aparece novamente na obra quando d. Laura pede a Elza para que deixe a casa da família pois está desconfiada da paixão de Carlos. Na cena em que os pais do jovem conversam com Fräulein, fica claro para ela que a percepção de Felisberto sobre seu papel na casa é bastante diferente de sua própria percepção e, em uma fala emocionada, porém sem interrupções. O que queremos pontuar aqui é que, diferentemente das falas de Felisberto e, até mesmo de d. Laura, sempre entrecortadas por muitas reticências, apresentando dificuldade de simbolização e ocultamento daquilo que não deve ser dito, Fräulein, mais uma vez, se defende contra o papel de prostituta em uma fala sem cortes frequentes, sendo que o único momento em que há reticências é antes de verbalizar o eufemismo “perdida”, referência muito usual para as prostitutas, o que poderia ser analisado como uma dificuldade em aceitar a posição que, no fundo, reconhece. Para elucidar o que foi dito, segue um trecho do diálogo com d. Laura e Felisberto:

[...] É certo que o Sr. Sousa Costa me tomou para que viesse ensinar a Carlos o que é o amor e evitar assim muitos perigos, se ele fosse obrigado a aprender lá fora. Mas não estou aqui apenas como quem se vende, isso é uma vergonha!

– Mas Fräulein não tive a intenção de!

– ... que se vende! Não! Se infelizmente não sou mais nenhuma virgem, também não sou... não sou nenhuma perdida. (ANDRADE, 2013a, p. 56)

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.

\_\_\_\_\_. “A propósito de *Amar, verbo intransitivo*”. In: *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1927] 2013b. p. 155-158.

\_\_\_\_\_. “Prefácio interessantíssimo”. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013c. v. 1. p. 59-76.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. “Flip 2015 alcança sua maioria penal”. In: Revista Fórum. Disponível no site: <http://www.revistaforum.com.br/semanal/flip-2015-alcanca-sua-maioridade-penal/> Acesso em: 01/08/2015.

FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico: leitura de Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

FREUD, Sigmund. *Obras completas: O tabu da virgindade* [Contribuições à psicologia do amor III]. [1917] Vol. 9. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Obras completas: O eu e o id.* [1923] Vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Obras completas: Primeira parte: os atos falhos*. Vol. 13. [1916] São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Um idílio no modernismo brasileiro”. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. p. 159-174.

\_\_\_\_\_. “Uma difícil conjugação”. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Belo Horizonte: Itatiaia, [1981] 1987. p. 9-44.

MORAIS, Eliane Robert. “Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária” In: *Teresa*, (15), São Paulo, 2014. p. 165-178.

\_\_\_\_\_. “Putá, putus, putida: Devaneios etimológicos em torno da prostituta”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade 69: Obscena*. São Paulo, 2013. p. 21-26.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: Prostituição e códigos da sexualidade em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

# **MESA 5**

O feminino  
na literatura  
brasileira

## **Figurações do feminino em Lígia Fagundes Telles**

*Giovana Leme Bardi<sup>o</sup>*

### **Resumo**

Essa apresentação trata de algumas das configurações dos papéis femininos que se apresentam em dois contos de Lygia Fagundes Telles, “Uma branca sombra pálida” (1995) e “Senhor Diretor” (1977). Neles, protagonistas femininas refletem sobre temas como sexualidade e papéis sociais. Isso faz com que seja necessário investigar de quais modos as mulheres – as mães e as solteiras – são retratadas na tradição ocidental e quais os impactos de tal tratamento nos contos selecionados. Em *O segundo sexo* ([1949] 2009), Simone de Beauvoir afirma que haveria uma divisão entre dois tipos de mulheres: as “boas”, que desempenhariam os papéis de cuidado a elas atribuídos, e as “más”, já que negariam de alguma forma essas atividades. O primeiro grupo seria composto pelas mães, pelas avós e pelas “criadas amorosas, irmãs de caridade, enfermeiras de mãos maravilhosas”. Essas se oporiam às sogras e às madrastas, associadas à decrepitude ao “aspecto cruel da maternidade”. Para tal pensamento, não haveria a possibilidade de o exercício da maternidade comportar experiências e comportamentos destrutivos. Articularemos, então, as ideias de uma sociedade patriarcal que produz normas a respeito do comportamento feminino com os dois contos. Isso porque, no primeiro, há uma narradora-mãe que demonstra, em seu discurso, não gozar de nenhuma espécie de “dom” ou capacidade inerente a seu gênero para o exercício da maternidade. No segundo, a protagonista reproduz discursos de repressão sexual e misoginia. A mãe de Gina, com seu comportamento invasivo e violento, mostraria que o desempenho da maternidade dependeria daquilo que a mulher experienciase e absorvesse de nossa sociedade. Em um ambiente pouco aberto à diversidade, a lesbofobia violenta da voz narrativa não surpreende. Já Mimi, em “Senhor diretor”, nos mostraria uma mulher como reprodutora de discursos dominantes, ainda que, de muitas formas, estes sejam violentos em relação a ela mesma, dado que a impelem a um comportamento pautado por um medo constante.

### **Palavras-chave**

Lygia Fagundes Telles; conto; figurações do feminino.

---

<sup>o</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Contato: giovana.bardi@usp.br

Na vasta produção de contos de Lygia Fagundes Telles, são encontradas narrativas cujos personagens ou enredos apontam para o contexto social brasileiro, demonstrando afinidade entre a produção artística e as preocupações contemporâneas sem, no entanto, se limitarem a isso. Dentre eles, deparamo-nos com algumas narrativas que se apropriam de discursos conservadores em relação às estruturas de poder vigentes em nossa sociedade. Nesse sentido, nosso objetivo neste trabalho é analisar a construção dessas vozes nos contos “Uma Branca Sombra Pálida” (1995) e “Senhor diretor” (1977), a fim de identificarmos os mecanismos de controle nos quais seus discursos se embasam, além de analisarmos a construção das personagens feita por essas vozes.

Para a análise e interpretação do *corpus* selecionado neste trabalho, é importante considerar as teorias sobre os mecanismos discursivos de controle dos corpos, além de dar atenção aos estudos sobre família já produzidos, especialmente àqueles que têm como objeto central a família brasileira. Isso porque, nos contos de Lygia Fagundes Telles aqui selecionados, há o privilégio das imagens familiares e nos interessa compreender de que maneira essas imagens se aproximam ou não daquelas tradicionalmente traçadas a respeito da família no Brasil. Nos contos, as mães e as avós desempenham papéis essenciais para as narrativas e há um apagamento das figuras masculinas.

Sobre os mecanismos de controle, embasam nossas análises os pensamentos de Foucault (2009) sobre a disciplinarização dos corpos. Segundo o autor,

Estamos na sociedade do professor-juiz, do médico-juiz, do educador-juiz, do ‘assistente-social’-juiz; todos fazem reinar a universalidade do normativo; e cada um no ponto em que se encontra, aí submete o corpo, os gestos, os comportamentos, as condutas, as aptidões, os desempenhos (FOUCAULT, 2009b, p. 288).

Não por acaso, as narrativas com as quais trabalhamos apresentam narradores e personagens que anseiam por corpos submissos à normatividade. Em “Uma Branca Sombra Pálida” (1995), a mãe de Gina devaneia, diante do túmulo da filha, sobre sua incapacidade de controlar os desejos da menina, que é descrita pela mãe como “geniosa”. Em “Senhor Diretor” (1977), temos uma protagonista, Maria

Emília, que anseia pela supervisão ininterrupta dos corpos alheios, a ponto de escrever para uma figura de autoridade a fim de fazer tal pedido.

É possível articular as ideias de uma sociedade patriarcal que produz normas a respeito do comportamento das mulheres de modo mais do que direto com dois contos do *corpus*, “Uma branca sombra pálida” (1995) e “Senhor diretor” (1977). Isso porque, no primeiro, há uma narradora-mãe que demonstra ter dificuldades de relacionamento com a filha e não gozar de nenhuma espécie de “dom” ou capacidade inerente a seu gênero para o exercício da maternidade. No segundo, Maria Emília, protagonista, reproduz discursos de repressão sexual e misoginia. Essas observações corroborariam a hipótese de que as personagens procuram obedecer a padrões sociais que as extrapolam. A mãe de Gina, com seu comportamento invasivo e violento, poderia demonstrar que a maternidade não é algo natural, mas aprendido socialmente. Assim, o desempenho da maternidade dependeria daquilo que a mulher experienciase e absorvesse de nossa sociedade. Em um ambiente violento e pouco aberto à diversidade, a lesbofobia violenta da voz narrativa não surpreende. Já Mimi, em “Senhor diretor”, nos mostraria uma mulher como reprodutora de discursos dominantes, ainda que, de muitas formas, estes sejam violentos em relação a ela mesma, dado que a impelem a um comportamento pautado por um medo constante.

A partir desses apontamentos, é possível considerar o que afirma Beauvoir, em sua obra de 1949: “Glorificar a mãe é aceitar o nascimento, a vida e a morte em sua forma animal e social, é proclamar a harmonia da natureza e da sociedade”. Assim, uma tradição que não apenas propõe mas exalta o modelo de maternidade trabalhado até aqui seria uma tradição conservadora, na qual o mito da mãe acolhedora serviria para manter o *status quo*, pois manteria as mulheres submissas e daria origem a crianças igualmente submetidas à lógica patriarcal. Ademais, essa visão de mundo pensada para aqueles que já detém o poder se caracteriza por encarar as relações sociais como harmoniosas. Negar os conflitos e tentar mascará-los por meio da imposição de costumes que negam as experiências múltiplas dos indivíduos é uma forma de conservadorismo. A quem interessaria uma mãe angelical e “boa” senão àqueles interessados em manter a ordem social? É preciso considerar que impor o exercício da maternidade como natural às mulheres e acrescentar a isso a imposição da ternura, do acolhimento e do cuidado constante seria um duplo fardo.

Se em “Uma branca sombra pálida” o que nos informa sobre o conservadorismo da narradora é o controle que exerce na vida de Gina, sua filha,

com o monitoramento de suas atividades, o pensamento conservador da protagonista de “Senhor Diretor” aparece por meio de suas próprias palavras. Ao encontrar com uma reunião de feministas que discutiam a “imagem da mulher-objeto” (p. 14), Maria Emília reage de maneira dúbia, já que, em parte concorda com algumas das pautas, principalmente ao lembrar de sua mãe, e em parte se questiona a respeito da validade ou necessidade daquelas reivindicações – “tanta mudança de repente não pode ser prejudicial?” (p. 14). Ao ver uma advogada discutir crimes sexuais, se espanta com o uso repetido da palavra “clitóris” – “e com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça” (p. 15). Sua tentativa de tratar a situação com naturalidade se mostra falha, uma vez que assume ter acabado aplaudindo mais que todas as outras presentes por não saber como reagir. O excesso da palavra “clitóris”, que aparece quatro vezes em quatro linhas, provoca na narradora a rememoração de sua mãe: “agulheiro – simples instrumento de penetração”, “quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado” (p. 15). Para a mãe, que não sofrera a clitorictomia como as mulheres sobre as quais a advogada falava, a experiência sexual que tampouco fora prazerosa, mas antes marcada pela violência de gerar e parir oito filhos sem nunca encontrar prazer na atividade sexual. Neste cenário, pode-se pensar a condição da protagonista e de sua mãe a partir das reflexões feitas por Heleieth Saffiotti em “A mulher na sociedade de classes”:

A socialização da mulher se orienta por valores que a definem como mantenedora da ordem social estabelecida, como defensora da organização familiar e na ordem moral nas quais a criança deve aprender a ser um adulto semelhante ao pai quando menino, semelhante à mãe quando menina, como aquela, enfim, cuja existência deve ser inteiramente, ou quase, dedicada à vida familiar e, às vezes, a atividades que visam ao estreitamento dos laços comunitários (1976, p. 306)

As expressões empregadas para caracterizar a mãe denotam um sofrimento corporal continuado, de longa duração, que é experimentado pela filha de um outro modo, mas que se faz igualmente presente e que igualmente perdura por muitos anos. [Há paralelo disso em *O Espartilho*]. Observa-se, nesse sentido, o espelhamento das relações parentais, sugerido por Saffiotti, a partir do qual a protagonista, assim como a mãe, encara as demandas sexuais do corpo como

obrigação a ser cumprida, e não como desejo a ser respeitado. A mãe teria ensinado à filha que o exercício da sexualidade implica em dor. “Aguilheiro calado” (p. 15), a figura materna não teria experimentado o prazer sexual ao longo de toda sua vida, motivo que Maria Emília vê como origem daquilo que identifica como medo de sua própria sexualidade. A única experiência relacionada ao corpo de Maria Emília à qual temos acesso é da visita da jovem narradora a uma médica para tratar de um corrimento. A doença identificada, “flores brancas” (p. 19), seria uma condição típica de jovens virgens. Naquela situação, mãe e filha compartilhavam a fonte de suas aflições: é do mesmo lugar de onde sai o fluxo incômodo da narradora que vêm os sofrimentos de sua mãe. Para sua mãe e sua avó, o sexo não era mais do que o cumprimento de seus “deveres de esposa” (p. 19) e, sendo Maria Emília solteira, não haveria, segundo sua perspectiva, justificativa para que se expusesse a tais sofrimentos.

Dessa forma, nossa investigação se baseia nas figurações da maternidade em dois contos de Lygia Fagundes Telles. A partir disso, analisamos as figurações do papel feminino no contexto familiar, de modo que as protagonistas dos contos reproduzem os mesmos discursos conservadores pelos quais são inferiorizadas.

## Referências Bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1949] 2009.

BOSI, Alfredo. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: \_\_\_\_\_. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. The brazilian family. In: SMITH, Lynn T. MARCHANT, Alexander (Eds). *Brazil: portrait of half a continent*. Nova York: The Dryden Press, 1951.

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

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes*. Petrópolis: Vozes, 1976.

TELLES, Lygia Fagundes. Uma branca sombra pálida. In: \_\_\_\_\_. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. Senhor diretor. In: *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

## **O *Künstlerroman* da Literatura Brasileira: Clarice Lispector e seus personagens artistas**

Mariana Silva Bijotti<sup>0</sup>

### **Resumo**

Essa comunicação tem como objetivo elucidar um breve panorama sobre meu atual projeto de Mestrado. A presente pesquisa se desenvolve, sobretudo, a partir da teoria de Herbert Marcuse a respeito do *Künstlerroman* – o romance de artista. Em sua tese de doutorado, o teórico dissertou sobre os romances alemães que apresentavam artistas como personagens, definindo, também, o que seria, para ele, o artista: um sujeito que decide permanecer à margem da sociedade. Na prosa brasileira, Clarice Lispector se destaca por inserir, em grande parte de suas obras, alguns personagens artistas que parecem seguir a caracterização desse sujeito elaborada por Marcuse: G.H., de *A paixão segundo G. H.*, é uma escultora; a personagem de *Água viva* é uma pintora; Rodrigo S. M., de *A hora da estrela*, é um escritor; o Autor de *Um sopro de vida* também é um escritor e possui uma personagem, Ângela Pralini, que mostra grande interesse pelo mundo das artes. Após realizar esse levantamento, optou-se por focar a análise da dissertação no romance *A paixão segundo G.H.*, por ele ser o primeiro que traz uma artista propriamente dita na narrativa. Além disso, outra análise feita na dissertação é a da personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, apesar de ela não adotar tal profissão explicitamente. No entanto, essa personagem, além de apresentar certo interesse pela arte da escrita, também apresenta características fundamentais que constituirão as personagens futuras da autora – por exemplo, a própria G.H., permitindo, assim, certa análise comparativa entre essas duas personagens. Por fim, outro texto imprescindível para análise do tema é "O artista perfeito", uma crônica de Clarice na qual ela caracteriza o artista de forma semelhante à definição de Marcuse, sendo, portanto, essencial para justificar o tema no conjunto literário da autora.

### **Palavras-chave**

Clarice Lispector, *Künstlerroman*, arte, personagens artistas

---

<sup>0</sup> Mestranda do programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH – USP), sob orientação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni. É bolsista CNPq. E-mail: marianasilvabijotti@hotmail.com

Em sua tese de doutorado intitulada "Der deutsche Künstlerroman" ("O Romance de Artista Alemão") Herbert Marcuse defendeu que haveria um tipo de romance que mereceria atenção: o que ele chamou de *romance de artista*, aqueles nos quais se encontram ou uma formação da subjetividade artística ou apenas a trajetória de personagens que já se apresentam como artistas. Com isso, Marcuse define a condição essencial desse sujeito: ele possui um estilo de vida peculiar, em oposição aos indivíduos em geral – os quais, por sua vez, seguem, cada qual à sua maneira, as determinações sociais. O artista não encontra satisfação na sociedade que o cerca, com todas as limitações e regras que ela impõe; portanto, ele permanece à margem, em solidão contra essa realidade. Assim, em resumo, apenas quando o artista reconhece a impossibilidade de viver conforme as demandas sociais, decidindo transgredi-las, é que ele consegue se afirmar como tal – e é apenas nessas condições que o *Künstlerroman* existiria.

Trazendo esse tópico para a literatura brasileira, é possível encontrar uma autora que parece ter refletido sobre a condição do artista de forma semelhante à definição elaborada por Marcuse. Clarice Lispector, em sua crônica "O artista perfeito", argumenta que o artista é justamente o ser que conhece os males do mundo e decide negá-lo, opondo-se a ele, tornando-se conscientemente inocente como forma de se purificar e de se libertar da sociedade coercitiva. Clarice reforça a importância do ato de *tornar-se*: ninguém nasce artista – ou se educa para virar um –, mas torna-se um a partir do conhecimento do mundo e de sua consequente negação, tornando-se, assim, liberto, purificado e inocente. Por isso, diz Clarice, a diferença entre a "arte" das crianças e a arte de Picasso: as crianças, mesmo que também inocentes, estão, ainda, experimentando o mundo; Picasso já o experimentou e escolheu pelo caminho oposto ao da civilização atroz, entregando-se à arte, escolhendo ser inocente.

Além dessa crônica de Lispector, nota-se que por toda a obra da autora a figura do artista será muito presente: em *A paixão segundo G.H.*, G.H. é uma escultora; em *Água viva*, tem-se uma pintora; em *A hora da estrela*, Rodrigo é um

escritor; e, em *Um sopro de vida*, há um escritor, o Autor, e sua personagem, Ângela Pralini, que também se envolve no mundo das artes. Nesta pesquisa, o foco se dá na análise do romance *A paixão segundo G.H.*, por ser o primeiro romance que de fato apresenta uma personagem artista.

Antes de adentrar propriamente na análise de G.H., foi feito um estudo de outra personagem que, apesar de não ser artista, parece apresentar certa disposição para a arte, além de apresentar as características do artista que foram citadas por Marcuse e Lispector – e que aparecem nos protagonistas dos romances posteriores da autora. Em *Perto do coração selvagem*, Joana se apresenta como uma mulher que, desde a infância, faz poemas e brinca com as palavras. Contudo, seu destino na obra não a apresenta como artista; apesar disso, o leitor se depara com a trajetória da menina Joana até sua vida adulta, culminando em uma viagem misteriosa após todas as suas libertações daquilo que era imposto ao sexo feminino: o casamento, a maternidade e a vida recatada voltada ao lar.

Após uma infância conturbada, solitária e introspectiva, com a morte precoce de seus pais e tendo de ir viver com uma tia que a considerava uma criança má, Joana cresce e acaba se entregando ao casamento, apesar de nunca ter desejado isso de fato.

Entretanto, o casamento com Otávio abre margem para Joana transgredir esses papéis sociais da mulher. Quando descobre que ele está a traindo com Lídia – uma mulher que obedece as regras de dedicar sua vida ao marido, ao lar e à maternidade – e que terá um filho com ela, Joana também conquista um amante – o qual, aliás, acha certo divertimento em vê-la criando palavras, frases e histórias, ao contrário de Otávio –, separa-se do marido e decide fazer uma viagem solitária em busca do autoconhecimento e do conhecimento do mundo. Tal viagem, que encerra a obra inaugural de Clarice, é misteriosa ao leitor, pois não é possível saber os rumos de Joana após todas essas suas transgressões.

No que concerne essa indefinição final da protagonista Joana, Cristina Ferreira Pinto analisa como esse aspecto está relacionado à própria posição social da mulher escritora, principalmente nos séculos XIX e XX: por ainda não haver uma tradição literária feminina consolidada e pelo fato dos romances que tratavam de protagonistas mulheres estarem, até então, ilustrando-as em seus papéis sociais de mães e esposas, as próprias escritoras pareciam ser incapazes de imaginar e traçar o destino de suas personagens femininas que fugiam a essas regras – a não ser que esse

destino fosse marcadamente negativo, como a morte.<sup>o</sup> Todavia, a autora enxerga o destino de Joana, mesmo que desconhecido, como positivo: "no romance de Lispector essa viagem indica a possibilidade de vitória, de conquista e afirmação do EU pela protagonista".<sup>o</sup>

Anos depois, Clarice escreve um romance com uma protagonista artista que parece, de fato, ter um destino mais definido e, de certa forma, também positivo, mesmo desobedecendo às imposições sociais: *A paixão segundo G.H.*. Nesta obra, G.H. parece ter alcançado tudo o que Virginia Woolf determinou como necessário para a mulher poder seguir o caminho das artes: tempo livre, dinheiro e um quarto (no caso de G.H., todo um apartamento – uma elegante cobertura) só para si.<sup>o</sup> G.H. é uma escultora, ou seja, tem ao menos o que parece ser uma profissão que não a deixa engessada no lar e na maternidade – vale mencionar, ainda, que G.H. parece ter realizado um suposto aborto, como conta na narrativa; ou seja, ela escolhe não ter filhos. Segundo ela, para uma mulher, essa sua posição é "socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem"<sup>o</sup>, uma vez que ela parece estar em um patamar diferente da mulher que segue as imposições sociais: ela é independente e livre – tudo aquilo que Joana parece buscar com sua viagem –, papéis ainda novos para a mulher na sociedade patriarcal. Dessa forma, a arte da escultura parece ser o meio pelo qual a protagonista se eleva a esse novo estatuto.

Mesmo parecendo estar mais perto do que Marcuse e Clarice definiram ser o artista, já que G.H. está fora dos parâmetros sociais destinados à mulher, parece que ainda lhe faltava certo conhecimento dos males do mundo para poder, enfim, libertar-se dele, purificando-se e tornando-se conscientemente inocente – retomando as condições descritas em "O artista perfeito". G.H., no início da narrativa, diz se encaixar no padrão da elegante vida burguesa, em sua cobertura que a permitia ter a sensação de domínio sobre o mundo. Parece ser, então, justamente esse conhecimento de mundo que falta para a protagonista poder se tornar uma artista efetivamente indissociada da sociedade. E parece ser isso que ela enfrentará em sua experiência: a partir do conhecimento do outro, simbolizado pela empregada

---

O PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, pp. 9-32.

O Ibid., p. 87.

O WOOLF, Virginia. "Mulheres e ficção". In: FRÓES, Leonardo (org). *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 283.

O LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 25.

Janair e o desenho que ela deixa na parede e, depois, pela barata, G.H. irá enfrentar uma travessia de conhecimento de si própria e da civilização que a cerca.

O relato da experiência de G.H. parece ser narrado com influência de sua arte. Em uma escrita que parece progredir e regredir, para depois tentar progredir de novo, dando voltas em si mesma, em uma espécie de moldar e desmoldar das palavras, G.H. tece um movimento que parece ser o de esculpir. Nessa sua escrita escultórica, G.H. tenta, à sua maneira, dar forma à vivência que tanto precisa compartilhar com o leitor, parecendo criar esculturas verbais dos elementos que vê – como a barata, o rosto de Janair e a mão do leitor. A éfrase, aqui, pode ser o elemento que permite justamente essa predominância da arte do espaço – a escultura – na arte do tempo – a literatura.

O futuro de G.H. parece ser, de certa forma, mais preciso que o de Joana: a estrutura circular, repetitiva e fechada da obra, com os doze travessões que a abrem e a encerram, parece insinuar que G.H. viverá para sempre às voltas com sua experiência e com a ruptura possivelmente irreparável que ela provocará, não podendo nunca esquecer-la ou ignorá-la, e podendo, até, ser constantemente revivenciada pela protagonista.

Portanto, pode-se notar, com o breve estudo dessas obras clariceanas e à luz dos textos de Marcuse e da própria Clarice sobre o tema, como a travessia do artista parece ser sempre árdua e incessante. Por um lado, Joana, a artista (ainda) não formada como tal, deve abrir mão da vida pré-estabelecida à mulher para poder viver com sua tão desejada solidão, a fim de buscar certo conhecimento de si e do mundo, essenciais ao sujeito que deseja *tornar-se* artista. G.H., por sua vez, mesmo já tendo essa liberdade que Joana procura, ainda precisa desvencilhar-se de suas comodidades burguesas para poder conhecer uma outra faceta do mundo: os males da civilização. Em *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, romances posteriores nos quais os artistas parecem estar finalmente libertos, purificados e inocentes após o conhecimento e a negação do mundo, o leitor se depara ainda com outros obstáculos e outras complexidades que parecem perturbar a vida desse sujeito – por isso a necessidade, como apontou Marcuse, de se estudar essas obras tão presentes não apenas na literatura alemã: a vida do artista parece nunca alcançar certa serenidade. Em um mundo cada vez mais obcecado pelo utilitarismo, faz-se necessário que alguns sujeitos extravasem as condições pressupostas pela sociedade, libertando-se, assim, da alienação resultante da civilização moderna – e podendo,

quem sabe, libertar os outros, os espectadores de suas artes. Tal sujeito, o artista, tem um lugar definido – ou melhor, um não lugar, já que ele permanece fora dos padrões estabelecidos – na sociedade: o de elevar o papel da arte como forma de resistência e libertação.

### Referências Bibliográficas

AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.: uma análise do romance A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

LISPECTOR, Clarice. "O artista perfeito". In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MARCUSE, Herbert. "The german artist novel: introduction". Trad. para o inglês de Charles Reitz. In: *Art and Liberation – Collected papers of Herbert Marcuse*. Vol. 4. Org. Douglas Kellner. Nova Iorque: Routledge, 2007, pp. 71-81.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Revista Classica*, v. 29, n. 2, pp. 163-204, 2016.

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

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: O Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto, Minas Gerais: Editora na UFOP, 1993.

PINTO, Cristina Ferreira. *Perto do coração selvagem: romance de formação, romance de transformação*. In: \_\_\_\_\_. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, pp. 77-108.

REITZ, Charles. *Art, alienation and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*. New York: State University of New York Press, 2000.

RUFINONI, Simone Rossinetti. "O artista perfeito": Clarice Lispector e a poética da inocência. *Remate de Males*, v. 36, n. 2, pp. 357-379, 2016.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da linguagem*. Minho, Portugal: Universidade do Minho, 2001.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

# **MESA 6**

Leituras de

Machado de

Assis

## **Machado de Assis e a compressão do tempo nas linhas telegráficas**

Rodrigo S. Trindade<sup>o</sup>

### **Resumo**

A comunicação consiste em discussão acerca do modo como Machado de Assis estabeleceu na sua série de crônicas *A Semana*, publicada na *Gazeta de Notícias* entre 1892 e 1897, produtivas reflexões sobre a controversa forma de transmissão de notícias trazida pelo telégrafo aos jornais da capital da República. Em meio à profusão de elementos trazidos pela crônica machadiana, destaca-se a problematização do próprio espaço em que se insere. Nesse sentido, são alvos do olhar atento do escritor as diferentes rubricas dos jornais do Rio de Janeiro, com especial atenção para a que resulta diretamente da nova tecnologia: a seção *Telegramas*, que se destacava nos principais periódicos desde a década de 1870. A forma rápida de comunicação fez com que houvesse para o público a percepção de encurtamento das distâncias dentro do Brasil, da América do Sul e, até mesmo, em relação ao continente europeu, o que Machado de Assis parecia não enxergar com muito otimismo. Nosso objetivo é o de demonstrar a recorrência de uma certa descrença de Machado de Assis nos supostos benefícios auferidos pelo público leitor a partir das informações trazidas pelas principais agências de notícias estrangeiras, assim como verificar quais são seus desdobramentos para a economia de suas crônicas. São frequentes as manifestações como a de 20 de novembro de 1892: “Vá um homem crer em telegramas! A mim custa-me muito; Bismarck não cria absolutamente, tanto que confessa agora haver alterado a notícia de um, para obrigar à guerra de 1870”.

### **Palavras-chave**

Machado de Assis; Crônica; Literatura e Imprensa; Imprensa do século XIX; Rubrica jornalística.

---

O Doutorando e Mestre em Literatura Brasileira (USP) sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, Bacharel em Letras e Direito (USP). É docente do quadro permanente da área de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). E-mail: r.trindade@outlook.com

A presente comunicação se insere no âmbito da pesquisa intitulada *O cronista lê a imprensa: Machado de Assis e a Poética dos Jornais na série A Semana (1892-1897)*, iniciada em 2018.

Nos anos de maturidade, Machado de Assis parece ter depurado a sua visão sobre o papel dos jornais. É sabido que na juventude, enquanto muitos escritores se ressentiam do modelo de escrita comercial em prejuízo da liberdade criativa, o aspirante a poeta Joaquim Maria celebrava o aspecto civilizatório da imprensa em um país recém-independente (MASSA, 2009. p. 193).

Em *A Semana*, o cronista – menos entusiasmado – sorve as páginas dos jornais ao mesmo tempo que reflete sobre as escolhas e silêncios das pautas, linguagem, ritmo, serialidade e fragmentariedade, além de examinar criticamente o conjunto da mídia de seu tempo. Todos esses elementos são considerados nos estudos sobre a relação entre imprensa e literatura, aqui representados pelos trabalhos de importantes pesquisadores, dos quais destacamos Marie-Ève Therenty (2007) e Lúcia Granja (2016), que, respectivamente, elaboram e desdobram o conceito *Poética dos Jornais*, estabelecido como base teórica fundamental de nossa proposta de estudo:

O fato de o jornal ser midiático, promover uma mudança de regime discursivo, ser cotidiano e coletivo, são as principais características que promoveram uma inflexão na Literatura e constituíram uma nova Poética, da qual se nutriu a moderna escrita literária, que, por sua vez, também alimentou literariamente as formas jornalísticas (GRANJA, 2016, p. 18).

Marie-Ève Thérenty (2015, p. 57-72) acrescenta como grande tópico do periodismo nacional, oriundo da crônica parisiense, o espaço do contraponto, porque, a exemplo das publicações hebdomadárias produzidas por Delphine de Girardin no periódico *La Presse*, na primeira metade do século XIX, o escritor-jornalista brasileiro faz da sua escrita periódica um lugar de reflexão sobre a própria “máquina midiática” e sobre o universo que ela contém. É a sua escrita o lugar de desmitificação do mundo dos jornais.

Nas crônicas publicadas na *Gazeta de Notícias* entre 1892 e 1897, Machado de Assis dedica aproximadamente quarenta de suas colunas dominicais à reflexão sobre conteúdo veiculado na seção *Telegramas* - rubrica presente nos principais periódicos da época. Tais ocorrências demonstram a especial predileção do cronista pelas curtas notícias vindas de pontos longínquos do Brasil e do mundo. O que parece se

apresentar é o registro de uma determinada descrença na efetividade do papel desempenhado pelos poucos caracteres posicionados nas primeiras páginas diárias.

Marialva Barbosa (2010, p. 117) aponta que se deu em 1874 a instalação no Rio de Janeiro da Agência de notícias Havas – principal veículo especializado na distribuição de conteúdo enviado por telégrafo. O *Jornal do Commercio* e a *Gazeta de Notícias* foram os pioneiros no desenvolvimento de uma seção específica para a publicação desse material nas suas primeiras páginas, imediatamente seguidos pela maioria das publicações da capital do Império.

Em 1892, já no período republicano, a seção *Telegramas* era uma rubrica consolidada, sendo responsável por permitir que o público leitor tivesse acesso com maior velocidade às novidades trazidas de diversas regiões do mundo. Naturalmente, o recurso telegráfico se apresentava como um dos símbolos da modernização da imprensa, o que por si só poderia ser enxergado como um elemento positivo.

O custo das despesas telegráficas, entretanto, obrigava as agências a comprimir e codificar as notícias de modo a torná-las incompreensíveis. Os jornais, por sua vez, não se empenhavam em desenvolver um fio narrativo para as mensagens lá trazidas, publicando-as tal qual as recebia, o que “... ocasionou a publicação de muitas notícias erradas a ponto de a informação telegráfica cair no descrédito. Ficou famosa a expressão ‘mentir como um telegrama’”. (MOLINA, 2015, p. 407)

Machado de Assis parece partilhar dessa visão, fazendo da “má fama” dos telegramas o tema de muitas crônicas, quase sempre no diapasão do humor. O escritor abre sua terceira intervenção na primeira página da *Gazeta de Notícias*, em 3 de maio de 1892, com a seguinte reflexão:

Mato Grosso foi o assunto principal da semana. Nunca ele esteve menos Mato, nem mais Grosso. Tudo se esperava daquelas paragens, exceto uma república, se são exatas as notícias que o afirmam, porque há outras que o negam; mas neste caso a minha regra é crer, principalmente se há telegrama. Ninguém imagina a fé que tenho em telegramas. (ASSIS, 1996. p. 54)

O cronista repercutia uma série de notícias trazidas pela *Agência Havas* e veiculadas nos principais jornais do Rio de Janeiro, acerca da instalação de uma república no centro-oeste brasileiro. Segundo John Gledson (ASSIS, 1996, p. 52), pairavam suspeitas sobre a interferência de países estrangeiros na política brasileira, o que justificava a repercussão do tema na mídia internacional.

Efetivamente, Machado de Assis parece pouco se importar com a relevância da notícia, mas demonstra surpresa com o alcance dado a elas pelos periódicos. Ele questiona a pretensão de verdade dos telegramas veiculados nos jornais, considerando que rapidamente outros se apresentavam fazendo leitura oposta aos primeiros. O escritor revela, dessa forma, a precipitação com que as notícias se apresentam, à medida que dão azo ao aparecimento de outras que as desmintam.

Como é notável no expediente literário de Machado de Assis, a presença da ironia amplia o alcance do sentido de suas afirmações. Ao registrar que sua regra é crer no telegrama, o cronista aponta para a descrença. O uso do substantivo “fé” reforça nossa hipótese, posto que a fé não habita o universo da lógica, do racional. Tal é a sua descrença que, apenas um mês depois, o cronista abandona a ironia e apresenta diretamente a dúvida a respeito da credibilidade das informações trazidas:

Nesta semana, por exemplo, vimos todos um telegrama de um estado (não me ocorre o nome) resumindo a resposta dada pelo presidente a um ministro federal, que lhe recomendara não sei quê, em aviso (...) Não sei se é verdadeira a notícia, mas tudo pode acontecer debaixo do sol. (ASSIS, 1996, p. 68-69)

A busca por uma verdade parece ser uma preocupação menor do cronista. Destaca-se na sua leitura determinada preocupação com o ritmo das novidades e o efeito que elas produzem. Sua análise parece refletir o desejo de que haja um melhor apuro no desenvolvimento de um fato, o que se mostra impossível no curto espaço dos telegramas: “Renan, como Tennyson, despegou-se da vida no espaço de dois telegramas, algumas horas apenas” (ASSIS, 1996, p. 133). Nesse trecho da crônica de 9 de outubro de 1892, Machado de Assis demonstra certa perplexidade ao receber a notícia do adoecimento do historiador francês Ernest Renan e, em seguida, a de sua morte.

Mais do que sobre a verdade, o escritor parece refletir sobre o tempo, cuja noção parece ter sido profundamente modificada com o relevante espaço dado ao telégrafo na estruturação do jornal. Espanta ao cronista que o mundo se conecte tão rapidamente e que dentre os efeitos disso esteja notadamente a ausência de reflexão sobre os fatos dados a conhecer para a sociedade.

As notícias do conflito entre o governo republicano e os habitantes do arraial de Canudos foram objeto de atenção do escritor em três de suas crônicas dos dois

últimos anos da série *A Semana*. Na de 6 de dezembro de 1896, segundo o cronista, os telegramas:

(...) diziam que Antonio Conselheiro bate-se para destruir as instituições republicanas. Neste caso, estamos diante de um general Boulanger, adaptado ao meio, isto é, operando no sertão, em vez de o fazer na capital da República e na Câmara dos deputados, com eleições sucessivas e simultâneas. É muita coisa para tal homem; profeta de Deus, enviado de Jesus e cabo político (...) (ASSIS, 2015, p. 1256)

A crônica apresenta uma leitura profundamente crítica a respeito das precipitadas notícias advindas da Bahia. Primeiramente ela questiona a afirmação de que Antonio Conselheiro pretendia golpear a recente república brasileira, o que legitimaria o envio de tropas à comunidade de Canudos. O escritor denuncia a impossibilidade de que o líder religioso também tivesse pretensões seculares e, sobretudo, monarquistas.

Machado de Assis estabelece, inclusive, uma relação bem-humorada entre a terminologia da teoria evolucionista, à época bastante presente na linguagem dos jornais e da literatura, e o estatuto gozado por Antonio Conselheiro em sua comunidade. A pressa pela novidade fazia com que as agências de notícias e os jornalistas reproduzissem acriticamente a linguagem das teorias em voga. O cronista de *A Semana* dá um passo atrás, recusa a pressa. Parece procurar alargar o tempo, restituindo-o à condição na qual se habituou a refletir e a escrever.

Pretendemos demonstrar que a linguagem que se apresentava nos telegramas dialogava de perto com as mudanças trazidas pela tecnologia no modo de informar o leitor e, sobretudo, na construção das discussões no espaço público. A característica que se observava era a da compressão, de síntese da notícia, com pouco desenvolvimento. Nesse sentido, o experiente cronista apresenta a sua descrença e muitas vezes a perplexidade em captar o modo simplório como eram apresentados temas complexos e disponibiliza a sua pena para que a reflexão se dê de maneira equilibrada.

## Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996. Edição, introdução e notas de John Gledson.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. 3. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. 4 v. Organização editorial Aluizio Leite, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil – 1800 – 1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

GRANJA, Lúcia. *Fazer os livros antes dos livros, Machado de Assis e Baptiste-Louis Garnier*: Imprensa e Impressos. 2016. 165 f. Tese (Livre Docência) - Programa de Pós-graduação em Letras, Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, Unesp, São José do Rio Preto, 2016.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): Ensaio de biografia intelectual*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MOLINA, Matías M. *História dos jornais no Brasil: Da era colonial à Regência. (1500-1840)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. v.1.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2007.

\_\_\_\_\_. O gender da crônica parisiense: de Delphine de Girardin a Colette. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p.174-185, jan/jun 2015. Artigo traduzido por Priscila Renata Gimenez

## **Leitor-crítico, Leitor-poeta: Mário de Andrade lê Machado de Assis parnasiano**

Ligia Kimori<sup>0</sup>

### **Resumo**

Na marginália de Mário de Andrade, leitor-poeta e leitor-crítico, nas obras do parnasianismo, coexistem admiração e análise minuciosa. A admiração sugere uma espécie de impregnação no moço poeta que externa seu entusiasmo e se empenha em análises ainda elementares, até moralistas, mas reveladoras de um conhecimento sólido de versificação e de fecunda imaginação crítica. Essa marginalia permite que se acompanhe a leitura realizada por um poeta iniciante, mas contestador de cânones, poeta que é também um crítico em idêntico estágio; leitura que deixa marcas das etapas de seu trabalho e aponta competências e interesses na observação de formas e soluções alheias; precede a definição do poeta e crítico comprometido com o modernismo. Entre os volumes dessa coleção, o leitor conserva *Poesias completas*, de Machado de Assis, com exemplares em duas edições distintas: a de 1902, bastante anotada; e outra de 1924, trazendo a lápis apenas duas correções tipográficas. Leitor de Machado de Assis parnasiano, Mário de Andrade integra-se àquela poesia que, como matriz, o faz poetar. Vestígios de poemas em processo, com modificações trazidas pelo seu lápis, mostram que Machado enseja-lhe palavras poéticas, possibilidade de versos. Mas, críticos, os comentários não deixam de contemplar a irregularidade métrica desse parnasiano e muito incomoda o leitor hábil que conhece metrificação e compara recursos. Assim, nessa comunicação, pretende-se observar o modo como a leitura baliza o vocabulário do poeta iniciante e lhe infunde, certamente, o cuidado com a sonoridade e a forma na criação desses versos próprios, suscitados pelos poemas estudados. Na biblioteca do escritor-leitor, armazém de ideias, circulam manuscritos guardados nos livros parnasianos, notas marginais que se ligam à leitura atenta e materializam as lições legadas ao poeta e crítico do modernismo.

### **Palavras-chave**

Mário de Andrade; Machado de Assis; Parnasianismo; Marginalia.

---

<sup>0</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista FAPESP. Email: lilofr@gmail.com

O conjunto dos livros parnasianos, pertencentes aos dois setores da biblioteca de Mário de Andrade, volumes conservados na Coleção Mário de Andrade, no acervo da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), bem como os títulos parnasianos do Brasil e da França na coleção doada pelo escritor à Biblioteca Pública de Araraquara, em 1943, reúne cinquenta e seis títulos, de vinte e três poetas brasileiros e cinco franceses. A soma implica os exemplares, no IEB/USP, de duas edições das *Poesias completas*, de Machado de Assis – a de 1902 e a de 1924, ambas publicadas no Rio de Janeiro, pela Livraria Garnier, agregando textos dos livros *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas* e *Ocidentais*.

Para essa comunicação, seleciono o exemplar da edição de 1902, farto em marcas e comentários relevantes, porque o da edição de 1924 traz apenas duas sinalizações inexpressivas. A marginalia, na edição de 1902, a grafite e a tinta preta, acusa dois tempos distintos, ou seja, duas etapas.-

A primeira etapa aparece à tinta na correção “cegára”, sobre a gralha “cagara”, na “Advertencia”, p. 6, mas se concentra nas partes 32 a 97 (final) do poema “Pallida Elvira”, de *Falenas*, p. 150-176, segundo livro nessa edição. Compõe-se de muitas anotações a tinta preta, vindas de pena molhada no tinteiro; indicam o esforço do jovem leitor, na letra bem cuidada. Assemelham-se à caligrafia no exemplar da *Vie de Jeanne d’Arc* de Anatole France (Paris: Calman-Lévy, s.d.), em incursão datada de 1910<sup>o</sup>. As notas lembram também vestígios desse mesmo estudioso leitor em *Les fleurs du Mal*, de Baudelaire, quando ele sublinha a palavra “Léthé”, no 18<sup>o</sup> verso de “Spleen” – “Où coule au lieu de sang l’eau verte du Léthé” e elucida no rodapé: “Rio dos Infernos que significa:/ Esquecimento./ As sombras nele/ bebiam para esquecer o passado”. Nas notas a tinta, em *Poesias completas*, o leitor está atento às estruturas sonoras e de construção da frase, escande versos, compara poemas do livro, destaca

---

0 Nas páginas da biografia, Mário de Andrade, católico, reassegurando valores morais, contesta Anatole France apoiado em sua leitura de Andrew Lang, *La Jeanne d’Arc de M. Anatole France* (Paris: Librairie Perrin, s.d.). V. para outros detalhes dessa marginalia primeira, a tinta preta: LOPEZ, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: ZULAR, Roberto, org. *Criação em processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45-72.

muitos vocábulos e anota, com frequência, o significado, esboçando quase sempre seu ponto de vista a cada marca.

Mas, a marginalia em *Falenas* não resiste, mesmo de imediato, à leitura do incipiente crítico que, com vigor, risca e apaga com borracha, suprimindo muitos de seus comentários.

A segunda etapa testemunha, na adoção do lápis, a inconveniência da tinta como instrumento da escrita marginal, pois o grafite garante a concretização das alterações desejadas. Cabe destacar que ambas as etapas da marginália sofreram mutilação em sinais e sílabas de palavras postos no limite das margens, quando da encadernação. A transcrição/classificação da marginália desta obra seguiu o critério temporal.

Machado de Assis poeta estreara com o soneto “À Ilma. Sra. D.P.J.A.”, divulgado no *Periódico dos Pobres* em outubro de 1854. Publicara *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875), títulos nos quais ele escolhera os poemas que, em 1901, formaram suas *Poesias completas*, conforme Rutzkaya Queiroz dos Reis:

(...) a despeito do nome, é na verdade a reunião de doze poemas de *Crisálidas*, dezenove de *Falenas*, doze de *Americanas*, e vinte e sete do livro inédito *Ocidentais*. (...) *Poesias completas* é a palavra final do poeta Machado de Assis sobre sua produção. O volume obriga o leitor a compreender a completude por caminhos não numéricos, pois excluem a totalidade da produção para abrigar a totalidade da voz poética que importa seja ouvida.<sup>o</sup>

O livro, impresso em Paris, em 1900, foi publicado nacionalmente no primeiro semestre do ano seguinte. A reimpressão, por Hyppolite Garnier, firmou-se em 1902. Esta segunda edição ocupa as prateleiras do jovem Mário de Andrade. Seu exemplar mostra o leitor que anota formas anacrônicas – palavras, expressões e temas; que investiga a sonoridade particular dos versos, observando as rimas finais e a musicalidade interna; que percebe a discrepância no uso de ditongos e hiatos, fenômeno que registra por meio das repetidas marcas de escansão deixadas em várias páginas ao verificar a contagem métrica. Implica o crítico empenhado que examina estruturas, capta movimentos do poeta e esboça seu parecer, na maioria das vezes, no rodapé. Revela, sobretudo, a avidez desse crítico em assentar seu conhecimento sobre estrutura rítmica, adequação tema e forma, matéria lírica;

---

O REIS, Rutzkaya Queiroz dos. “Apresentação”. In: MACHADO DE ASSIS. *A poesia completa*: edição anotada, recepção crítica. Organização e fixação dos textos Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/ EDUSP, 2009, p. 20-21.

embebido dos poemas lidos, cria trechos alternativos, elabora versos que dialogam com aquela poesia.

A leitura cotejada permite estabelecer índices comparativos com outros parnasianos que adensam sua bagagem, poetas a quem dedicou a série de artigos de 1921, “Mestres do Passado”. O leitor recorre a Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia na redação de suas notas aos poemas de Machado de Assis. Estuda a sonoridade, muito atento à musicalidade escandida nos versos. Não hesita em marcar os ditongos (sinérese) e hiatos (diérese) que lhe parecem dissonantes ao formar ritmos. Como exemplo, apresento nota à tinta preta à parte XLI, de “Pálida Elvira”, em “Falenas”:

P. 153

PARTE XLI (1 estrofe)

P. 153:

Notas MA:

1. Acento inserido no v. 1;
2. barra marcando a diérese no v. 3-4 – estudo da sonoridade:

“Somos todos assim. *É* nossa gloria  
“Contra o destino oppôr alma de derro;  
“Desafiar o mal, eis nossa historia  
“E o tremendo duello é sempre um erro.

Mário de Andrade estuda estruturas. Busca temas, menciona achados. Detém-se nas soluções poéticas. A medida dos versos aparece como uma das questões do leitor que observa também o tipo de construção empregada na feitura dos poemas. As inversões, muito comuns na produção parnasiana, ganham destaque, sobretudo, quando interferem na clareza de expressão. No mais, termos grandiloquentes ou apontados como antiquados, por vezes fora do contexto, desagradam o leitor que acusa a rima ou a contagem métrica forçadas a caber no verso.

As anotações apostas nas páginas de *Poesias completas* evidenciam ainda um leitor que se integra à poesia do outro que, como matriz, o faz poetar. É o que se observa quando Mário de Andrade verseja nos espaços em branco da p. 15, que guarda o poema “Epitaphio do Mexico”, de Machado de Assis parnasiano, pertencente ao livro *Crisálidas*. Ali, na margem superior e no rodapé, no poema a

---

0 Vide, na íntegra, em BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1971.

lápiz de sua lavra, sem título, bastante apagado pelo tempo, resiste bem legível o refrão “Vejo-te em teu olhar a cicatriz”:

*Vejo-te em teu olhar a cicatriz,  
De magua há luto há sulcos tormen[tos]  
Quem es tu que nos sonhos me atormen[tas]  
Musa infeliz dos olhos infelizes  
~~musa~~ Dize-me o que é que em teu olhar me diz[?]*

*Que soluças em vão, que em vão lamentas  
Vejo-te em teu olhar há cicatrizes  
De magua há pranto há talvez tormen[to]  
Que contam tuas faces macilent[as]  
Musa infeliz dos olhos infelizes.*

*E a visão respondeu: eu sou Aquela  
Que nem da mão da Sorte deste n  
Aos teus ~~beijos de amor tão puros e tão belos~~  
Amor a mais pura de meus beijos*

*Como outras eu serei amada e celebrada  
E como elas um dia ~~serei~~ a tua estrela  
Como outras eu serei um momento a mais b[ela]  
Q[?]*

Vestígio de um poema em processo, evidente no ajuste das rimas intercaladas e na substituição de palavras, muitas delas riscadas, vemos versos sobrepostos, apagados pelo tempo e pelas insistentes modificações trazidas pelo lápis do leitor. Toma forma talvez um soneto, onde se vê recurso à reiteração de palavras – “tormento/ atormenta”, “infeliz/ infelizes”, “em vão”, “como outras” –, adjetivos aos pares, como apreciavam os parnasianos – “amada e celebrada” – e a adoção de um refrão.

Cada elemento da poesia vai sendo estudado na leitura dos parnasianos, conforme a marginália que guarda meandros desse percurso, considerando-se principalmente os artifícios que repercutem nos versos do poeta em formação, Mário de Andrade.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. In: “Pauliceia desvairada”. In: *Poesias completas*, v. 1. Edição preparada por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. São Paulo: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. “Os mestres do passado”. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1971.

KIMORI, Ligia. “A lição dos mestres: os parnasianos na biblioteca de Mário de Andrade”. *Estudos Avançados* vol. 31, nº 90, maio/agosto 2017, p. 215-230.

LOPEZ, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação” In: ZULAR, Roberto, org. *Criação em processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MACHADO DE ASSIS. *Poesias completas: Chrysalidas, Phalenas, Americanas, Occidentales*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1902, 2ª edição (exemplar na biblioteca de Mário de Andrade no IEB-USP).

REIS, Rutzkaya Queiroz dos. “Apresentação” In: MACHADO DE ASSIS. *A poesia completa: edição anotada, recepção crítica*. Organização e fixação dos textos Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/ EDUSP, 2009.

## Otto Maria Carpeaux, leitor de Machado de Assis

Guilherme Mazzafera S. Vilhena<sup>0</sup>

### Resumo

Esta comunicação procura caracterizar e discutir os meandros da presença da obra de Machado de Assis na constituição da crítica literária do austríaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux. Se o importante encontro com a obra de Machado deu-se de modo concomitante à fuga de Carpeaux para o Brasil, o constante retorno a seus textos por parte do crítico, detentor de uma obra prolífica e abundante, indica a construção de uma *presença* efetiva que merece ponderação. Em diálogo com as “figuras machadianas” propostas por Hélio Guimarães (2017), sugerimos que as leituras de Carpeaux sobre Machado parecem se localizar na tensão dialética, tão cara a seu pensamento, entre “o escritor de exceção”, sem lugar no corpo literário nacional de sua época, e o “homem representativo”, cuja obra não se pode dissociar do chão histórico e da própria cidade que a anima. A partir da constante recorrência do autor carioca nos ensaios de Carpeaux, destacamos o esforço por deslocar, reconfigurar e repensar a obra machadiana pela criação de novos contextos críticos, pela procura por filiações e afinidades transnacionais e pelo traslado de opções metodológicas estrangeiras, que, em conjunto, parecem indiciar certo sentido de insuficiência percebido nas interpretações disponíveis à época em dar conta das idiossincrasias da forma machadiana. Por fim, procura-se destacar o método essencialmente ensaístico de Carpeaux que, operando deslocamentos e mesmo deliberados anacronismos, promove uma leitura original da literatura brasileira a partir da consciência de que seu estudo deve levar em consideração um viés de especificidade comparativa, a ponto de discernir o que configura uma contribuição brasileira à literatura universal e que, no caso de Machado, parece indicar a partilha de um *locus* movente entre crítico e autor.

### Palavras-chave

Otto Maria Carpeaux; crítica literária; literatura brasileira; Machado de Assis; ensaio

---

<sup>0</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com.

A descoberta de Machado de Assis por parte de Otto Maria Carpeaux parece se localizar no próprio ato de fuga, exílio e imigração para o Brasil em 1939, ano do primeiro centenário do escritor carioca. Em seu último livro, a biografia intelectual de Alceu Amoroso Lima, Carpeaux rememora que, ignorando quaisquer grandes nomes de seu futuro lar, com exceção de Villa-Lobos e do próprio Alceu, decidiu dedicar-se durante a viagem marítima a sanar tais faltas, recorrendo à biblioteca de bordo, que lhe trouxe inesperada surpresa: “e foi no navio, lendo uma história da literatura brasileira, escrita por um lusófilo francês, que encontrei pela primeira vez o nome de Machado de Assis” (1978, p. 12).

O encontro com Machado tem sabor de novidade e desvelamento, e não de reposição em chave tupiniquim de verdades e experiências europeias. Dá testemunho disso uma observação do “Depoimento machadiano” (1958). Se foi lendo Machado que o crítico aprendeu a “amar o Rio de Janeiro”, uma percepção mais funda – alicerçada de certo modo por palavras do próprio Machado e que ainda vige como lugar-comum – se coloca: Machado é um *twice-born* cuja distinção em fases de sua literatura fala de outra cisão mais significativa, entre a obra literária como “documento histórico” e, por outro lado, como “contribuição à literatura universal”. Embora não consiga pensar em outro autor em que tal cisão apareça de modo tão expressivo, Carpeaux não procura reduzir o fato a singularidade nacional, gesto contrário, a seu ver, à própria ficção machadiana, cujo escrutínio psicológico do “homo brasiliensis” ensinou-lhe, “brasileiro adotivo”, “que as criaturas humanas são mesmo iguais sob todos os céus, em todos os meridianos.” Sem desprezar a particularidade imediata ou vínculo necessário do estudo da obra machadiana com seu chão histórico, Carpeaux reconhece que tal aspecto isolado não possui força estética suficiente, pois não dá conta por completo da “verdade da ficção” (“Tradição e revolução”, 1999) ou, em outras palavras, machadianas, trata-se do encontro em camadas, pelo olhar atento, com o “sentimento íntimo” que anima o pulsar das grandes obras. Vejamos, agora, quatro desses encontros.

O primeiro esforço de pensar Machado criticamente por parte de Carpeaux dá-se em “Aspectos sociais da história literária brasileira” (1943), em que propõe a eficácia da “aplicação dos métodos modernos de historiografia literária à literatura brasileira”, desde que, naturalmente, suas origens sejam conhecidas, evitando generalizações impróprias, de modo que a singularidade das obras acaba por exigir “uma aplicação individualista” de qualquer processo interpretativo. Assim, Carpeaux

vale-se de uma tipologia emprestada de Max Weber e seus “tipos ideais” para pensar os lugares ocupados por determinados escritores brasileiros que, como literatos, “chegam sempre um pouco tarde” em relação à pureza dos tipos, dos quais são progênie: latifundiário pastoril (José de Alencar e seu “indianismo artificial”); latifundiário sedentário (Joaquim Nabuco e seu “liberalismo conservador”); burguesia rural (Euclides da Cunha e suas “visões de dimensão cosmológica”); pequeno-burguês (Lima Barreto e seu “ceticismo voltairiano”). Em seu conjunto, são escritores cuja expressão literária é condizente com a “situação social do seu país”, mas que se mostra anacrônica em relação ao século: “são filhos. Chegam tarde demais”. Resta a figura do proletário, que ainda não existe na consciência brasileira e cuja origem social faz-se notar apenas “quando venceu na vida, elevando-se até pertencer à elite”. Eis Machado, que emerge antes de sua classe e, por isso, traz consigo literariamente “uma realidade individual”. A singularidade de Machado, neste caso, encontra-se não na incapacidade de filiá-lo imediatamente às expectativas do presente nacional – que, para Carpeaux, é marcado por sucessivos anacronismos –, mas por ser aquele que vem antes, que anuncia e antecipa, e que deixa, pela sua literatura, não documentos de seu tempo, mas um efetivo “valor literário”: “um estilo”.

A segunda aparição mais ostensiva de Machado dá-se em um único e longo parágrafo da *História da literatura ocidental*. (escrita em 1944-5, publicada entre 1959-1966; 2011, p. 1735-1737), obra na qual a literatura brasileira se engasta ao espesso veio da literatura do Ocidente, visada que permite posicionar o parágrafo machadiano entre Thackeray, Edward Fitzgerald (e sua tradução dos *Rubaiyat*) e Anthony Trollope. Na análise do primeiro, observa Carpeaux uma espécie de nota prolongada de “espírito cáustico” e “tristeza dissimulada” que remete a outros contemporâneos, no caso, Flaubert, Turguêniev e Machado. Alocado na “Parte VIII – A época da classe média” e sob o capítulo “Literatura burguesa”, no qual Balzac é um dos nomes centrais, Machado comparece como uma espécie de vitoriano deslocado, em que se casam “ceticismo e malícia muito intensa”, características de um “poeta exótico” que se anglicizou. Tal exotismo é sentido, no entanto, mais no Brasil do que na Inglaterra, cujo conjunto de influências literárias é o que o distingue em seu país natal. Autor de romances satíricos “à maneira de Thackeray” e com algum parentesco não explícito com Jane Austen, Machado se revela *pout-pourri* de influências, que “não explicam o gênio”: há o eco dos *moralistes* franceses, sobretudo La

Rochefoucauld; uma intuição sobre Leopardi, desenvolvida por Carpeaux em outros ensaios; e não poucas leituras de Schopenhauer. Ao caráter incrível dessa mistura complexa manipulada por um “mulato autodidata do Rio de Janeiro semicolonial da época”, soma-se o recorte histórico preciso, em que “um grande escritor vitoriano” emerge em um Império que “em 1880 era semicolônia da Inglaterra Vitoriana”. (2011, p. 1736-1737).

Outra breve aparição machadiana ocorre na *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1949), trabalho pioneiro de Carpeaux ofertado ao público do país que o acolheu como resultado de seu esforço pessoal em desbravar a *selva oscura* que a literatura nacional lhe propunha. No sucinto perfil machadiano ali esboçado, tem-se um levantamento condensado das percepções gerais sobre o escritor àquela altura, orientação que se encontra expressa no prefácio, em sua clara metodologia de não ser “mais uma história da literatura brasileira e sim apenas o registro bibliográfico dos julgamentos já pronunciados” (p. 12). Assim, destaca Carpeaux a existência de dois Machados literários, o das poesias românticas/indianistas e da ficção romântica da dita primeira fase, e o do autor de poesias parnasianas e de romances e contos que o tornaram “a maior figura da literatura brasileira”; sua presença como “fenômeno singular, fora e acima de todos os ‘grupos’ da classificação histórica”; e a consagração como “glória nacional” ainda em vida.

Por fim, “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis” (1948, posteriormente escolhido como abertura de *Respostas e perguntas*, de 1953; 1999, p. 477-480) é texto paradigmático para apensar o modo como o crítico se relaciona com a literatura nacional. Nele, Carpeaux parece buscar uma filiação, uma *afinidade de espírito* em torno da noção de materialismo em um amplo recorte que vai de Epicuro a uma célere referência ao Manuel Bandeira de “Momento num café” para dar conta de uma semelhança íntima entre o delírio de Brás Cubas e o “Dialogo della Natura e di un islandese”, que integra a prosa das *Operette morali* do poeta italiano Giacomo Leopardi, textos que se enlaçam pelo encontro de seus protagonistas com um vulto grandioso e desmesurado em figura de mulher, representando a Natureza como mãe “inimiga de todas as criaturas”. Além de sugerir um possível diálogo entre as obras, mesmo que de forma indireta via Schopenhauer, Carpeaux procura também refutar uma imagem acomodatória do poeta italiano entre nós, a de “romântico melancólico”. Caso o tenha conhecido, sugere o crítico, Machado teria percebido algo

diverso, “um pensador poético ao qual o ligavam profundas afinidades”, em especial o aspecto de “lucidez” que curiosamente caracterizaria o delírio de Brás. Enumerando os autores em distinções fundamentais – Epicuro não epicureu, Leopardi triste, mas não elegíaco –, Carpeaux chega a uma distinção crucial sobre Machado: “embora espirituoso, não foi um cético; ele também – ‘a vida é boa’ – foi materialista.” Por fim, indica uma possível fonte comum desse materialismo partilhado pelo italiano e o brasileiro: Pascal, em cujo ceticismo haveria uma importante fagulha de inquietação espiritual (“não podem existir pagãos depois do advento do cristianismo”). Assim, o que parece essencial nessa leitura é a caracterização do materialismo machadiano não em chave filosófica, mas como atitude em face das coisas do mundo e que, por isso mesmo, não tem a pretensão das teorias de que Machado tanto aproveitou ironicamente.

Dos encontros acima, é possível evidenciar algumas constantes: a busca por um *locus* machadiano nas literaturas nacional e internacional, a procura por filiações e afinidades transnacionais e o traslado de opções metodológicas estrangeiras para repensar a inserção de Machado entre nós. Retomando as “figuras machadianas” propostas por Guimarães (2017), pode-se dizer que as intervenções de Carpeaux parecem se localizar na tensão dialética entre “o escritor de exceção”, sem lugar no corpo literário nacional de sua época, e o “homem representativo”, cuja obra não se pode dissociar do chão histórico e da própria cidade que a anima. O esforço por deslocar, reconfigurar e repensar a obra machadiana pela criação de novos contextos críticos, fruto de um *locus* movente, parece indiciar certo sentido de insuficiência percebido nas interpretações disponíveis à época em dar conta das especificidades da forma machadiana, atividade que exige uma dupla leitura, ofertada como sutil advertência em *staccato* por Carpeaux: “É preciso ler Machado, primeiro, para saber como são os brasileiros; depois, para saber que são assim mesmo os homens.” (1958)

## Referências bibliográficas

CARPEAUX, Otto Maria. “Aspectos sociais da história da literatura brasileira”. *Rumo*, Rio de Janeiro, 3ª fase, ano /i, 3º trimestre 1943, n. 2, vol. I, p. 17-21.

\_\_\_\_\_. Uma fonte da filosofia de Machado de Assis. *A Manhã*, “Letras e Artes”, Rio de Janeiro, 4 abr. 1948, n. 80.

\_\_\_\_\_. Depoimento machadiano. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 set. 1958, p. 2.

\_\_\_\_\_. Diálogo da natureza e de um islandês. *Diário de Notícias*, 28 set. 1958.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. 1.ed. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959-1966. [4.ed. São Paulo: Leya, 2011].

\_\_\_\_\_. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1951.

\_\_\_\_\_. *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

\_\_\_\_\_. *Ensaios reunidos – Vol.I (1942-1978)*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Unesp, 2017.

# **MESA 7**

O literário

em perspectiva

## **Oralidade no manuscrito e na primeira edição de *Esaú e Jacob*, de Machado de Assis**

*Luciana Antonini Schoeps<sup>0</sup>*

### **Resumo**

Esta comunicação pretende analisar as marcas de oralidade no manuscrito e na primeira edição do romance *Esaú e Jacob*, de Machado de Assis, na esteira dos trabalhos teóricos de Henri Meschonnic. Para o teórico francês, a oralidade não se refere àquilo que é falado ou oral, mas diz respeito a um ritmo próprio do significar, algo de um ritmo que pertence tanto ao oral como ao escrito, atuando como organizador do discurso, devendo, pois, ser entendida dentro da tríade falado/escrito/oral-oralidade. A partir de tal noção, levantarei nas rasuras encontradas no manuscrito do romance e em aspectos do romance publicado em 1904 elementos que apontam para a construção de um ritmo da prosa machadiana, organizando o discurso e definindo um sentido para o romance, mostrando que o som e o sentido são solidários na literatura. Alguns desses elementos parecem residir em um emprego específico da pontuação e no uso das maiúsculas e minúsculas depois das pontuações de exclamação, interrogação, reticências e ponto e vírgula. Nesse caso, podemos entrever pausas rítmicas menores ou maiores, implicando em mudanças nas cesuras rítmicas do texto e em seus tempos, cadenciando o discurso da prosa. Tal análise visa não apenas a um estudo puramente estilístico, mas almeja compreender o som como um importante elemento organizador do sentido, atuando na estrutura do romance e “enformando” o modo de funcionamento lógico da narrativa, de maneira semelhante à importância dada por Luiz Costa Lima à auditividade na cultura brasileira, característica que delimita o funcionamento da forma de pensar de nossa cultura.

### **Palavras-chave**

Machado de Assis; oralidade; Meschonnic

---

<sup>0</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

O presente trabalho pretende situar o atual andamento de pesquisa de pós-doutorado, na qual analiso as marcas de auditividade e oralidade no manuscrito e na primeira edição do romance *Esaú e Jacob*. Na edição anterior deste seminário, apresentei elementos concernentes às propostas da auditividade de acordo com Luiz Costa Lima (1981), mostrando de que maneira os modos de funcionamento da cultura auditiva brasileira podem ser vistos na estrutura da construção da prosa machadiana. Neste momento, dedico-me a apresentar alguns elementos em torno de outro possível operador estrutural da composição do autor, a saber, a oralidade.

Contudo, é necessário caracterizar previamente o que se entende aqui por oralidade, já que o termo pode ser compreendido a partir de vários vieses. Partindo das acepções mais correntes, o uso comum é associar diretamente a *oralidade* ao que é *falado*, sendo essa a definição que encontramos nos dicionários, tal como aponta o dicionário *Houaiss*, propondo uma definição e três subitens: “1. qualidade, estado ou condição do que é oral; 1.1. exposição oral; parte oral de um discurso; 1.2. caráter ou condição de línguas ou povos ágrafos; parte oral ou uso falado de uma língua; 1.3 (termo jurídico) procedimento exclusivamente verbal”, enquanto que para o termo *oral* encontramos a definição daquilo “que não é ou não está escrito; dito, realizado ou expresso de viva voz; verbal” (HOUAISS, 2009). Assim, vemos que o uso comum do termo associa diretamente o oral e a oralidade ao elemento fônico, àquilo que é falado, opondo o oral ao escrito.

Essa me parece ser a definição mais imediata do termo, acepção que é rapidamente encampada pela maioria dos estudos em ciências humanas, dentre os quais os literários, que resgatam a questão desde Platão, opondo o falado e o escrito, passando pelo fim da Idade Média, quando a performance oral, vocalizada, dos medievais dá lugar à leitura silenciosa daquilo que se chamará de literatura. Desde então, a literatura é compreendida como um fenômeno estético escrito, por oposição às suas formas oralizadas, vocalizadas, próprias das culturas iletradas, opondo-se a literatura formal à literatura oral e às formas de expressão orais. Dessa mesma oposição decorre que a literatura escrita se vê para sempre apartada de seu momento primevo de enunciação, no qual um *eu* se dirigia a um *tu*, no exato instante em que a performance do ato de fala constituía o próprio ato e fazer literários. Disso resulta que a literatura estaria sempre às voltas com sua oralidade perdida, como se pudesse ser resgatada alguma oralidade primeva, e em embate constante com tudo aquilo que ela suplantou: a cultura oral. Nesse panorama, falar de oralidade no escrito seria

equivalente a falar de uma representação, de uma mimese de um oral, de um falado, ou de uma intromissão de características formais do falado no escrito.

Sem deixar de notar a presença de tais ocorrências, que podem, sim, estar operando na construção das formas literárias, proponho aqui pensar a oralidade a partir de outra concepção teórica. Nesse sentido, o teórico francês Henri Meschonnic, legatário da linguística da enunciação de Émile Benveniste, propôs uma compreensão diversa para o que ele chamou de oralidade. Para o autor, dentro de seus estudos daquilo que ele desenvolveu como teoria do ritmo, a oralidade estaria compreendida não pelo binômio oral/escrito, mas pela tríade falado/escrito/oral ou oralidade, ou, como ele mesmo pontua “a oralidade [estaria] redefinida, contra o dualismo do escrito-oral, como o primado do ritmo e da prosódia no modo de significar [...]”<sup>o</sup> (MESCHONNIC, 2006a, p. 12).

Nas pegadas de Benveniste, haveria em todo ato enunciativo literário a emergência de uma subjetividade implicada enunciativamente na poeticidade rítmica da literatura, atuando como elemento organizador do discurso, como pontua Gérard Dessons (1991, p. 118):

[O ritmo] se define especificamente como a inscrição do sujeito em seu discurso. [...] O poema, que nem sempre apresenta um “sentido” perceptível, nunca deixa, no entanto, de ter uma significação: ele significa por seu ritmo, essa organização específica de um sujeito que, em seu discurso, se apropria da língua comum, até fazer dela sua marca própria, sua identidade poética.<sup>o</sup>

Para Meschonnic, seria pela apropriação enunciativa da linguagem que ocorreria uma implicação do sujeito na poeticidade sonora da literatura, da qual decorreria a emergência tanto da subjetividade discursiva como de um ritmo, que é tido como elemento organizador do discurso, seja ele em verso ou em prosa. A oralidade seria, então, esse ritmo próprio do modo de significar que estaria presente nos discursos orais e também nos discursos escritos:

A análise das diferentes maneiras de falar da oralidade e da voz pode ser conduzida com novas possibilidades, situando-se

---

<sup>o</sup> “L’oralité redéfinie, contre le dualisme de l’écrit-l’oral, comme le primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier [...]” (tradução minha).

<sup>o</sup> “[Le rythme] se définit spécifiquement comme l’inscription du sujet dans son discours. [...] Le poème, qui ne présente pas toujours un ‘sens’ perceptible, ne cesse pourtant jamais d’avoir une signification: il signifie par son rythme, cette organisation spécifique d’un sujet qui, dans son discours, s’approprie la langue commune, jusqu’à en faire sa marque propre, son identité poétique” (tradução minha).

numa teoria do ritmo como organização do discurso e do sujeito. A confusão entre a voz e o fônico é solidária daquela que identifica o ritmo e o fônico. Para uma definição não mais fisiológica nem psicológica, mas cultural, histórica e poética da voz, passa-se da dualidade oral/escrito a uma partição tripla: o escrito, o falado, o oral. O que se debate é a própria questão da especificidade e da historicidade da linguagem. (MESCHONNIC, 2006b, p. 37).

Para além de pensarmos na oposição entre oral e escrito, vislumbrando o ritmo e a oralidade como um elemento importante apenas para o discurso oral e para a poesia, considero aqui a possibilidade de entrever a sonoridade própria do discurso em prosa como um dado organizador de sua estrutura. Haveria, portanto, um ritmo próprio do significar, algo de um ritmo que pertence tanto ao que é oral como ao que é escrito.

No caso aqui analisado, isto é, no romance de Machado de Assis, haveria uma busca pelo ritmo próprio da escrita, abrindo a possibilidade de deprendermos esse ritmo da prosa machadiana não como algo advindo diretamente do oral, ou seja, não apenas como representação de fala, mas como um elemento que organiza sua escrita.

A partir de tal noção, levantei no manuscrito do romance e na versão publicada em 1904 elementos que apontam para a construção de um ritmo da prosa machadiana, organizando o discurso e definindo um sentido para o romance, mostrando que o som e o sentido são solidários na literatura, por meio da oscilação da escrita do autor em um aspecto interessante. Se observarmos de perto o emprego das maiúsculas e minúsculas depois da pontuação de exclamação, interrogação, reticências e ponto e vírgula, tanto no manuscrito como na versão que se consolidou com a primeira edição publicada em 1904, veremos uma oscilação contínua, não nos parecendo haver nenhuma regra rígida que guiasse tal escolha. A variação ao longo do romance é farta, aparecendo, de forma aparentemente aleatória, tanto maiúsculas como minúsculas nos casos citados. Contudo, longe de ser mera arbitrariedade de Machado, me parece que essa variação pode estar ligada a uma determinação do ritmo, implicando diretamente a cadência da frase.

Isso porque a pontuação constitui elemento importante para a definição de um ritmo frasal, à qual adiciono aqui o emprego das maiúsculas e minúsculas, além de ser uma espécie de encarnação da voz no corpo da frase, uma corporificação do ritmo na própria carne do discurso. Deve-se lembrar que a pontuação foi por muito

tempo vista pelos gramáticos como algo mais ligado à sonoridade, contrariamente à abordagem atual, que preconiza o sentido e a lógica sintática:

A função dessas marcas, que colocam literalmente a voz na escrita, oscila entre a demarcação sintática dos grupos lógicos e a inscrição do ritmo enunciativo próprio ao sujeito, sendo a síntese desses dois registros a responsável pelo valor de uma pontuação.

[...] Historicamente, as teorias da pontuação evoluíram em direção à radicalização do ponto de vista lógico. No século XVII, os gramáticos favoreciam a perspectiva subjetiva [...]. Inversamente, o século XIX dá prioridade à função lógica e utiliza a pontuação para distinguir os elementos da proposição. Dito de outra forma, é a perspectiva lógico-sintática que então domina a prática empírica individual da linguagem.<sup>o</sup> (DESSONS, 1991, p. 48-9)

Na época em que Machado compunha suas obras, contudo, as gramáticas apontavam justamente para essa passagem entre uma pontuação mais propriamente sonora, trazendo à tona a oralidade, e para a tentativa de normatização de seu uso de acordo com a lógica sintática. Assim, inserido nesse processo de mudança, percebemos que em muitos momentos o uso da pontuação em Machado ainda leva em conta o aspecto rítmico-sonoro, tal como nos inúmeros casos que podem ser encontrados de emprego de vírgulas em lugares que fariam tremer todos os atuais gramáticos e cultores da língua, como se vê no básico e famigerado “erro” de se separar sujeito de verbo.

Voltando ao caso específico da alteração machadiana das maiúsculas e minúsculas após a pontuação, proponho aqui que ela estaria atuando como uma espécie de “guia” para a leitura do texto, sendo a corporificação da voz do leitor no texto, tal como uma partitura musical que indica as pausas e o tempo das pausas a serem realizadas quando da atualização do texto pela leitura. Quando aparece uma letra minúscula depois dos tipos de pontuação analisados, pressuponho que não se começa uma sentença nova, a pontuação [...], !, ? e ;] atuando não como ponto, mas como vírgula, fazendo uma pausa rítmica mínima. Dessa forma, lê-se os dois

---

<sup>o</sup> “La fonction de ces marques, qui mettent littéralement la voix dans l’écriture, oscille entre la démarcation syntaxique des groupes logiques et l’inscription du rythme énonciatif propre au sujet, la synthèse de ces deux registres faisant la valeur d’une ponctuation. [...] Historiquement, les théories de la ponctuation ont évolué vers la radicalisation du point de vue logicien. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les grammairiens favorisaient la perspective subjective [...]. Inversement, le XIX<sup>e</sup> siècle donne la priorité à la fonction logique, et utilise la ponctuation pour distinguer les éléments de la proposition. Autrement dit, c’est la perspective logico-syntaxique qui alors prime la pratique empirique individuelle du langage” (tradução minha).

períodos como um bloco único que apresenta uma cesura que o subdivide, mas cuja segunda frase deve ser lida juntamente com a que veio antes, pois a ela está atrelada. Na cesura, temos uma pausa menor, mas de tom exclamativo, interrogativo, neutro ou de suspensão, conforme for o caso da pontuação. Já quando aparece uma letra maiúscula após a pontuação, pressuponho que se começa uma nova sentença, devendo-se, portanto, fazer uma pausa rítmica maior.

Vejam os um excerto do romance no qual essa variação entre o uso da caixa alta e baixa no começo das frases se faz presente, retirado do capítulo XXXIX, intitulado “Um gatuno”:

Chegaram ao largo da Carioca, apearam-se e despediram-se; ela entrou pela rua Gonçalves Dias, ele enfiou pela da Carioca. No meio desta, Aires encontrou um magote de gente parada, logo depois andando em direção ao largo. [...] Viu que a gente era pouca, cinquenta ou sessenta pessoas, e ouviu que bradava contra a prisão de um homem. [...] Duas praças de polícia traziam o preso pelo braço. De quando em quando, este resistia, e então era preciso arrastá-lo ou forçá-lo por outro método. Tratava-se, ao que parece, do furto de uma carteira.

— Não furtei nada! bradava o preso detendo o passo. É falso! Larguem-me! sou um cidadão livre! Protesto! protesto!

— Siga para a estação!

— Não sigo!

— Não siga! bradava a gente anônima. Não siga! não siga!<sup>0</sup>

Nessa passagem, teríamos que ler de maneira diferente conforme a aparição da letra maiúscula, fazendo uma pausa maior, e da letra minúscula, fazendo uma pausa menor e enfatizando a exclamação, interrogação ou suspensão só ao final, conforme a tentativa de indicação pela notação gráfica abaixo, marcando os tempos das pausas:

— Não furtei nada! | bradava o preso detendo o passo. ||  
É falso! || Larguem-me! | sou um cidadão livre! || Protesto! |  
protesto!

— Não siga! | bradava a gente anônima. || Não siga! |  
não siga!

---

<sup>0</sup> As versões encontradas para o excerto são idênticas tanto na primeira edição (ASSIS, 1904, p. 121) como no manuscrito, guardado na Academia Brasileira de Letras (ASSIS, Manuscrito, Fº 277, p. 260) e também disponível on-line (ASSIS, on-line, Imagem fac-similar n. 279).

Uma vez que o emprego da caixa alta e baixa no começo das frases se alterna de maneira que não parece ser irrelevante, essa variação nos tempos das pausas gera uma cadência diferente que tem de ser considerada ao se analisar o ritmo da prosa machadiana e os sentidos do ritmo para a significação da narrativa, já que nos parece que Machado procede a uma organização discursiva que preconiza o ritmo como definidor do sentido, compreendendo “a oralidade como rítmica linguística, cultural e forma-sujeito, o que solidariza, ao invés de separar, a literatura e o falado” (MESCHONNIC, 2006b, p. 41).

Tal análise visa não a um estudo puramente estilístico, mas almeja compreender o som como um importante elemento organizador do sentido, atuando na estrutura do romance e “enformando” o modo de funcionamento lógico da narrativa, de maneira semelhante à auditividade na cultura brasileira, que segundo Luiz Costa Lima (1981) delimita o funcionamento da forma de pensar de nossa cultura. Assim, Meschonnic traria os elementos teóricos para pensar o ritmo da escrita, apontando para as formas pelas quais a oralidade estrutura o escrito, fenômeno que em Machado de Assis, e na literatura brasileira, não se dá sem a interferência do funcionamento discursivo das formas de pensar da auditividade, já que estamos imersos em uma cultura auditiva, sendo a literatura um fenômeno estético historicamente circunscrito.

## 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.

DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Bordas, 1991.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

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].

\_\_\_\_\_. *Linguagem ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006b.

# **MESA 8**

Teatro brasileiro

## **“Conspiração da posteridade”: ideia, devir e esgotamento da dramaturgia de peças históricas no romantismo brasileiro**

Jéssica Cristina Jardim<sup>o</sup>

### **Resumo**

O presente trabalho reflete sobre a materialização da morte do herói na dramaturgia histórica no período romântico brasileiro. Por meio de uma comparação com outras modalidades, como o épico e o lírico, de acordo com as contribuições teóricas de Hegel (2014; 2001), e mobilizando conceitos como herói e mártir, buscamos analisar o drama histórico *Bartolomeu de Gusmão*, de Agrário de Menezes, publicado em 1865. O protagonista homônimo é o padre inventor da “Passarola”, uma máquina voadora inspirada no voo dos pássaros e pioneira na ciência aeronáutica, brasileiro nascido em Santos (SP) em 1685, perseguido pela Inquisição e acusado de feitiçaria e práticas judaizantes. O drama de Menezes apresenta-se singular pelo fato de por em cena uma personalidade histórica literalmente morta – o fantasma do padre –, modificando os eventos históricos e inserindo o tema do sobrenatural em um desfecho imaginativo e de tom moral que repara os acontecimentos históricos e lhes proporciona uma nova perspectiva para o futuro. Bartolomeu de Gusmão, como personagem dramática e histórica, comunga com as definições de Hegel (2001, p.80-81) para o herói, como o homem em conformidade com a “necessidade do Espírito universal”, no qual coincide “o objetivo da paixão e o da Ideia” e cujo *pathos* se localiza justamente na possibilidade de contributo para o desenvolvimento racional da história, e mesclando as definições de herói e mártir, ao renunciar à própria vida em nome da ideia e, no desenvolvimento histórico, em nome do progresso científico: ele se define, afinal, como herói que “sempre falou a verdade, como falaram os mártires” (MENEZES, 1865, p.168).

### **Palavras-chave**

*Bartolomeu de Gusmão*; peça histórica; herói; dramaturgia romântica; Agrário de Menezes.

---

O Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP/FFLCH), com bolsa do CNPq (Processo 140191/2017-8) e sob orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria. E-mail: jessicajardim@usp.br.

No projeto de doutorado intitulado “Conspiração da posteridade’: ideia, devir e esgotamento da dramaturgia de peças históricas no romantismo brasileiro”, nosso objetivo é analisar um conjunto de peças históricas do romantismo brasileiro, buscando traçar a ideia de sua dramaturgia, entendida como possibilidade de síntese do que se afigura de maneira difusa e díspar em seus conceitos e em sua forma. Seu processo de devir e esgotamento, desde o estabelecimento do romantismo e até a ruptura do teatro realista está sendo analisado do ponto de vista de aspectos temáticos, ideológicos, dramáticos e estilísticos. Adotamos a terminologia de *peças históricas* para nosso *corpus*, como categoria geral que no romantismo brasileiro possa abarcar principalmente dramas históricos e tragédias históricas, assim como textos dramáticos ocasionais que dialoguem com influências outras como as do melodrama e da comédia, desde que estejam de algum modo ligados ao caráter histórico de suas narrativas e sejam primordialmente voltados à materialização cênica, inscrevendo-se nosso projeto na linha de pesquisa “Literatura, as demais artes e outras áreas do conhecimento”.

Neste trabalho, especificamente, realizamos aproximações com o épico e o lírico, a partir da filosofia de Hegel (2014; 2001), e recorremos a conceitos como herói, mártir, ação dramática e acontecimento épico para analisar a peça histórica *Bartolomeu de Gusmão* (1865), de Agrário de Menezes, que conta a vida de Bartolomeu Lourenço, cognominado como o “padre voador”, por sua criação mais célebre, a “Passarola”, uma máquina voadora. Nascido em Santos (SP) em 1685, o padre havia buscado resolver o problema da navegação aérea “pelo lado mais natural”, a partir do estudo do voo dos pássaros, do qual provêm as linhas gerais de sua teoria. As superstições que permeiam a invenção do padre, suscitadas por seus inimigos políticos, ciosos da amizade e do financiamento de D. João V, juntamente à acusação de práticas judaizantes, mergulham a Passarola e seu inventor no ostracismo e no esquecimento histórico. Fugindo às acusações, Gusmão falece na Espanha em 1724. Em conformidade com o que define Hegel (2001, p.80-81) sobre o herói, Bartolomeu age a partir da “necessidade do Espírito universal”, ele é o homem no qual coincide “o objetivo da paixão e o da Ideia” e cujo *pathos* se localiza justamente na possibilidade de contributo para o desenvolvimento racional da história.

A peça de Agrário de Menezes, assim como outras analisadas em nosso projeto de pesquisa, dialoga com a ideia da morte “que assombra o Ocidente”, nos termos de

Michel de Certeau (2013, p.XV-XVI). Nessa perspectiva, os eventos históricos, tão difíceis de serem apreendidos em totalidade, receberiam na visão da História a metáfora da sombra: sombras que retornam “menos tristes aos seus túmulos” (CERTEAU, 2013, p.XVI). Por um lado, é constante a ideia de que a história e, por conseguinte, os gêneros históricos, dariam voz a homens já situados no passado, vencedores ou derrotados; por outro, a imagem da morte, raramente seria posta em cena, por questões de decoro, que impedia a realização de ações violentas nos palcos oitocentistas. É rara a presença do sobrenatural ou do maravilhoso na dramaturgia histórica oitocentista brasileira, mesmo que fortemente presente em um romantismo mais imaginativo. Agrário de Menezes é um dos únicos dramaturgos românticos no Brasil a por em cena um personagem histórico efetivamente morto e tendo recebido a possibilidade de agir em cena em interação com outras personagens, utilizando truques cênicos oriundos de gêneros como a magia: ele materializa em *Bartolomeu de Gusmão* uma versão biográfica imaginativa para o padre e também excede as convenções formais da peça histórica, sem contradizê-las.

A peça histórica do romantismo brasileiro se desenvolveu pelo contato com a cultura teatral neoclássica e melodramática. É na década de 1850 que os nossos dramaturgos se apropriarão finalmente “condições materiais e intelectuais” necessárias ao desenvolvimento do teatro histórico (FARIA, 2001, p.19), apesar de já existirem dramas com a temática em décadas anteriores, e finalmente elaborarão uma narrativa histórica própria mais desvinculada à de Portugal (PRADO, 1996, p.144). Igualmente seria importante a elaboração de uma *História do Brasil*, como a de Varnhagen (1857, p.141-145), que descreve a máquina voadora nestes termos:

Se acaso tem a devida autenticidade uma estampa que depois se publicou, a proa era à maneira da cabeça de uma ave; o leme da cauda, e dos lados havia asas; mas estas unicamente para servirem ao equilíbrio dos flancos ou ilhargas. Superiormente uma vela colocada em sentido quase horizontal ajudava, com o enfunar-se, a elevar a máquina, de cujo centro saíam uns tubos de foles, que deviam contribuir para a não deixar panejar quando não houvesse vento. Esta vela se alargava mais ou menos dos lados, por meio de cabos e roldanas, a fim de se aproveitarem convenientemente os ventos, segundo fizessem feição. A máquina devia ser de tábuas finas e depois toda chapeada de folhas também finas de ferro, cobrindo-se estas de esteiras de palha de centeio para comodidade dos passageiros, cujo número, segundo se propunha o inventor, seria de onze, compreendendo o mesmo inventor ou piloto. (VARNHAGEN, 1857, p.141-142).

A peça de Agrário de Menezes narra, em três atos, o período que vai desde a construção da Passarola e uma das demonstrações que o padre realiza na corte; os

momentos de tensão em que as inimizades de Gusmão crescem com o intuito de desmoralizá-lo juntamente à sua família diante de um D. João V amante das artes e das ciências, isto é, o trecho que cobre a narrativa histórica; por fim, um último ato de pura invenção poética, com o aparecimento sobrenatural do padre diante de seus inimigos e aliados, meio de restabelecer parte da justiça maculada pelas intrigas que o levaram à morte.

Há uma veia largamente shakespeariana no drama de Menezes: os fantasmas do *Ricardo III* e do *Macbeth*; do *Henrique VIII*, o paralelo entre a morte injusta do Duque de Buckingham e a de Gusmão; uma paródia do *Hamlet*, na qual os inimigos de Bartolomeu, em capotes risíveis, reúnem-se e planejam contra o padre em cena noturna no pátio da Casa da Índia em Lisboa:

(Um soldado de sentinela, e depois um vulto embuçado)  
Soldado (*parando*) Quem vem lá? (*pausa*) Quem vem lá?  
O vulto (*à meia voz*) É de casa.  
Soldado: O que quer?  
Vulto: Que pergunta! Quero ver a festa do voador. (MENEZES, 1865, p.45)

Para o desenvolvimento da ação dramática, é principalmente na vingança contra o galanteador Falstaff, das *Alegres Senhoras de Windsor*, que Agrário de Menezes estabelece um diálogo maior: o quiproquó que envolve personagens fingindo ser fadas e elfos, uma fada levada de cena para um casamento às escondidas. A leitura da influência de Shakespeare aponta para uma construção fora do usual nas peças históricas brasileiras, que geralmente dialogavam com o recurso às estruturas melodramáticas como procedimento mais comum, um enredo de amor que sustenta a narrativa do herói, elemento subjetivo paralelo ao elemento objetivo (histórico).

O terceiro ato do *Bartolomeu de Gusmão* é habitado por uma sombra que se nomeia como *sendo* o padre ou, antes, como *tendo sido*. Essa sombra age diante do espectador, dialoga com amigos e inimigos, mas fala a partir do passado. O fato da morte de Bartolomeu Lourenço se materializa igualmente pelo reconhecimento tanto de si mesmo quanto dos outros. O primeiro contato é gradual e perturbador, mas até quase o ápice se faz dúbio. O Cardeal da Mota narra a visão que tem fora de cena de um “vulto” que de repente misturou-se com a névoa e que “dentro de dois segundos, reapareceu em distância”. A voz é “lúgubre e sepulcral”, como “um fantasma que chega de estranhos mundos e que vagueia na terra, como uma visão terrífica”, “cujos passos pareciam ser contados no relógio da fatalidade!...”. Bartolomeu é visto e

descrito com precisão, antes de se apresentar ao espectador, conforme rubrica, como uma “sombra alta e magra [...] velha e abatida” (MENEZES, 1865, p. 142, 143 e 164).

É, sobretudo, pelo modo discursivo que Bartolomeu manifesta os sofrimentos derivados do martírio, em uma revelação que transita entre o lírico e o épico, porque ligada a um aspecto subjetivo do personagem e ao mesmo tempo é reflexo do seu heroísmo. Reminiscente da vida e do sofrimento acontecido antes da morte, qualifica-se como herói que “sempre falou a verdade, como falaram os mártires” (MENEZES, 1865, p.168). O fundo da crítica de Bartolomeu é uma nação que vê como ingrata, por não reconhecer seus heróis e, afundada na ignorância, opta pela superstição e não pela ciência, renunciando, portanto, ao seu próprio desenvolvimento. Sua subjetividade e comoção mesclam-se com a experiência sociocultural objetiva, ao se ligar ao que Hegel descreve como “os deveres na existência humana, a sabedoria da vida, a intuição daquilo que no espiritual constitui as bases firmes e o vínculo sustentador para os homens no agir e no saber”, aquilo que evoca “à consciência do homem o que é pleno de Conteúdo, como dever, como o que é pleno de honra e o que lhe convém” (HEGEL, 2014, p.88). Sua sombra, que habita uma dimensão duplamente material e espiritual, prevê, por fim, que a nação brasileira em formação, se quisesse firmar-se nos séculos futuros, precisaria para tal escrever sua história, rememorando seus heróis e trazendo novamente à cena suas narrativas.

## Referências bibliográficas

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil: A Cornucópia do Amor. In *Rebento*, São Paulo, n. 7, p. 90-121, 2017.
- GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno, In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, p.176-181, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Filosofia da História*. Brasília: Editora UNB, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de Estética*. Vol.4. São Paulo: Edusp, 2014.
- JOBIM, José Luís. Notas sobre a teoria romântica da histórica. In MOREIRA, Maria Eunice (Org.) *Histórias da Literatura: Teorias, Temas e Autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p.61-68.
- LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858.
- \_\_\_\_\_. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865.
- \_\_\_\_\_. Carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In FARIA, João. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 379-387.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. A personagem no teatro. In GUINSBURG, Jacó (Dir.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOUZA, Antonio Álvares de. Elogio histórico. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p.3-40.

SHAKESPEARE, William. *The complete illustrated works of William Shakespeare*. London: Bounty Books, 2013.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História Geral do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: E. e H. Lammert, 1857.

## ***O diabo que fala tupi: A representação do diabo em Na aldeia de Guaraparim, de José de Anchieta***

Marina Gialluca Domene<sup>0</sup>

### **Resumo**

Quando se pensa a colonização portuguesa no Brasil, os ameríndios são comumente vistos sob uma perspectiva absolutamente passiva, seja no papel de selvagens a serem colonizados ou de vítimas de um processo de aculturação.

Os jesuítas tiveram grande responsabilidade nesse apagamento histórico e cultural. Tudo o que fizeram dentro dos aldeamentos visou a anulação da cultura e da mitologia ameríndias. Entretanto, ao lermos o teatro de José de Anchieta, é possível ver que, apesar do genocídio perpetrado pelo branco europeu, a cultura ameríndia deixou marcas nítidas, inclusive na fé católica que aqui se tentava instalar.

Neste teatro quase medieval, o diabo tem papel importante, tanto no tocante à comicidade da peça quanto no tocante ao seu caráter pedagógico e moralizante. É trazido à cena como um aviso contra os pecados cometidos pelos espectadores.

Em meu trabalho de mestrado, dedico-me a estudar como o diabo é representado neste teatro, comparando as peças em português, castelhano e tupi, buscando as influências brasílicas no imaginário cristão da época.

Nesta comunicação, apresentarei a análise de *Na aldeia de Guaraparim*, um dos sete autos de enfrentamento atribuídos a Anchieta. Os autos de enfrentamento são definidos pela presença do demônio e pela luta entre o Bem e o Mal.

### **Palavras-chave**

José de Anchieta; teatro colonial; literatura colonial; teatro religioso.

---

<sup>0</sup> Mestranda em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: marinagialluca@gmail.com

## 1. Introdução

Este artigo deriva da minha pesquisa de mestrado, e apresenta resultados apenas parciais. No meu trabalho, dedico-me ao estudo da representação do Diabo no teatro do padre jesuíta José de Anchieta, que fez parte do processo de aculturação (e genocídio) dos nativos e do conseqüente apagamento de sua cultura e mitologia. Ao começar minha pesquisa, eu me perguntava quão completo este apagamento havia sido. Perguntava-me se, apesar das sociedades indígenas esfaceladas pelo domínio branco, haveria marcas da cultura tupi mesmo nos esforços europeus de apagá-la. O teatro do padre Anchieta é uma obra de catequese e evangelismo. É a mais patente forma de apagamento e anulação da mitologia e rituais tupi, como a antropofagia, pinturas de guerra, danças ritualísticas e a pajelança, costumes considerados demoníacos pelos europeus e a serem substituídos pela fé católica.

Neste contexto, o Diabo entra, não só como a figura cômica tradicional do teatro religioso da época, mas para personificar pecados muito específicos do contexto colonial. Comecei a buscar nesta figura marcas mais autênticas da cultura tupi. A construção dessa personagem, tanto do ponto de vista religioso quanto do ponto de vista dramático, parece embebida de elementos ameríndios. Na obra de Anchieta, o Diabo figura em sete peças.

Sábato Magaldi escreve que o padre não tinha “a vocação irresistível do palco”<sup>0</sup>. Era poeta. Entretanto, César Braga-Pinto descreve a poesia de Anchieta como “uma forma de diálogo interior entre Deus e o indivíduo pecador”, como os *Exercício Espirituais* de Loyola. Nos poemas,

o *colloquium* ou oração de Loyola aparece na forma de um diálogo real: a voz ausente que em Loyola produz a comparação e a oração, aparece simulada nos poemas de Anchieta.<sup>0</sup>

Apesar de suas inclinações poéticas, Anchieta já carrega recursos dramáticos em seus versos. E mesmo aqui, boa parte de sua obra parece obedecer a um padrão que rege seu teatro: escrita majoritariamente em três línguas, dirige-se ora aos tupis, ora aos portugueses e ora aos espanhóis.

---

<sup>0</sup> MAGALDI, 1997, p. 16.

<sup>0</sup> BRAGA-PINTO, 2003, p. 80.

O fato do teatro de Anchieta ser motivado por razões específicas interfere profundamente em todos os aspectos de suas composições. Se a trama não é consistente, a temática o é, como Nejar lembra:

O zelo anchietano pela virtude é o mesmo de Gil Vicente, que se norteou na tradição de Juan de Encina, dentro da visão teocêntrica. (...) Sabe aliar na simbologia da fé poder de contenção e manejo de adjetivos, com o aproveitamento de uma oralidade que funciona entre fala e silêncio. Valendo ressaltar a fulgurante criação alegórica de Anchieta, em que “o segundo sentido é mais importante que o primeiro”, consoante a lição de Ivan Teixeira no prefácio do *Auto da Barca vicentino*.<sup>o</sup>

Em sua dissertação intitulada *A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira*, Rosemeire Pereira escreve que Anchieta não “tencionou instruir o nativo quanto à estética do teatro (...)”<sup>o</sup>. A verdade é que o teatro de Anchieta parece ter sido, antes de mais nada, “uma forma de oração”<sup>o</sup> com elementos cênicos. Em *Na aldeia de Guaraparim*, essa oração aparece muito claramente no clamor de Pirataka.

## **2. O diabo que fala tupi**

Estima-se que *Na aldeia de Guaraparim* tenha sido representada no fim de 1585, na capitania do Espírito Santo. O índio Pirataka acaba de expirar, e sua Alma é abordada por quatro diabos. O Ato II, representado em tupi, os traz à cena: o líder Anhanguçó, Tatapitera, Caumondá e Moroupiaroera discutem a grave situação em que se encontram, sendo expulsos de todas as aldeias aonde chegam os missionários católicos. São “especialistas nas três tentações da discórdia e desordem, do vinho e da sensualidade, da crueldade e antropofagia”, e pretendem usá-las para dominar aldeias protegidas pela Virgem Imaculada, “que já os derrotou outras vezes”<sup>o</sup>. Aqui, vemos os costumes tupi considerados pecaminosos pelos jesuítas. Anhanguçó entra em cena, queixando-se da falta de paz e de abrigo, porque é expulso pelo “sacerdote inimigo”<sup>o</sup>, que “proclama que a Mãe divina / desgraçou a minha sina / e a cabeça me

---

<sup>o</sup> NEJAR, 2007, p. 30.

<sup>o</sup> PEREIRA, 2006, p. 152.

<sup>o</sup> MAGALDI, 1997, p. 20.

<sup>o</sup> CARDOSO, 1977, p. 79.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 208, v. 5.

rompeu”<sup>o</sup>. Tatapitera reconhece a gravidade da situação, e propõe um plano de ação: “Vamos pois nos levantando / pegar Tupansy por trás”<sup>o</sup>.

Após o verso 177, um novo diabo entra em cena: Moroupiaroera. Ele entra com três almas condenadas, e apresenta-se:

Sim, sou eu; vim procurar-te,  
e descrever-te a minha arte  
de matança e sururu.<sup>o</sup>

Algumas estrofes depois, ao falar de uma tribo tupiniquim que visitou. Diz que os habitantes chegaram a sacrificar “um bom cristão”<sup>o</sup> em um ritual antropofágico: “De um cristão que ali passava / se vingaram, a meu mando”<sup>o</sup>. Ao mesmo tempo, no entanto, Moroupiaroera mostra ser também um algoz para aqueles que pecam contra a lei divina: “Suas almas pagãs meti / no fogo que não se acalma.”<sup>o</sup>

Nesta nota, podemos entrar no Ato III, quando surge a Alma do índio Pirataka. Parece haver influência do *Auto da Alma* e da alma do Parvo no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente<sup>o</sup>. Os quatro diabos começam a tentar convencê-la a acompanhá-los, e terminam por tentar arrastá-la à força para o Inferno. A Alma, ainda que convertida e devidamente ungida antes da morte, não tem poder para resistir-lhes, e clama pelo socorro divino. Só a menção do nome de Deus é o suficiente para afastar Anhanguçú: “Que terrível nome ouvi, / que me deixa atormentado!”<sup>o</sup> Cito Ednilson Aparecido Quarente, que escreve que a ação dos demônios está confinada, impossibilitando-os de “emular-se frente aos signatários de Deus”. “É tingida a vitória do bem sobre o mal: a Cruz fazia a sua redenção e reocupava o seu lugar sacramental na Terra”<sup>o</sup>.

Os diabos, Pirataka e o Anjo teriam sido, à época, caracterizados de maneira simples, mas colorida: as roupas portuguesas seriam aliadas às plumas e tintas, tão presentes nos rituais tupi e agora ressignificadas dentro de um ambiente cristão<sup>o</sup>.

---

<sup>o</sup> Ibidem, p. 209, vv. 8-10.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 210, vv. 53-57.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 213, vv. 180-187.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 214, v. 193.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 214, vv. 198-199.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 215, vv. 228-229.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>o</sup> Ibidem, p. 225, vv. 595-596.

<sup>o</sup> QUARENTA, 2002, p. 47.

<sup>o</sup> CARDOSO, 1977, p. 56.

A influência portuguesa na prosódia e métrica de Anchieta é óbvia, mas a cultura tupi está aqui presente, sobretudo no tipo de humor, nas músicas e danças apresentadas, além da caracterização das personagens. O próprio formato do auto sugere a cerimônia de recepção tupi<sup>0</sup>.

### **3. Considerações finais**

O teatro do padre José de Anchieta objetivava catequizar os brasis, apagando sua cultura e religião tradicionais. Os diabos tinham o papel de personificar esses costumes. Entretanto, aspectos da representação mostram a influência indígena na estética do jesuíta, mostrando que o sucesso nesta empresa colonizatória, pelo menos neste momento, era apenas parcial.

---

<sup>0</sup> Ibidem, p. 8.

## Referências bibliográficas

BRAGA-PINTO, César. *As promessas da História: Discursos proféticos e assimilação no Brasil Colonial (1500-1700)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARDOSO, Armando (trad.). *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro - séculos XVI e XVII*. 2006. 428p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Doutorado em Concentração, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. Suporte eletrônico.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Editora Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

MADUREIRA S.J., José Maria de. *A liberdade dos índios, a Companhia de Jesus, sua pedagogia e seus resultados*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1929. v. 2.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Copesul, Telos, 2007.

PEREIRA, Rosemeire F. de A. R. *A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira*. 29 de novembro de 2006. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Suporte físico.

PINTO, Edith Pimentel. *O Auto da Ingratidão: Na vila de Vitória (de) Anchieta*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

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.

QUARENTA, Ednilson Aparecido. *Teatro de Anchieta: demonização e catarse no Brasil colonial*. 2002. 139p. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Suporte físico.

# **MESA 9**

Engajamento e  
representação

## ***Yacala*: a consciência como fatalidade**

Rafael Tahan<sup>o</sup>

### **Resumo**

Esta comunicação propõe refletir sobre *Yacala* (1999) longo poema narrativo escrito por Alberto da Cunha Melo (PE, 1942-2007), olhando para obra como representação poética e indagação filosófica da condição do homem contemporâneo. Buscaremos, portanto, identificar certa cosmovisão fatalista que perpassa toda sua obra e se encerra em *Yacala*, formando um cuja história parece querer colocar o homem (*Yacala*) no centro da discussão poética e filosófica, revelando a dimensão ética e fatalista do pensamento autor. No longo poema composto por 140 retrancas (forma-fixa idealizada pelo autor) essa visão parece emergir sempre como a síntese de opostos, operação que se repete em todas as instâncias da obra, como pretendemos demonstrar.

### **Palavras-chave**

*Yacala*; poesia contemporânea; cosmovisão

---

<sup>o</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. Vagner Camilo. E-mail: rafael.tahan@hotmail.com.

*Yacala Cosmo* é o protagonista do livro homônimo publicado em 1999 de maneira autônoma pelo poeta, sociólogo e cronista pernambucano Alberto da Cunha Melo (1942 – 2007). O livro teve apenas duas edições, a primeira feita através do selo independente *Edições Olinda* e a segunda, no ano seguinte (2000), desta vez pela Editora Universitária da Faculdade Federal do Rio Grande do Norte, ambas com tiragens de 200 cópias.

Apesar dos poucos exemplares e a dificuldade de circulação nacional devido, principalmente, a pouca atenção do mercado editorial ao eixo nordeste, o autor recebe, para a segunda edição, um prefácio do crítico literário Alfredo Bosi, em ensaio intitulado *Uma estranha beleza*<sup>o</sup>.

Além do importante reconhecimento de Bosi, a segunda edição leva o autor, mesmo pouco conhecido dentro do território nacional, a fazer sua primeira publicação no exterior, ainda em 2000, no III Seminário de Lusografias na cidade de Évora em Portugal.

Em linhas gerais, *Yacala* é um poema narrativo monocórdico, composto de 1600 versos distribuídos por 140 retransas (forma-fixa idealizada pelo poeta). O poema narra a história de vida de um homem negro chamado *Yacala Cosmo* que, abandonado quando criança à porta de um mosteiro é acolhido pelos monges da ordem.

O longo poema estrutura-se pelo modelo épico, assunto longamente discutido pela estudiosa Érica Roberta Dourado, em sua dissertação: *Ressonâncias épicas em Yacala de Alberto da Cunha Melo*<sup>o</sup>, o que se pode observar pelo *Exórdio* (poema de abertura), a recorrência da forma-fixa (a retransa) e a narratividade a partir da qual o poeta pernambucano estrutura os acontecimentos na obra, todos elementos que dialogam diretamente com a épica grega.

Além da ressonância do epos nessa obra, observamos a combinação de personagens e temáticas associadas ao gênero da comédia ao senso trágico de destino que delimita as ações da personagem, além de um lirismo profundo extraído das questões existenciais levantadas pelo poema, fruto da estreita relação que Cunha Melo estabelecia entre poesia e filosofia: o poeta pensou inclusive em dedicar *Yacala*

---

<sup>o</sup> BOSI, Alfredo. “Uma estranha beleza” In: Melo, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*, São Paulo: Editora A Giraffa, 2003. p.163.

<sup>o</sup> DOURADO, Érica. *Ressonâncias épicas em Yacala de Alberto da Cunha Melo*. Dissertação de mestrado. Três Lagoas, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), 2015.

a: Heráclito, o obscuro – nota encontrada no manuscrito original do livro em recente visita ao acervo do autor em Pernambuco.

Trata-se, esta, de uma importante observação uma vez que, a reposição de um modelo clássico na modernidade e mesmo na contemporaneidade não supõe, evidentemente, nenhuma tentativa reinvenção do gênero puro.

O narrador do poema - onisciente em terceira pessoa - conta que, segundo a crônica, o nome esquisito (Yacala Cosmo) foi dado a ele (por um – abade erudito (retranca 002, v.5) –) no mesmo dia em que foi encontrado. Este é, portanto, o primeiro contato que temos com a fisionomia da personagem.

Em nota dedicada ao livro o poeta explica a etimologia de *Yacala*. A palavra que representa a ideia aproximada de homem, marido, namorado é, segundo o autor, um vocábulo oriundo de uma variante dialetal da língua falada pelos cabindas, quicongo – língua mãe do grupo – chamada vili, pelo qual se apaixonou devido a sua beleza “eufônica” e luminosidade.

Informação tirada, ainda segundo o poeta, de um estudo sobre poesia popular do Brasil de Sílvio Romero (2003, p.166.). A isso o autor acrescenta que: para Raimundo Nina Rodrigues<sup>o</sup>, “cabinda” era apenas “uma denominação regional, antes aduaneira, dada aos escravos embarcados em Cabinda” (território de Angola, atualmente)<sup>o</sup>.

Essa é, apesar de parecer prematura, a primeira pista em direção à análise formal da obra. Eufonia é o mesmo que “harmonia”, ou a disposição bem ordenada entre as partes de um todo segundo o dicionário Aurélio ou ainda segundo o dicionário da língua portuguesa Priberam<sup>o</sup>: as qualidades que tornam a frase ou o discurso agradável ao ouvido.

A palavra *Yacala* é composta por três unidades mínimas: as sílabas ya – ca – la. Do ponto de vista sonoro (rítmico), considerando a segunda sílaba como tônica (conforme pronuncia do próprio autor em discurso dedicado ao lançamento do livro), temos um movimento primeiro ascensional da semivogal j diante da aberta A e depois linear, que vai 1. da plosiva C até o segundo A e 2. da lateral L até a terceira vogal aberta A.

---

<sup>o</sup> (1862 – 1906) Um dos pioneiros sobre estudos de antropologia criminal no Brasil conhecido pela obra *Os africanos no Brasil de 1932*

<sup>o</sup> CUNHA MELO, Alberto, *Nota do autor* in: *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa, 2003. p, 165

<sup>o</sup> **harmonia**", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013. <https://dicionario.priberam.org/harmonia> [consultado em 08-03-2019].

A eufonia está em Yacala, portanto, no equilíbrio entre vogais: na altura cômoda da articulação vocálica (é possível, por exemplo, articular Yacala movendo apenas a ponta da língua em direção ao palato) e na constância do som produzido pela repetição da vogal sonora aberta do (A) som que atravessa a palavra do começo ao fim.

A essa constância o autor atribui, como vimos, primeiro a característica de harmonia (o eufônico) depois a de luminosidade, à regularidade esperada de um objeto harmônico em que o signo sonoro e signo material caminham lado a lado em perfeita consonância, na repetição e na diferença, dá-se o nome de belo.

O conceito estético de belo, como se sabe, é frequentemente associado à harmonia ideia cuja origem remonta o pensamento antigo. Para Aristóteles, por exemplo, beleza é uma qualidade que pressupõe simetria. Justa medida. Equilíbrio entre as partes; antes dele, Heráclito, pensava em harmonia não só como expressão de ideal estético, mas principalmente como *lógos*: princípio ordenador de todas as coisas: *ouvindo não a mim, mas ao logos, é sábio concordar ser tudo-um* diz Heráclito<sup>o</sup>.

Segundo Alexandre Costa, organizador, tradutor e comentador dos fragmentos de Heráclito, essa máxima expressa a ideia de um sistema holístico cuja ordem é estabelecida pelo *logos*, o que, segundo o autor, interpreta-se pelo uso do termo (*homologeîn*) homologar: aceitar, concordar. Portanto, ouvir o logos é concordar estar em sintonia, para que se possa adquirir a sabedoria, ou melhor dizendo, a consciência do estado natural das coisas: o tudo-um.

Além disso, ainda segundo Costa, o fragmento revela a dimensão ética do pensamento de Heráclito. O estar em consonância com esse estado natural tem a ver, sobretudo, com ouvir ao logos e não a “mim”. Em outras palavras: a sabedoria, no sentido de adquirir essa consciência, está em suprimir a individualidade (apenas ruído do todo) para alinhar-se efetivamente ao todo harmônico: eu e cosmos são, portanto e respectivamente: a parte e o todo.

O preâmbulo filosófico serve para entendermos duas coisas centrais da obra de Cunha Melo: a noção de harmonia como expressão de beleza estética e ordem, força através da qual se representa essa estética – a relação indissociável entre o particular e o geral.

---

<sup>o</sup> Costa, Alexandre, *Heráclito de Éfeso, fragmentos contextualizados*. São Paulo: Odysseus, 2012. p. 127.

Somando a isso dois outros fatos: o nome do seu primeiro livro, *Círculo Cósmico* (1966) termo que pode ser entendido como sinônimo a um sistema holístico e os três versos que encerram pela segunda vez *Yacala* (1999) postos depois do seu trágico desfecho: este livro inóspito / fecha, com o primeiro, / meu círculo cósmico. (p. 307), observamos, na prática como a própria obra do autor foi estruturada dentro dessa premissa de ordem e beleza, em que parte e todo são indissociáveis.

## Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Prefácio da edição do livro Yacala* in: Dois caminhos e uma oração. São Paulo: A Girafa, 2003.

CAMILO, Vagner. *A Modernidade entre tapumes - da lírica social à conversão neoclássica na poesia brasileira moderna*. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

CORDEIRO, Cláudia. *Faces da Resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*. Recife: Bagaço, 2003.

COSTA, Alexandre, Heráclito de Éfeso, fragmentos contextualizados. São Paulo: Oddyseus, 2012.

DOURADO, Erica Roberto. *Ressonâncias épicas em Yacala de Alberto da Cunha Melo*. Dissertação de mestrado. Três Lagoas, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), 2015.

HÉLIO, Mário. *Prefácio da edição do livro meditação sob os lajedos* in: Dois caminhos e uma oração. São Paulo: A Girafa, 2003.

MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa, 2003.

## **O Zumbi em Arena – Uma leitura de *Arena Conta Zumbi* através do engajamento do Teatro de Arena.**

*Stephanie da Silva Borges<sup>o</sup>*

Resumo: Tendo em vista o objeto da pesquisa de mestrado, o teatro político brasileiro do pós-64 e os diferentes tipos de engajamento possíveis no campo da esquerda, após investigar o conceito de engajamento, através de um cotejo presente no trabalho, e adentrar as duas companhias teatrais de estudo, este ano, desmembrar-se-á o material, apresentando uma das análises que estarão presentes na dissertação: uma resenha da análise crítica de *Arena Conta Zumbi*, primeiro objeto do *corpus* a ser visitado, realizada com um olhar específico para tal peça, usando como chave de leitura para a sua consideração o engajamento do Teatro de Arena. Portanto, foi feito um mapeamento do grupo desde a sua formação até o ano de 1965, e o exame de *Arena Conta Zumbi* contou com a percepção dos fatos contemporâneos à montagem, isto é, o que estava acontecendo no momento pós-golpe civil militar, também após o primeiro show de protesto ao regime, *Opinião*. O Arena promoveu um relevante trabalho teórico e formativo, o qual espalhava-se em suas dramaturgias: tanto o laboratório de interpretação quanto o seminário de dramaturgia, propostas do Arena, marcaram o nosso teatro. Assim, temos em *Arena Conta Zumbi* um trabalho de autoria e montagem próprias, visto que o texto é de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, sendo a direção do primeiro. Dentro das ramificações à esquerda, será apresentada talvez a mais óbvia, porque mesmo estudado superficialmente, o Teatro de Arena é comumente conhecido como politizado – a intenção, assim, é examinar os seus motivos e como a peça foi recebida no imediato pós-golpe. O espetáculo, por sua vez, tem nuances brechtianas (no sentido de contar a história para tentar metaforizar com o presente) e pedagógicas, dentro das quais Boal tateia elementos épicos e stanislavskianos para criar o Sistema Coringa, antevisto em *Arena Conta Tiradentes*.

Palavras-chave: *Arena Conta Zumbi*, engajamento, Teatro de Arena.

---

O 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. João Roberto Faria.  
E-mail: stephanieborges@usp.br

Esta comunicação é baseada no segundo capítulo da dissertação de mestrado intitulada *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*, na qual, após nuançarmos o conceito de “engajamento”, investigamos duas perspectivas teatrais consideradas engajadas: a do Teatro de Arena (com *Arena Conta Zumbi*, de 1965) e a do Teatro Oficina (com *Roda Viva*, de 1968)<sup>o</sup>. Aqui, nos deteremos sobre alguns pontos do exame da primeira peça, dialogando com o caráter engajado do seu grupo, na época.

O Teatro de Arena foi relevante em nossa vanguarda teatral de 1953 a 1971, criticando e resistindo ao regime militar, mas também sendo alvo dele. Considerando a separação de sua trajetória por fases, estabelecidas de acordo com técnicas e ideias exercidas, a etapa dos musicais pretendia ser uma solução sintética e uma reafirmação política, em função do momento em que ocorreu – o grupo já havia se politizado antes, porém, nesse momento, os seus objetivos ligaram-se profundamente aos desdobramentos sociais do estabelecimento do capitalismo e da ditadura, vista como passageira em *Zumbi*.

Assim, a análise foi em direção às analogias críticas desta dramaturgia: uma guerra colonial de quase cem anos trazendo à tona o que estava acontecendo no momento de concepção da obra, o confronto político pós-golpe civil-militar – um subterfúgio para combater a ditadura e incentivar a resistência num tempo de esperança ainda possível. Ao narrar a luta de Palmares por liberdade, tema da peça, *Zumbi* estabeleceu relações muito claras para o seu público, composto majoritariamente por estudantes e artistas de esquerda – porquanto a crítica direta ao plano contextual não era permitida, essa volta ao passado (mítico) alusiva ao presente metafórico foi impecavelmente utilizada diante da limitação da liberdade de expressão. Todavia, contava-se não somente com preocupações conteudísticas, mas também com novas formalizações estéticas, contrariando convenções: com o aproveitamento do distanciamento épico, a grande ruptura foi o fato de a história ter sido mais narrada do que interpretada. Fora isso, outros recursos facilitaram a compreensão da mensagem pelo público, o que rendeu críticas, inclusive de esquerda, à direção; porém, a simplificação e o maniqueísmo foram defendidos por Boal, que reforçava que a raiz de seu espetáculo era popular e que tais saídas

---

<sup>o</sup> Como é sabido, o referido espetáculo foi feito pelo diretor, José Celso Martinez Corrêa, fora da sua companhia.

estariam de acordo com as finalidades da eficácia politicamente engajada do espetáculo. Há muita comunicabilidade em *Zumbi* e o seu sucesso foi considerável, validando a estratégia empregada pela esquerda para ajudar didaticamente a plateia burguesa, o seu povo agora, a entender os acontecimentos recentes.

Com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo, *Arena Conta Zumbi* faz parte de um período de eclosão de espetáculos musicais brasileiros, após o advento do golpe de 1964, e mostra o caráter politicamente engajado do Teatro de Arena, ligado ao momento histórico: o enredo traz à luz a guerra centenária dos negros do Quilombo dos Palmares contra a escravidão, ocorrida no século XVII. Tendo como base o romance *Ganga Zumba* de João Felício dos Santos e a pesquisa histórica de Edison Carneiro, a peça lança mão de documentos diversos, embora contrariando-os eventualmente, e ficcionaliza eventos, sintetizando-os, a fim de contar uma história pelo ponto de vista do grupo (aproximado ao do negro e ao da esquerda). A peça divide-se em dois atos, mas somente o primeiro é subdividido em cenas. Os atores (que se dirigem também à plateia) permanecem em cena e fazem diversos personagens (cada qual com uma “máscara” de comportamento), mais itens de diálogo com Bertold Brecht (teatro épico) e sementes do esquema formal desenvolvido posteriormente por Boal.

Parte imprescindível do enredo é a aliança: o trabalho livre do palmarino dá frutos, e os brancos comerciantes, antevendo vantagens econômicas, desejam comprá-los; assim, os negros adquiririam armas daqueles para defesa própria e um elo comercial amigável se estabeleceria. Nisso, entra em cena a voz dos brancos, marcante na peça: o seu espaço de fala em prosa é sempre possibilitado (gênero épico), apesar dos traços ruins designados a eles, predominando os negros em canções e versos (gênero dramático). Por sua vez, os donos das sesmarias desejam a guerra e declaram quererem de volta os negros fugidos, contrariando “a vitória do subversivo”<sup>o</sup>. Os comerciantes cristãos negam apoio ao conflito e indicam proteção aos negros, que cultuam o trabalho e se iludem com a ajuda, tanto que ingenuamente cantam o desejo de parar de comprar armas e de aumentar os preços das suas mercadorias, algo que ocasiona uma reviravolta na ação – os comerciantes tomam o partido contrário (dos brancos ricos), querendo punição à rebeldia e o final da

---

<sup>o</sup> O termo utilizado ressalta outro paralelismo com o presente, já que esta foi uma palavra-chave na ditadura para classificar os perseguidos. Do mesmo modo, na ocasião de uma festa no palácio do governador, a expressão “infiltração negra” surge, sugerindo referência a “infiltração comunista”, utilizada pela direita nos anos 60 e 70 para denotar perigo.

aliança. É o começo do fim de Palmares.

Neste ponto, sugere-se uma metáfora deveras compreendida pela recepção, a das alianças do Partido Comunista com setores progressistas da burguesia, ocorridas antes do golpe e que acabaram prejudicando a esquerda, pois tal classe social pôde se aliar a setores mais altos e conservadores de direita. A alusão é crítica, visto que parte da esquerda não aprovava essas aproximações, logo, a peça representou a crítica do Arena aos arriscados elos comunistas para promover conscientização sobre o erro – *Zumbi* faz parte de movimentos analisados por Schwarz (1978), como a relativa hegemonia cultural esquerdista e o caráter conciliatório do partido.

Com o oferecimento de um acordo de paz de Dom Pedro de Almeida ao rei Zumbi, um momento festivo é interrompido por outro acontecimento decisivo: o golpe, ou a destituição de Dom Pedro diante da nomeação de Dom Ayres de Souza de Castro como novo governador da capitania. Novamente, semelhanças contextuais não enganam: tínhamos progressos consideráveis antes de 1964, desmantelados pelos acordos do golpe. Em sua posse, Ayres expõe a intenção de um governo impopular e contrário à ideia de independência parodiando um pronunciamento de Castelo Branco, em nova referência direta à realidade: “Unamo-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo de dentro.” (p. 46)

Ainda, há a ligação negativa entre Igreja e Estado: a fé cristã se mostra perversa sobretudo em um diálogo entre Ayres e o Bispo de Pernambuco sobre Domingos Jorge Velho (homem terrível, avalizado pelo padre para comandar a guerra contra Palmares) e o extermínio negro. Este, entrando em cena e dizendo “Estado e Igreja em perfeita harmonia” (p. 50), indica crítica dos autores a algo corrente no Brasil pós-golpe (evento de extrema direita para tomar o Estado, apoiado por setores religiosos). É a fé cristã como abono para a guerra.

O encerramento do espetáculo é exortativo, afirmando o compromisso politicamente engajado diante da situação brasileira, com o elenco prostrado para a plateia, de joelhos e punhos cerrados, simbolizando a interminável resistência, apesar da derrota trágica de Palmares. Ligado a isso, ao longo do enredo reside uma esperança, talvez infundada, do engajamento de parte da esquerda política, que não admitia o perigo do golpe e o baque sofrido, reduzindo-o a uma passagem superável através da luta, frente ao qual não era possível fazer muita coisa concretamente.

Além de o final dos atos ser marcado por “quebras de quarta parede” do cantador, reforçando o distanciamento, quanto a demais elementos concretos do

espetáculo, temos: cenários pouco elaborados (três praticáveis e um grande tapete vermelho), visto que os ambientes raramente são indicados pelo texto e as passagens acontecem com base em elementos visuais (luz, som, ações), na palavra e na movimentação do pequeno elenco; e indumentária original (calças *jeans* claras, botas pretas e camisas coloridas) facilitando o entendimento sobre o jogo da encenação. Flávio Império ressaltou ter brincado com a condição de classe média dos integrantes do Arena em figurino e cenografia: o tom político dessas escolhas não contradiz a forma e as ideias do grupo e do espetáculo, embora a roupa faça relações com a americanização e a massificação cultural em um tempo de afirmação nacional. Sobre a música, esta foi considerada uma confirmação para as ideias apresentadas, principalmente as políticas, mas também vista como prejudicial ao texto: certos sentidos, separando os dois lados do conflito, são ratificados pelos gêneros musicais, predominando, entre negros, batuque africano, música popular e samba, e entre brancos, hinos religiosos e iê-iê-iê.

Neste espetáculo, o diretor pôs em prática elementos básicos do que seria o Sistema Coringa, método desenvolvido no musical histórico seguinte, *Arena conta Tiradentes*, partindo de quatro técnicas básicas de encenação: *desvinculação entre ator e personagem, perspectiva una, combinação de gêneros e estilos diversos e o uso da música*.

Ademais, numa tentativa de aproximação do engajamento do Teatro de Arena com argumentos teóricos do conceito, pode-se dizer que o grupo é engajado de maneira sartreana principalmente quanto à relação com o seu público, no sentido de apelar à liberdade deste para receber auxílio na construção da obra – compartilha sentidos adquiridos com a bagagem do público. Ainda, podemos corroborar a afirmação bentleyana sobre o fato de uma peça de “desnudamento” de uma situação ou figura importante só chegar ao seu objetivo justamente pelo fato de ser teatro – uma arte presente e em contato direto com o seu destinatário, no qual provoca efeitos imediatos. No caso, o que o Arena mais ambicionava proporcionar era a compreensão do momento histórico-político na plateia, composta por gente que partilhava de suas ideias. Por fim, concordando com Adorno, sabemos que não há literatura que se sustente apenas pelo conteúdo, então, é possível observar a importância da forma em *Zumbi*, algo que a crítica não se preocupou em ver: Boal defendia uma arte engajada para falar às massas, logo, o grupo encaminhou uma pesquisa formal nesse sentido.

Assim, pouco importa se são acertadas as declarações teórico-críticas sobre a peça (se ela versa sobre o momento pré-golpe e as mancomunções precedentes, ou sobre o dismantelamento da resistência posterior, dando uma lição na militância com a derrota, ou ainda, se as analogias anacrônicas são ruins, pois sabemos não ter havido resistência efetiva em 1964). O interessante é que o Arena sempre quis fazer parte de um movimento engajado em arte, vida e política, em favor do povo e em prol das linguagens brasileiras (sobretudo com obras próprias).

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Engagement. *In:* ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 50-71.
- BENTLEY, Eric. O teatro engajado. *In:* BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969. p. 150-178.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena Conta Zumbi. *Revista de Teatro da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Rio de Janeiro, n. 378, p. 31-59, nov./dez. 1970.
- BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política: de 1964 a 1969 – Alguns esquemas. *In:* SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

# **MESA 10**

Anos 1950

## Figurações do tempo em *A Menina Morta*, de Cornélio Penna

Admarcio Rdrigues Machado<sup>0</sup>

### Resumo

A problemática do tempo parece crucial para pensar a ficção de Cornélio Penna. Em *A Menina Morta* (1954), percebe-se uma tensão entre ao menos três tempos: o tempo do escritor, que ele recusa como matéria de ficção, o tempo sobre o qual ele escreve (século XIX), e o tempo da narração. Sendo assim, sem pressupor que o escritor Cornélio Penna decalca a realidade objetiva do tempo histórico da escravidão, mas inventa figurativamente a memória desse tempo passado, o presente estudo objetiva expor o modo como o romancista dá representatividade ao tempo no livro *A Menina Morta*. Entendendo com Paul Ricoeur que “a função mimética das narrativas exerce-se de preferência no campo da ação e de seus valores *temporais*”, e que a invenção da intriga é o meio privilegiado pelo qual a voz narrativa reconfigura nossa experiência temporal confusa, objetivamos analisar a refiguração do tempo pela voz narrativa de *A menina morta*, em sua busca pela invenção da memória do passado. Para isso, inicialmente procedemos à reconstituição da fortuna crítica desse romance, com atenção especial a sua primeira recepção. Em seguida, confrontamos essa análise com o modo como o livro tem sido lido historicamente, buscando discutir em que medida as categorias analíticas da primeira recepção são aceitas ou recusadas pelas leituras mais recentes, e até que ponto tanto estas como aquelas *esclarecem limitando* a compreensão de *A Menina Morta*. No passo seguinte, recorreremos ao conceito *invenção* para confrontar as duas recepções anteriores. O principal suporte teórico dessa nossa investigação vem de Paul Ricoeur, em seu estudo *Tempo e Narrativa* (3 volumes), no qual ele cruza a fenomenologia do tempo descrita no *Livro XI* das *Confissões* de Santo Agostinho, com o conceito aristotélico de *intriga*. Desse cruzamento resulta um terceiro-tempo, tempo da ficção, que exige pressupostos específicos (como as categorias *autor*, *leitor*, *identidade narrativa*...).

### Palavras-chave

Cornélio Penna; *Menina Morta*; Tempo; Invenção; Memória

---

0. Doutorando em Literatura Brasileira – USP. E-mail: admarcio\_rodrigues@yahoo.com.br

Esta comunicação é fragmento de minha pesquisa de doutorado em andamento, que analisa as diversas temporalidades que entram em jogo na construção da memória do passado por meio da invenção no ato de elocução da voz que narra em *A Menina Morta*<sup>o</sup>, de Cornélio Penna. A associação da invenção com os tempos em jogo nessa ficção é parte essencial do problema da forma romanesca. Assim, para analisar as figurações do tempo nesse romance, recorro - principalmente, mas não exclusivamente - aos conceitos *tecer da intriga*, *variações imaginativas*, *mímesis*, *autor*, *narrador*, *voz narrativa*, *leitor*, *personagens*, *tempo de narrar e tempo narrado*, tomando como fundamentação teórica *Tempo e Narrativa* de Paul Ricoeur<sup>o</sup>.

Como é sabido, Ricoeur traduz o conceito *mythos* da *Poética* de Aristóteles<sup>o</sup> por *tecer da intriga*. Trata-se da disposição dos fatos ou das ações no momento da composição da narrativa. Como a proposta de Ricoeur é conjugar o *tecer da intriga* com o tempo, mas sabendo que Aristóteles não teoriza o tempo na *Poética*, ele busca em Agostinho os ditames para sua reflexão sobre “o tempo da alma” e “o tempo do mundo”. Assim, recuperando o conceito de *distentio animi*, a discordância dilacerante experimentada e teorizada por Santo Agostinho em relação ao tempo, Ricoeur propõe também que o *tecer da intriga* é uma operação de síntese que permite a expressão invertida desse conceito agostiniano<sup>o</sup>. Aplicado como teoria da narrativa, o *tecer da intriga* opera uma concordância entre discordantes, fazendo caminhar juntos os elementos díspares do sujeito, da situação, de seus antecedentes e de suas consequências.

Pensando o *tecer da intriga* como uma operação lógica da disposição dos fatos, e não o seu caráter cronológico, Ricoeur faz a hipótese que a narrativa é uma operação que permite, por exemplo, abordar o tempo pelo lado da alma e pelo lado do movimento; ou seja, como prática em que a ordem lógica prevalece sobre a cronológica, o *tecer da intriga* possibilita ordenar ou bagunçar a relação tensa entre a consciência interna do tempo e a sucessão objetiva. Para provar essa tese, Ricoeur

---

<sup>o</sup> PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958.

<sup>o</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* – tomo 2. (Trad. Marina Appenzeller). Campinas, SP: Papyrus, 1995.

<sup>o</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. Eudoro de Souza). São Paulo: Abril Cultural, 1984 (col. *Os Pensadores*).

<sup>o</sup> AGOSTINHO, Santo. *Confissões, Livro XI*. (Trad. J. Oliveira Santos, SJ, e A. Ambrósio de Pina, SJ). 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 207 – 231.

se embasa no livro IV da *Física*<sup>o</sup> de Aristóteles, no qual este propõe que o tempo é relativo ao movimento, mas não se confunde com ele, contropondo-o ao argumento agostiniano segundo o qual o tempo funda-se somente na distensão do espírito.

Aqui vale ressaltar que por operação lógica Ricoeur pretende afirmar o caráter arbitrário e artificioso da narração. O que promove o decoro do *tecer da intriga*, diz ele, são as necessidades internas da narrativa, fundamentalmente as leis de necessidade e verossimilhança. Em outras palavras, a disposição dos eventos na narrativa não segue simplesmente uma sucessão (em sentido cronológico) em que um evento segue outro...; em vez disso, é o resultado de um conjunto de procedimentos que articulam um evento *no outro*, com sentido, através do sentido, ou estabelecendo sentido nessa tessitura. A expressão do *mythos* se dá por técnica, artifício, sem acaso, e sim mediante encadeamento necessário. Daí o conceito *tecer da intriga*.

Pensado em relação à ficção de Cornélio Penna, especificamente no livro *A Menina Morta*, faço a hipótese que o conceito de *mythos* como *tecer da intriga* é uma ferramenta indispensável para discorrer sobre a operação lógica que permite ordenar o tempo nessa narrativa. Isto é, o *tecer da intriga*, associado ao tempo, permite captar a produção da versossimilhança, o efeito de ficção. Como são múltiplas as formas usadas para narrar o tempo, aqui me detenho em duas, *tempo do contar* e *tempo contado*, introduzidas por Gunther Müller e Gérard Genette, as quais Ricoeur retoma. De saída, vale lembrar que, embora busquem na distribuição entre *enunciação* e *enunciado* a chave de interpretação do tempo na ficção, Müller e Genette discordam quanto a relação entre *tempo da enunciação* e *tempo do enunciado*, na medida em que para Müller essa distinção ultrapassa o nível do discurso, remetendo a um mundo fora da narrativa, enquanto em Genette a distinção permanece nos limites do texto, “sem implicação mimética de qualquer espécie”<sup>o</sup>. Por ora, refaço os passos de Genette, em função do pouco tempo que disponho para apresentar.

É lugar-comum pensar a narrativa como sucessão de eventos, comportando um *antes*, um *agora* e um *depois*, numa disposição cronológica. Seja pensada assim, seja entendida como *tecer da intriga*, conforme Ricoeur, a narrativa é um ato da inteligência inconcebível fora do fluxo do tempo. O discurso narrativo, que institui o

---

<sup>o</sup> ARISTÓTELES *apud* RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa III*, p. 28.

<sup>o</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa II*, p.132.

universo diegético, existe também, como sequência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário). Também não é novidade que a prática narrativa supõe ao menos duas temporalidades, dois tempos: *o tempo da diegese* – ou *tempo da história narrada*, *tempo do significado narrativo*, “*erzälte Zeit*” – e *o tempo do discurso narrativo* – “*Erzählzeit*”, e as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance, quer sob o ponto de vista sintático, quer sob o ponto de vista pragmático-semântico.

O tempo da diegese, como é sabido, comporta um tempo objetivo, um tempo “público”, o da sucessão objetiva de que fala Aristóteles na *Física*, o tempo delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinentes ao calendário do ano civil – anos, meses, dias, sem esquecer em certos casos as horas e os minutos – por informações relacionadas ainda com este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites – por dados concernentes a uma determinada época histórica. No ato de elocução, este tempo diegético pode ser muito extenso - como em *A Montanha Mágica* de Thomas Mann – ou relativamente curto - como em *Ulisses* de James Joyce, cuja ação perfaz um só dia. Quer seja extenso, quer seja curto, é possível, em geral, medir com suficiente rigor o tempo objetivo da diegese.

Aplicada à ficção de Cornélio Penna, entendo com Luiz Costa Lima que essa construção temporal se permite captar por meio de duas passagens delimitadoras do *tempo narrado*, *tempo da ação primária*. A primeira é o momento em que o Comendador comunica o iminente regresso de sua filha Carlota da corte para a fazenda do Grotão. Cito:

- Meus amigos e parentes. Vou partir neste instante, ao encontro de minha filha e das pessoas de sua comitiva. Não sei quando estarei de volta, mas segundo novas notícias neste momento recebidas, ainda estão todos no ponto terminal da Estrada de Ferro de D. Pedro II, em Entre Rios. Penso pois que, dentro de três dias, estaremos aqui<sup>9</sup>.

A referência à Estrada de Ferro é indispensável à interpretação de Costa Lima. Apoiando-se nas informações de Odilon Nogueira de Matos de que em 1867 essa linha férrea alcançara Entre Rios (atual Três Rios, divisa entre MG e RJ) e em 1871 chegara a Porto Novo do Cunha, Costa Lima lembra que Porto Novo era o nome do

---

9 PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958, cap. LV, p. 999. Doravante, *RC*, seguido do capítulo e da página.

espaço ficcionalizado vizinho à fazenda do Grotão no romance. A fazenda fica de um lado do rio Paraíba; Porto Novo, na outra margem. Assim, para que o cortejo fúnebre levando a “menina morta” chegasse a seu destino, os poucos acompanhantes, praticamente só mulheres, deviam efetuar uma “descida penosa para o rio, para atravessá-lo e alcançar então a outra margem, onde se erguia a vila de Porto Novo (...)”<sup>o</sup>. Assim, cruzando dados históricos com a ficção, Costa Lima entende ser inegável que, se a estrada férrea já tinha chegado a Entre Rios, mas não tinha alcançado ainda Porto Novo, a ação não poderia recuar a um marco anterior a 1867 nem ultrapassar o tempo limite de 1871. Recorrendo ainda a outros dados históricos (alforria dos escravos do Grotão antes de 1888 e apogeu da indústria cafeeira – de 1860 a 1880, segundo Canabrava, 1971: 91, *apud* Costa Lima), Costa Lima fixa o intervalo entre 1867 e 1871 como o marco temporal da ação de *A Menina Morta*, o “tempo narrado” nesse romance<sup>o</sup>.

Com Ricoeur sabemos que, em tensão com o *tempo da história narrada*, existe o *tempo do discurso narrativo*. Segundo esse crítico, se a vinculação do tempo da diegese a referenciais ligados ao tempo objetivo/cronológico (calendário, datas, etc.) facilita em certo sentido a fixação do *tempo narrado*, o *tempo do discurso narrativo* (tempo de narrar) é de difícil medição. Segundo ele, o que este tempo mede é “o número de páginas e de linhas da obra publicada”<sup>o</sup>. No caso de *A Menina Morta*, então, esse tempo seria delimitado pelas 567 páginas, tomando por referência a edição da Editora José Aguilar (1954). Mas a página é uma unidade variável, em função da mancha tipográfica e em função do tipo de letra; a página pode estar compactamente ocupada com enunciados ou pode apresentar numerosos espaços em branco. Outra maneira de supostamente medir o tempo da narração consiste em fazer coincidir o tempo da narrativa com o tempo que é necessário despender para a sua leitura. Contudo, o tempo exigido pela leitura de um texto varia de leitor para leitor, e nem sequer é constante no mesmo leitor. De modo que é impossível estabelecer um padrão ideal susceptível de normalizar, por assim dizer, essa velocidade de leitura...

No decorrer da comunicação, cruzando conceitos de Ricoeur e Genette, analisarei outras modalidades do tempo em *A Menina Morta*, aprofundando a

---

<sup>o</sup> RC, VIII, p. 762.

<sup>o</sup> LIMA, Luiz Costa. *O Romance em Cornélio Penna*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 101 – 102.

<sup>o</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa II*, p.134.

problemática anunciada. Para isso, continuarei recorrendo à tipologia dos tempos da narrativa proposta por Genette, sobretudo para pensar a utilização da *prolepse* e *analepse* como técnicas narrativas aplicadas na composição da biografia do escravo Florêncio. Simultaneamente, analisarei também, de passagem, a figuração do tempo da instância narrativa e do tempo psicológico (*time in mind*), vinculando este à voz narrativa, num trecho do capítulo 1 do romance. E abordarei, também de passagem, a técnica da narrativa *in media res*, refletindo sobre o modo como a invenção opera deslocando essa técnica em *A Menina Morta*. E ainda, a elisão (*elipse*) como forma de representação da interdição da fala de Joviana, impedindo-a de contar a trama em torno da vida de Mariana e produzindo indeteminacões em Carlota e em nós, leitores. E a descrição aplicada a objetos, eventos e pessoas, como procedimento que permite a distensão do tempo de narrar...

## Referências bibliográficas

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. (Trad. Ana Alencar). São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LIMA, Luiz Costa. *O Romance em Cornélio Penna*. 2<sup>a</sup> Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958.

RODRIGUES, André Luis. *Fraturas no Olhar: Realidade e Representação em Cornélio Penna*. Tese apresentada ao DLCV- USP, para obtenção do título de Doutor em Letras. 2006.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia: estudo sobre “A Menina Morta”, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – tomo 1*. (Trad. Constança Marcondes Cesar). Campinas, SP: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa – tomo 2*. (Trad. Marina Appenzeller). Campinas, SP: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa – tomo 3*. (Trad. Roberto Leal Ferreira). Campinas, SP: Papyrus, 1997.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões, Livro XI*. (Trad. J. Oliveira Santos, SJ, e A. Ambrósio de Pina, SJ). 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 207 – 231.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. Eudoro de Souza). São Paulo: Abril Cultural, 1984 (col. *Os Pensadores*).

## **Veredas da infância: figurações da existência infantil em João Guimarães Rosa**

*Fernanda Yazbek Rivitti<sup>0</sup>*

### **Resumo**

O presente trabalho é parte de um estudo em andamento que persegue o tema do infantil na obra de João Guimarães Rosa, propondo-se a traçar um arco por alguns dos contos em que os pequenos se fazem protagonistas na esperança de que, da análise vertical para cada obra e da linha transversal que as atravesse comparativamente, sejam descortinados sentidos e imagens do que é essa forma de existência *infans*, e seu lugar no universo rosiano. Vislumbra-se o infantil em Rosa menos como estágio de desenvolvimento humano e mais como uma forma de existência marcada por traços e temas caros ao autor: o desafio à lógica cartesiana, linear, pautada muitas vezes na coincidência dos opostos e no princípio da reversibilidade/mobilidade; a relação com a linguagem enquanto elemento também móvel, plástico, metafísico porque genesiaco em sua capacidade de reinaugurar o mundo; a face lúdica e criativa da existência; um estado, enfim, de "anterioridade de ser", próximo à origem, que é igualmente anterioridade da linguagem, no que o termo *infans* etimologicamente anuncia, aproxima os pequeninos dos caboclos, primitivos e sertanejos e os dota de um senso de integração com mundo que, em maior ou menor grau, permeia mesmo as vivências por vezes mais dolorosas de aprendizagem, e faz da relação do sujeito com o mundo tão fluida, móvel e inventiva quanto a que ele mantém com a linguagem.

### **Palavras-chave**

Guimarães Rosa; infância; origem; linguagem

---

<sup>0</sup> Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo, Pós Graduada em *A arte de Contar Histórias: abordagens poética, literária e performática*, pela Facon, e Dançaterapeuta pelo Centro Internacional de Dançaterapia Maria Fux. Atualmente é mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista CAPES. Email: fe\_yazbek@hotmail.com

A presente comunicação é parte de trabalho de mestrado ainda em andamento, em que se persegue o tema das figurações da infância na obra de João Guimarães Rosa, traçando um arco por alguns dos contos em que as crianças são protagonistas – "Tresaventura", "A menina de lá", "Partida do audaz navegante", "As margens da alegria" e "Os cimos"<sup>0</sup>, convocando ainda em chave comparativa outras crianças como Miguilim e Dito, de "Campo Geral", e Tiãozinho e o menino pretinho, de *Sagarana*, em "Conversa de Bois" e "O burrinho pedrês", respectivamente.

Emergiu primeiramente deste estudo a constatação de que tais personagens figuram menos um retrato de estágio de desenvolvimento humano e mais uma forma de existência no mundo, que guarda afinidades e ressonâncias com alguns dos grandes temas rosianos, e é nesta figuração e sua relação com tais temas que nos centraremos aqui, convocando as imagens de alguns dos contos analisados para sustentá-la.

Enxergamos no princípio geral da reversibilidade, apontado por Antonio Candido em *Grande Sertão: Veredas* como gerador de uma profusão de ambiguidades nos mais variados planos narrativos<sup>0</sup>, uma das principais constantes norteadoras não apenas do romance, mas de toda obra rosiana. Tal reversibilidade desestabiliza referências e parece a serviço da convicção profundamente arraigada em Rosa de que as coisas não são as coisas, a realidade objetiva não tem a supremacia sobre a subjetiva ou metafísica. "Tudo é a ponta de um mistério, inclusive os fatos. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo"<sup>0</sup>. É, portanto, rompendo com a lógica linear, cartesiana, e dizendo, com a filosofia hermética, "o semelhante e o dessemelhante são uma só coisa"<sup>0</sup>, que Rosa nos aponta, nesta nossa Caverna de Platão, as frestas, por vezes inauditas, que "escancham os planos da lógica" a revelar-nos, subitamente, a "coerência do mistério geral"<sup>0</sup>.

Parece-nos que o infante é, em Rosa, uma "fresta" muito particular para o mistério geral. Ele se faz, em sua obra, imagem potente dessa *Coincidentia Oppositorum*, figuração do infinitamente grande no infinitamente pequeno; e vemos,

---

<sup>0</sup> O conto "Tresaventura" encontra-se em *Tutaméia, Terceiras Estórias*; os demais integram as *Primeiras Estórias*.

<sup>0</sup> Antonio Candido, "O homem dos avessos" In: Eduardo F. Coutinho (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p.305 (Coleção Fortuna Crítica v.6)

<sup>0</sup> João Guimarães Rosa, "O Espelho", *Op. Cit.*, p.119.

<sup>0</sup> Três Iniciados, *O Caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia*. Tradução: Rosabis Camaysar. São Paulo, Editora Pensamento, 1997, pp.63 e 85.

<sup>0</sup> João Guimarães Rosa, *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, p.3.

ao longo dos contos analisados, que quanto mais novos os protagonistas, mais aparentados se fazem aos grandes mistérios existenciais. A criança, este "quase nada" de gente, encarna, ainda, uma existência profundamente afeita à lógica da reversibilidade constante, na imagem de lastro algo taoísta da vida como movimento contínuo, rio em lemniscata sem fim no qual o homem navega mal quando aferrado a sistemas por demais fechados, lógicas deterministas, ânsia por controle e saber como domínio da realidade. Em caderno inédito do autor, lê-se:

Até as coisas, em si, mudam a cada instante (digo em si, porque, quanto ao sistema de inter-relações cósmicas, todas as noções deviam ser revistas, quase cada dia: jogada a primeira bomba atômica, até a noção de rabo de boi e do capim teriam que se transformar no Chapadão do Urucua ou no Pantanal do Mato Grosso). Viver é uma operação mágica. Por isso, também, porque a vida recomeça a cada minuto, é indispensável a gente se fazer como menino, ser como criança – "Amen dico vobis, nisi conversi fueritis, et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum coelorum".<sup>o</sup>

A condição do infante é móvel por natureza. E tal mobilidade tem a ver, antes de tudo, com a linguagem. Etimologicamente, *infans* seria o *ser anterior à fala*, "aquele que acaba de ingressar no mundo ainda inominado, tão novo quanto os modos de sua identificação"<sup>o</sup>. O infante tem na linguagem campo aberto, não formatado ou enrijecido, e se "a linguagem e a vida são uma coisa só"<sup>o</sup>, como queria Rosa, então aquele cuja linguagem encontra-se não de todo formatada é aquele para quem o mundo e a realidade podem ser recriados a cada instante, para quem a vida, de fato, *recomeça a cada minuto*, configurando o viver verdadeira *operação mágica*.

O infante é, neste ponto, o que mais se aproxima da concepção rosiana da língua enquanto seu elemento metafísico, seja por fazê-la indissociável da existência em seu processo fluido, que jamais se cristaliza, mas também porque operá-la é, para Rosa, recriar o mundo, repetir o instante genesíaco. Ele afirma que o bem estar do homem depende de que ele "devolva à palavra seu sentido original"<sup>o</sup>, repetindo assim o processo da criação, e que seu método com a linguagem consiste em "utilizar cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer"<sup>o</sup>, limpando-a das impurezas da linguagem cotidiana. "Retorno à origem", ao "estado de pureza" das palavras... a uma

---

<sup>o</sup> Suzi Sperber, *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, São Paulo, Ática, 1982, p.78. ("Em verdade vos digo: se não vos transformardes e vos tornardes como criancinhas, não entrareis no reino dos céus.")

<sup>o</sup> Luís Castello e Claudia Marisco, *Oculto nas palavras: Dicionário Etimológico de termos usuais na prática docente*, Belo Horizonte, Autêntica, 2007, pp.51-3.

<sup>o</sup> Günter Lorenz, "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p.83 (Coleção Fortuna Crítica v.6)

<sup>o</sup> *Idem*. p.83.

<sup>o</sup> *Idem*. p.81.

"infância" da língua? Aqui, "tornar a língua nova" guarda também uma coincidência de opostos: o novo enquanto "novidade", "recém-criado", coincide com o momento em que a língua era "nova", "recém-nascida", portanto, o momento mais antigo, remoto, de sua existência. Essa é também uma das ambiguidades misteriosas da infância, que o crítico e filósofo Benedito Nunes ressalta ao analisar as jovens personagens de Rosa.<sup>o</sup> Estar próximo às origens, partilhar de uma anterioridade de ser, é o que muitas vezes doa inquietante estranheza aos pequeninos rosianos, uma jovialidade imbuída de velhice, uma leviandade séria, inocência prenhe de saberes e, em certos casos, uma aura de irrealidade que os faz mais pertencentes a um "lá" do que a um "aqui".

Em "A menina de lá" e "Tresaventura", temos as protagonistas em seus 3 anos de idade, próximas da *origem* – Nhinhinha morava "Para trás da Serra do Mim", e Djá/Iaí em uma terra de arroz com "vestígios de pré-idade", ambas constituídas na órbita da "desrazão", em desafio à lógica dos adultos que as circundam. Nhinhinha, nos dá vasto campo de reversibilidade entre carência e plenitude, loucura e santidade, normalidade e anormalidade, silêncio e verbo criador; constituída no signo da falta, vive a alegria plena e a condição de realizar seus desejos pela palavra, desdobrando a imagem de *infans* em sua anterioridade em relação à fala/simbolização, à aculturação, ao utilitarismo, em um lugar de existência, "lá", cujas dimensões podem ser psíquicas ou metafísicas. Djá/Iaí, que no nome traz referência a um aqui/agora absolutos, remete-nos ao tempo de *kairós* mais que ao de *cronos*, e contrapõe a todo instante a beleza e plenitude ao senso prático e alertas de hostilidade do mundo vindo dos adultos. Seu anseio por uma beleza luminosa nunca vista – o arrozal, "sonhado lembrado" por ela, "por cima do mundo, no miolo da luz", em ecos de reminiscência platônica, moverá sua "aventura" até o confronto com a realidade e seus perigos que, embora confirme a visão dos adultos, será alterada pelo desejo e ação da pequenina, que no fim, mesmo zombada pelo irmão mais velho, detém a "chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria"

Esse estado de existência *original*, partilhado pelas crianças e os primitivos, distancia-se forçosamente da lógica materialista/racionalista na medida em que esta postula leis físicas/biológicas enquanto realidades fixas inexoráveis, mas também, como aponta o antropólogo Levi Bruhl<sup>o</sup>, porque na raiz do racionalismo está o

---

<sup>o</sup> Benedito Nunes, "O amor na obra de Guimarães Rosa", *O dorso do tigre*, São Paulo, Ed. 34, 2009, p.157.

<sup>o</sup> Lévi-Bruhl, *apud* Octavio Paz, *O Arco e a Lira*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, p.124

postulado primeiro do estado de separação entre o sujeito e o mundo, ou entre quaisquer corpos no tempo e no espaço. Enquanto isso, nas formas de existência *infans*, impera ainda a lógica participativa, um *estado fusional*, participação tão plena do sujeito em tudo o que existe que ele assume aspecto quase demiúrgico. Assim compreendemos também a capacidade extremamente intuitiva destas personagens e sua profunda relação com a natureza, em especial com os bichos, a ponto de lograr comunicação de fato com eles. Nhinhinha realiza pela palavra o Ato Criador, o milagre em que "a palavra se fez carne", materializando seus desejos à vontade; Djá/Iaí também tem relação especial com a palavra, pegando no ar um "chamado de socorro" do sapo quase engolido pela cobra. Mais conectadas a instâncias espirituais ou metafísicas do que os adultos, são quase que literalmente *infans*, seres cuja comunicação se dá por vias outras que não a palavra-matéria, mas certa palavra-pensamento, palavra-música, irmanada, assim, à palavra poética em sua dimensão arcaica, passível de comunicar inclusive com outros reinos que não o humano, com outros mundos que não o imanente. Assim também Tiãozinho, de "Conversa de bois", terá seus pensamentos, sentimentos e desejos assumidos por um dos bois do carro, em momento de identificação/participação plena entre ambos, levando à morte "acidental" do patrão cruel. Já o menino pretinho de "O burrinho pedrês", em viagem com uma boiada, afastado da mãe a contragosto, após tentativas frustradas de convencer os vaqueiros a deixá-lo retornar, entoava uma cantiga de profunda beleza e tristeza, que primeiro desinquieta os bois, então os silencia, os faz voltar a cabeça nas pausas... Quando todos acordam, a boiada aquerenciada havia estourado doida, e o pretinho nunca mais foi encontrado.

Deste estado de existência *infans* emergem invariavelmente a Alegria e a Beleza, (lembramos Miguilim, que finalmente sabe que o Mutum era bonito, e o Menino, que após dura aprendizagem da morte e violência poderá tocar suas "margens da alegria" a partir da beleza do vaga-lume), ambas qualidades profundamente ligadas ao senso de plenitude, de integração e, de certa forma, a um vislumbre dos postulados metafísico-filosóficos de que a realidade imanente não resume nem determina inexoravelmente a existência, mas se faz relativa, influenciável por outras leis e planos; o mundo e a linguagem de repente se revelam "grande brinquedo", passível de recriação, vividos pelos infantes em relação intuitiva e participativa, não analítica e utilitária. Este, talvez, o "segredo" que muitos dos pequeninos rosianos parecem deter, e de que a maioria dos adultos se vê privada, o

que constitui um dos pontos de tensão entre os dois universos invariavelmente figurado nos contos com protagonistas pequeninos.

Tanto essa reversibilidade/mobilidade quanto a potência demiúrgica de "reinaugurar o mundo" tomam parte em ainda outra dimensão da obra rosiana: a da língua enquanto jogo. Que a escrita e o devaneio sejam atividades criativas análogas ao brincar infantil – e mesmo este um gérmen daquelas – já nos apontou Freud, em seu "Escritores criativos e devaneios"<sup>0</sup>. Mas talvez poucos tenham realizado literariamente, em tão variados níveis, a alegria do brincar como Guimarães Rosa: "Os livros nascem quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras"<sup>0</sup> O jogo imagético e sonoro, os deslocamentos e quebras sintáticas, a mescla de vocábulos e estruturas gramaticais de diversos idiomas, a recuperação de arcaísmos, recriação de provérbios, além dos próprios neologismos, o atestam. A brincadeira é, como a escrita, ato que inaugura mundos a partir de mobilidades/reversibilidades: para a criança que brinca, uma folha é um barco, que é um jacaré, que é um pássaro, que é um menino, que é... Nos infinitos desdobramentos, deslocamentos e sobreposições de significantes e significados, reside uma delirante alegria partilhada entre brincantes e escritores em seus atos criativos.

Por fim, o jogo, tal como a escrita rosiana, opera numa coincidência de opostos, na medida em que o brincar não é nem completamente dentro nem totalmente fora do sujeito; nem apenas realidade nem mera ficção; ele é o terreno em que o subjetivo e o objetivo se encontram e se confundem, em que dentro é fora e fora é dentro. Brincar é caminhar sobre uma fita de Moebius. Para Guimarães Rosa, viver e escrever também.

---

<sup>0</sup> Sigmund Freud, *Obras Psicológicas Completas*, Rio de Janeiro, Imago, vol. IX, 1976, p.149.  
<sup>0</sup> Günter Lorenz, *Op. Cit.*, p.144.

## Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

CAMACHO, Fernando. "Entrevista com João Guimarães Rosa". Revista Humboldt, vol. 18, nº 37, Munique; Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 7 de agosto de 2017.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Ed Ática, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. "O homem dos avessos" In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica v.6).

CASTELLO, Luís e MARISCO, Claudia. *Oculto nas palavras: Dicionário Etimológico de termos usuais na práxis docente*, Belo Horizonte, Autêntica, 2007.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica v.6)

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

GUIMARÃES, Vicente. *A infância de João Guimarães Rosa*, São Paulo, Panda Books, 2006.

LISBOA, Henriqueta. "O motivo infantil em *Primeiras Estórias*". In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna crítica, v.6).

LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica v.6)

NUNES, Benedito. "O amor na obra de Guimarães Rosa", *O dorso do tigre*, São Paulo, Ed. 34, 2009.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas* - 19ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. - 15ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. - 21<sup>a</sup> ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia (Terceiras Estórias)* 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, São Paulo, Ática, 1982.

TRÊS INICIADOS. *O Caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia*. [Trad. Rosabis Camaysar], São Paulo, Editora Pensamento, 1997

VERMOREL, Henry. "Sigmund Freud et Romain Rolland, correspondance 1923-1936", *Histoire de la Psychanalyses*, Paris: PUF, 1993

WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*, Rio de Janeiro, Imago Editora LTDA, 1975.

## **Rosa em três tempos: ambiguidade e patriarcado na prosa de João Guimarães Rosa**

Lucas Simonette<sup>o</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

---

O 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 centrou-se nas questões relativas à metafísica. Essa tendência é oriunda de uma rara entrevista concedida pelo autor, na qual afirmava o caráter transcendental de sua obra, além de inferências da crítica literária — Antonio Candido, por exemplo, proclama que *Grande Sertão: veredas* seria o primeiro romance metafísico na literatura brasileira<sup>0</sup>. Ademais, é válido lembrar que, no meio intelectual durante o período nefasto da ditadura militar, o *éthos* histórico fora apagado<sup>0</sup>, 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.

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”<sup>0</sup> defendida por Candido. Sob esse aspecto, o crítico 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>0</sup>

Seguindo essa premissa de análise, a pesquisa busca explorar uma possibilidade de ler o autor em três tempos. A visão de Rosa acerca de diferentes dinâmicas socio-históricas estariam urdidas nos textos que compõem os contos e as novelas de sua obra. Tal fenômeno fica claro em *Sagarana*, em que se constata a formalização da experiência social do Brasil da Primeira República; e em *Primeiras Estórias*, nas quais uma nova ordem social econômica brasileira, alicerçada na tentativa de desenvolvimento nacional pela política de Juscelino Kubitschek, ganha outras modelagens.

Nesse sentido, a pesquisa até este momento, concentrou-se na análise da novela “A volta do marido pródigo”, na qual o patriarcado avulta em sua opulência quase pitoresca, representando o modelo mais bem consolidado desse tipo de arranjo doméstico. O *paters familias*, além de se apresentar como a veiculação da regra, é dotado de imenso poder, figurando, portanto, o típico senhor de terras que rege o cotidiano que o circunda. Na novela, é possível situar a história no início da Primeira

---

<sup>0</sup> CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2012, p.10.

<sup>0</sup> Cf. Willi Bolle In: *Grandesertão.br*, São Paulo, Ed. 34/ Duas Cidades, 2004.

<sup>0</sup> Cf. Antonio Candido, “Crítica e Sociologia”, in. *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2014, p.13.

<sup>0</sup> *Idem*, p.14.

República, em que o patriarcado aparece já desprovido do braço escravo; ainda assim, os ecos da escravidão são notórios seja nas relações entre serviçais e senhor, seja no sentimento coletivo acerca do trabalho ainda como algo repulsivo, além das alusões raciais de caráter pejorativo. Essas vicissitudes pós-abolição desempenharão papel fundamental no desenvolvimento da narrativa, uma vez que o protagonista se alinha, em certa medida, ao veio popular, cuja relação com o trabalho é problemática. Estaria em jogo não somente a preguiça de um desvalido, mas um eco histórico que projeta no trabalho uma condição de inferioridade, a qual era destinada tão-somente aos escravos.

O astuto e dissimulado Lalino Salãthiel, protagonista da história, é quem despreza o trabalho braçal. Figura ambígua, o embusteiro ora se aproxima mais do trickster folclórico, ora do pícaro espanhol, ou ainda, da malandragem brasileira em cujo romance *Memórias de um sargento de milícias* encontram-se os primeiros veios artísticos. Os impasses teóricos sobre o sujeito malandro são relevantes e a fortuna crítica é ampla.

Essa malandragem engendra o tom ubíquo da novela: trata-se, pois, do logro, alcançado mediante o embuste por meio da palavra. Razão pela qual se investigou alguns mecanismos de persuasão que têm respaldo e origem na própria constituição do *locus* patriarcal. O sucesso das artimanhas está atado ao *logos*, a saber, ao discurso, projetados pelo eloquente Lalino. O malandro, embora pouco letrado, é bem-sucedido nas picardias por meio do malabarismo com a linguagem. Essa força retórica dissimulada não é estranha ao universo rosiano. Zé Bebelo em *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, também se mostra arguto no âmbito da persuasão. Em face disso, descortinam-se quais as ferramentas retóricas estão em jogo, bem como as implicações desses instrumentos para a narrativa como um todo.

A presença do malandro na narrativa desdobra-se em significados, principalmente para dinâmica das relações entre o indivíduo e o coletivo. São comuns ao sistema patriarcal as práticas pautadas na cordialidade cujo fim é assegurar os benefícios privados, valendo-se da esfera pública<sup>1</sup>. A vida privada, no espaço da casa-grande, é orquestrada por ações do universo da desordem, são arbitrariedades do senhor de terras, artimanhas do protagonista, embustes de personagens secundários, toda espécie de transcendência às normas sociais e à ética. Daí se pressuporia que a ordem vigeria na esfera pública, mediante a presença de

---

<sup>1</sup> O conceito cunhado por Sergio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*.

forças do Estado e representantes da lei. No entanto, a contraparte da desordem interna à casa-grande não se apresenta como a ordem externa, pois não se pode ajuizar as práticas típicas do sistema patriarcal — como as relações entre Estado e elite local, estas respaldadas pela jagunçagem — como pertencentes ao universo da ordem. Esta, aparentemente almejada, é antes um arremedo da desordem generalizante, típico do espaço e momento histórico que serve como pano de fundo.

Desponta, pois, da relação do malandro com o sistema da casa-grande uma possível unidade formal na novela. Trata-se de um princípio composicional pendular: a ideia de uma permutabilidade insistente, uma vez que a transição dos personagens é constante entre as esferas citadas<sup>o</sup>. Esses movimentos só são possíveis na medida em que a personagem central detém traços ambíguos e a astúcia de usar os mecanismos do patriarcado para alcançar o logro, tanto o particular como o de seus semelhantes.

Cabe investigar, portanto, como a construção desse protagonista, somada à configuração do patriarcado, formaliza a transcendência generalizada à norma. Em síntese, contexto social articulado ao modo como é plasmado o malandro cria uma ambiência típica da sociedade brasileira, a qual é percebida pelo trabalho com a forma, a saber, com a permutabilidade constante.

A questão do narrador na novela desponta como ponto dos mais relevantes no que tange à construção dos significados ambíguos sulcados do sistema patriarcal. A perspectiva assumida pela enunciação, elemento estruturante da obra, ao mesmo tempo interage e enforma a trama.

Nesse sentido, procurou-se adensar a reflexão sobre discurso, a saber, o modo como é engendrado o narrador. O ponto de vista da enunciação, condescendente e simpático às atitudes embusteyras do malandro, resulta na amortização da violência, incrustada na vida patriarcal. Não se condena as veleidades e os caprichos. Além disso, a presença digressiva e fantástica dos sapos, que entoam canções, confere à narrativa uma atmosfera cômica, o que, ao mesmo tempo, auxilia no abrandamento da violência e ridiculariza o sistema patriarcal. Posta essa cena, a ambiguidade em face do patriarcado é notória: há crítica e conivência concomitantemente. A formalização dessa dubiedade se entronca às veleidades do sistema patriarcal e do

---

<sup>o</sup> Como se verá, a transição entre polos transborda a esfera da casa. Assim, o intercâmbio entre outras esferas são sintomático e estão subordinados à lógica do malandro e à da casa-grande. Nesse sentido, destacam-se algumas permutas, como o universo popular e erudito; ideal e real; campo e cidade; casa (moral) boêmia (imoralidade) etc.

malandro, as quais são inscritas na forma pendular. Assim, tudo parece convergir na ambiguidade, de onde irromperia o ponto de vista crítico em face das estruturas de poder.

Em síntese, é possível afirmar que a novela “A volta do marido pródigo” e o conto “Nada e a nossa condição” operam tal qual um microcosmo: por um lado, representam uma parte do todo das obras em que se situam; por outro, servem como hipônimo da sociedade brasileira, que estariam mimetizando. Fenômeno, ao que parece, não se efetuar em “Esse Lopes”, de *Tutameia*. Este conto vai, na verdade, de encontro ao hermetismo dos outros 43 contos que integram *Tutameia*. Ainda que alguns abordem de certo modo o patriarcado e outros tenham estilo mais simples, é tarefa árdua apreender uma unidade na obra para além do rebuscamento poético, certo hermetismo, concisão etc. Fator que influencia o aparente acanhamento da crítica rosiana sobre *Tutameia*. Em síntese, “Esse Lopes” não entra na lógica metonímica dos outros dois contos. Cabe investigar as implicações disso bem como se haveria alguma correspondência desse adensamento estilístico com o momento histórico de produção, isto é, nos primeiros anos do golpe de 64.

## **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.

\_\_\_\_\_. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

# Mesas de iniciação científica

## Do grotesco e do estranho: a presença do rato em “Perdoando Deus”, de Clarice Lispector<sup>0</sup>

Amanda Angelozzi<sup>0</sup>

### Resumo

Esta apresentação é um recorte da pesquisa de iniciação científica desenvolvida na FFLCH-USP acerca da presença dos animais na produção contística de Clarice Lispector. São recorrentes, na produção clariciana, experiências reveladoras após o encontro com uma alteridade, sendo uma das alteridades mais recorrentes, os animais. Eles são responsáveis por deslocarem as personagens de seu campo conhecido, mobilizando uma desordem de sua suporta estabilidade subjetiva, desencadeando um processo de desvelamento da realidade. É o caso do rato no conto “Perdoando Deus” (1971). A protagonista da narrativa experiencia a extrema positividade e plenitude ao caminhar pela Avenida Copacabana sentindo-se “mãe de Deus”. Entretanto, este momento de amor sem conflitos é inesperadamente interrompido quando a mulher quase pisa em um rato morto na rua. A partir deste encontro, os afetos se invertem, desencadeando extrema negatividade, desamparo e vingança contra Deus, afetos estes que não estavam no horizonte da personagem até então. O rato, o operador de conflito da personagem protagonista, é descrito de maneira repugnante e grotesca, visto que expõe os subterrâneos que também existem ao lado daquilo que é elevado e sublime – aproximando-se, desta maneira, às ponderações acerca do grotesco, conforme definição romântica de Victor Hugo. Para além, o rato também manifesta o estranho conforme Freud compreende no artigo “Das Unheimlich”, pois traz à luz um medo ocultado da memória consciente da protagonista, causando sensações de desamparo e terror. Na prosa clariciana, a desmontagem do ego construído é quase sempre condição *sine qua non* para um recomeço, sendo o caso desta narrativa, que termina com um princípio de organização que se segue à desorganização. Ao fim, “quase” pisar no rato e passar pelos extremos da vida apresenta-se como uma possibilidade para a revisão do estado de ser no mundo da personagem.

### Palavras-chave

grotesco; estranho; rato; subjetivação; outro

---

<sup>0</sup> Este resumo expandido, escrito em 2019, conta com versão mais consolidada na *Revista Escrita* (PUC Rio), de 2020, no volume temático *Quanto ao futuro*.

<sup>0</sup> Amanda Angelozzi possui bacharelado e licenciatura em Letras (Português/Italiano) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: amanda.angelozzi.silva@usp.br.

Clarice Lispector é uma autora que manifesta um desejo de mergulhar no mais profundo da existência humana, interessando-se em como a estabilidade do sujeito é frágil, podendo a qualquer momento, ruir. Talvez por esta razão, um dos pilares de sua obra sejam os encontros transformadores entre uma personagem e uma alteridade. Muitos *outros* habitam a vasta obra de Clarice, desde um ovo em cima da mesa, até uma rosa que provoca a loucura. As alteridades dentro da produção clariciana possuem como eixo comum, ao encontrarem a personagem, mobilizarem uma desordem subjetiva, desencadeando um processo de desvelamento da realidade.

Aprofundando a discussão, de acordo com a psicanálise, o outro que gera estranhamento na verdade mobiliza a nossa parte alijada da consciência pelo recalque constituidor da nossa subjetividade. De acordo com Neuza Santos Souza ao discutir Freud e seu conhecido ensaio “Das Unheimlich” (1919), o sujeito psíquico carrega em seu interior um eu estrangeiro a si mesmo no campo inconsciente. Por isso, o contato com o outro, de maneira exterior, é tão crucial para mover o interior, a subjetividade, pois acessa o que está reprimido ou mal elaborado dentro de nós. Conforme Souza:

A experiência do estranho parece indicar um momento de ruptura no tecido do mundo, essa teia de véus, imagens, sentidos e fantasmas que constituem o pouco de realidade que nos é dado provar. (SANTOS, 1998: 157)

O outro se manifesta nas narrativas claricianas em situações de tensão, deslocando ou retirando a personagem de sua corrente rotina, potencializando uma crise que coloca em questão o ego construído, visões da existência e dos afetos, levando à vulnerabilidade e desamparo, processo importante, pois faz parte da revisão do estado de ser no mundo.

Este outro, muitas vezes, aparece no texto clariciano como *estranho*, conforme acepção de Sigmund Freud. Do original alemão, a palavra “unheimlich” representa, na verdade, um feixe de significados, dos quais o autor se ocupa em desenvolver ao longo de todo o seu conhecido ensaio. Interessa-nos, neste momento, entender que a experiência do estranho está relacionada a algo da ordem do assustador, do obscuro, do que provoca medo e horror, que deixou de ser próximo e conhecido, deslocando-se de onde deveria se manter escondido, não trazido à luz.

“Perdoando Deus” foi publicado em *Felicidade Clandestina* em 1971 – mas já apareceu um ano antes como crônica no Jornal do Brasil, em 19/9/1970, sendo reunido postumamente em *A descoberta do mundo*, em 1979. Traz como

protagonista uma mulher sem nome, que caminha pela avenida Copacabana em harmonia com a condição de amor que a tomou, sentindo-se “mãe de Deus”:

Eu ia andando pela avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. [...] Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus [...]. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. (LISPECTOR, 1998: 41)

Este estado de amor sublime é rompido inesperadamente após o encontro com um rato morto na rua, causando uma série de movimentos refletivos e agônicos na personagem:

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos. (LISPECTOR, 1998: 42)

O choque com a alteridade rato mobiliza um processo tortuoso de ascese às avessas, isto é, que caminha da extrema positividade, à extrema negatividade. A personagem experiencia afetos que, até então, não estavam em seu horizonte, como pânico, medo, decepção e vingança, além de movimentos de fuga e evitação do real através do fechamento dos olhos. Assim, a personagem sai de um lugar de poder – próximo da onipotência – para habitar o lugar frustrante da fragilidade, outro estado que, até então, ao menos no plano da narrativa, ela não conhecia.

A alteridade operadora desta ruptura do tecido do mundo da mulher é um rato, este, que é descrito de maneira terrível: ele possui uma cauda enorme, é ruivo e tem os pés esmagados, adjetivações estas, da cor e dos pés, que marcam sua figura grotesca, meio animalesca e meio humanizada.

Nota-se que a mulher vivencia o que Olga de Sá chama de “o mundo conhecido estranhado” (2004), isto é, a mulher, ao quase pisar no rato, vivencia o

grotesco, outro elemento comum na escrita clariciana. Em comentário sobre a definição romântica de grotesco por Victor Hugo, diz Olga de Sá:

Segundo Hugo, o grotesco nasce quando o homem sente que nem tudo na criação é harmonioso, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, e o mal com o bem, a sombra com a luz. (SÁ, 1993: 108)

A experiência com o grotesco na obra clariciana é responsável por mobilizar o mundo interior das personagens através do choque com o outro, este outro que é assustador e repugnante. No caso particular do conto, a protagonista experimenta o contraste dos dois extremos da vida, primeiro uma experiência sublime, em seguida, grotesca. Este confronto com o grotesco é frutífero para mobilizar a subjetividade, pois conforme Victor Hugo:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2012: 33)

Partindo da experiência com o grotesco descrita, o entendimento do estranho torna-se mais claro. Se aprofundarmos a noção de “unheimlich”, de acordo com Freud: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976: p. 87), e mais adiante, “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão [...] como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz” (FREUD, 1976: 111).

Desta forma, muito mais do que grotesco, ou seja, repugnante e que desperta medo, o estranho é algo familiar que foi reprimido:

Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante. Bem poderia ter sido levado em conta o pavor que desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva. (LISPECTOR, 1998: 42 – 43)

Segundo a personagem, desde pequena aquele medo à persegue. Quando ela se depara com o rato, ela experiencia o avesso do sublime, o grotesco, e ao mesmo

tempo, experiencia o que se ocultou da memória consciente, que corrobora para a sensação de desamparo e de terror que a toma.

O rato deveria ter sido mantido, literalmente, na escuridão dos esgotos, mas ele é exposto à luz do dia para a personagem, que precisa agora se haver com o que ele representa: o outro extremo dos afetos que também é necessário ser experienciado.

É preciso passar pelo rato, isto é, por aquilo que é feio, grotesco e estranho, aquilo que conduz à ruptura e o desequilíbrio, para atingir um novo equilíbrio, posto que a personagem conhecia apenas uma das extremidades da vida: o sublime carinho maternal por Deus. Assim, o processo de desamparo, que implica na desconstrução do ego construído, vulnerabilidade e questionamento do que era conhecido, faz parte da reelaboração do sujeito. Para Clarice, a desmontagem do ego construído é quase sempre condição indispensável para um recomeço.

Este processo que se adensa e desenvolve contornos ao longo de toda a trajetória narrativa e psíquica da personagem já está posto no acontecimento, já que o “quase” em “e foi quando quase pisei em um rato morto” abre espaço para a possibilidade, no sentido de que a personagem apenas chega perto do “terror de viver”, não caindo no abismo do seu maior medo reprimido e não elaborado, tendo ainda a possibilidade de rever, de voltar, podendo ter o referido “tempo de parada”, sobre o qual Victor Hugo fala. No caso, o tempo de parada desta ruptura do tecido de seu mundo é assumir o processo que é o perdão, bem como o processo de desenvolvimento subjetivo, que perdura toda a vida.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In.: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HUGO, Victor. Trad. Célia Berrettini. *Do grotesco ao sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KAHN, Daniela Mercedes, *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. “Um passeio pelas ruas do Rio - O espaço do perigo”. In: *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed. Petrópoles: Vozes, Lorena: Faculdades Intergradadas Tereza D’Avila, 1979.

\_\_\_\_\_. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Laços de família e Legião Estrangeira”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópoles: Vozes, 1973, pp. 180-211.

SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998, p. 155 – 163.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: A paixão segundo C. L.*. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

## **A velhice da mulher em quatro contos de Clarice Lispector**

*Carla Casarin Leonardi<sup>0</sup>*

### **Resumo**

Clarice Lispector é uma autora cujo universo remete a questões metafísicas, sócio-históricas e psicológicas a partir de textos considerados de alta complexidade. Desde a sua estreia na cena literária dos anos 1940 com a publicação de *Perto do Coração Selvagem* (1943), deu grande destaque ao universo feminino, privilegiando personagens marginais. Ao abordar a velhice da mulher, não abriu mão de descrever e narrar aquilo que é escondido pela sociedade por não ser considerado belo – questão que dá origem à pesquisa de Iniciação Científica a que se refere aqui. O estudo, em andamento, tem o objetivo de analisar como o envelhecimento da mulher foi trabalhado em quatro contos de Clarice Lispector, sendo eles “Feliz Aniversário” (1960), “Os Laços de Família” (1960), “O Grande Passeio” (1971) e “A Partida do Trem” (1974). Para tal fim, parte-se da observação em cada conto de como a autora deu vida às personagens idosas que os protagonizam (a partir do ponto de vista das próprias idosas, mas também de outras personagens, quando for o caso), lançando luz para o contexto que ocupam e, mais à frente, destacando reiteraões, recorrências e singularidades mobilizadas em cada narrativa. Objetiva-se, assim, encontrar as principais linhas de força de cada conto, estabelecendo uma conversa intratextual entre eles. Além disso, pretende-se observar em que medida a representação da velhice nas narrativas estudadas se relaciona com a obra de Clarice Lispector como um todo, acrescentando novas visadas à fortuna crítica da autora. Este trabalho se justifica pela importância de percorrer um território ainda não esgotado pela crítica de um assunto de relevância social – a senilidade – que projeta luz sobre o conjunto da obra de Clarice Lispector, ao articular estilo, temática e alcance sociopsicológico na realidade brasileira dos anos 1960 e 1970 aos dias atuais.

### **Palavras-chave**

Clarice Lispector; contos; personagens idosas

---

<sup>0</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 desenvolve pesquisa de Iniciação Científica sendo bolsista da Fapesp. E-mail: carla.leonardi@usp.br.

“Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão”, escreveu Clarice Lispector<sup>o</sup>. Ao olhar para o repertório clariceano, notamos que exemplos de personagens marginais não faltam, sobretudo no universo feminino. Com um olhar especial a existências que vivem à sombra, a autora criou personagens que, a despeito de sua pouca importância aparente, acabaram iluminando os ambientes ao seu redor. Assim, partindo das dificuldades que uma mulher idosa enfrenta no cotidiano, Clarice trouxe ao nível do discurso questões como a vaidade e a falta de empatia.

Tomando esse contexto como base, o primeiro conto analisado no estudo a que se refere aqui é “Feliz Aniversário”, do *Laços de Família* (1960). Trabalhando questões familiares, nesse volume Clarice dá vida a personagens comuns, lançando aos contextos banais em que são inseridas um olhar revelador, encontrando na monotonia da vida ordinária uma espécie de libertação a partir de um lance repentino de iluminação. Segundo Nunes (1995), há nesses contos uma tensão conflitiva que leva a uma ruptura entre personagem e mundo, que pode se dar de maneira súbita ou se manter como uma crise do início ao fim. Ele destaca ainda dois recursos recorrentes na obra de Clarice, sendo eles “a potência mágica do olhar e o descortínio contemplativo silencioso” (NUNES, 1989, p. 88).

Como o próprio título do primeiro conto sugere, trata-se de um aniversário – os 89 anos de Dona Anita, que observa calada a reunião dos parentes. Ao longo da narrativa, somos apresentados à sala onde acontece a reunião, decorada tal qual numa festa de criança. Em meio ao ambiente ruidoso dos parentes que falam alto entre si, mas ignoram a velha, que aparece fora do esperado protagonismo aniversariante, vamos conhecendo os pensamentos da matriarca, que se mantém impassível à cabeceira da mesa, lançando um olhar de desprezo a seus descendentes. Ao mesmo tempo, temos acesso ao descontentamento de Zilda, filha a quem coube cuidar da mãe como uma criança; vale ressaltar, porém, que o processo de infantilização da idosa se resvala num processo de objetificação, em que ela é tratada quase como um objeto da casa.

No momento de cortar o bolo após os parabéns, é feita a primeira referência explícita à morte na narrativa, comparando o movimento da espátula ao da pá de

---

<sup>o</sup> Citação retirada da introdução a “Fundo de gaveta”, que integrava a segunda parte da edição original do livro *A Legião Estrangeira* (1964).

terra que se lança sobre o caixão; outras referências à morte aparecem nesse e em outros contos, de forma mais ou menos explícita. Num movimento ascendente, o desprezo de D. Anita em relação aos familiares resulta num acesso de cólera e a aniversariante cospe no chão, insulta os familiares e exige um copo de vinho, constringendo os convidados que mantêm as máscaras da artificialidade. Nesse contexto, a única figura que se destaca é Cordélia<sup>0</sup>, nora mais jovem da idosa e mãe de Rodrigo, único neto que considera carne de seu coração. Cordélia, segundo Martin (2015), configura um ponto de fuga da realidade alienada, já que ao observar D. Anita assume um movimento de entendimento – como se compreendesse o que é envelhecer. E viver. “É preciso que se saiba, é preciso que se saiba. Que a vida é curta, que a vida é curta” (LISPECTOR, 2016, p. 189). Ao ir embora, olha mais uma vez para a sogra para tentar encontrar algo de vital, mas a mulher era, então, só uma velha à cabeceira da mesa.

Esse esvaziamento de funções que vem com a velhice (perda do papel de mulher, mãe e provedora) será observado também nas próximas narrativas, bem como o silêncio expressivo e o olhar do outro ao envelhecimento, tão presentes em “Os Laços de Família”, publicado no mesmo volume. O conto tem início com Catarina e sua mãe, Severina, dentro de um táxi que as levaria até a estação de trem, de onde a idosa partiria após uma temporada na casa da filha. No banco de trás do carro, Severina pergunta repetidas vezes se não havia deixado nada para trás. Entretanto, se num primeiro momento fica a impressão de que se trata de um esquecimento comum à velhice, logo percebemos que a insistência em falar sobre amenidades talvez seja uma tentativa de encobrir o silêncio entre as duas, diminuindo um constrangimento. Em meio a esse contexto, o táxi sofre uma freada brusca e as duas personagens são jogadas uma contra a outra, fazendo-as entrar em contato – um contato há muito tempo perdido. Nesse momento, toda tentativa de permanecer na superficialidade do discurso se esvai e Catarina percebe, num relance, que a mãe envelhecera.

“Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe” (LISPECTOR, 2016, p. 220). O toque entre os

---

<sup>0</sup> Importante citar Cleusa R. Passos em *Clarice Lispector: os elos da tradição* (1991), onde trabalha a intertextualidade entre “Feliz Aniversário” e *Rei Lear*, tragédia de Shakespeare. No ensaio, Passos aponta uma relação de semelhança entre o comportamento da Cordélia clariceana e da Cordélia inglesa a partir da imagem do silêncio frente a decrepitude do idoso.

corpos ilumina os laços estirados pelo distanciamento, como se aquele clímax as obrigasse a notar a existência da outra, sobretudo a filha, que passa a reparar verdadeiramente na mãe. Sobre a noção de um tempo em que se tem pai e mãe, podemos entender que se trata de tê-los enquanto protagonistas de suas funções na paternidade e na maternidade, o que o passar dos anos acaba por esvaziar.

Depois desse choque, mãe e filha não se olham mais, apenas se espiam até o momento em que Severina entra no trem e Catarina vê a mãe pela janela. O silêncio mais uma vez se faz gritar e a filha chama Severina de “mamãe”, perguntando a si mesma o que elas estavam esquecendo. Ao dizer isso, de forma infantilizada, é como se o contato corporal tivesse lembrado à filha que aquela mulher – aquela velha – era uma figura materna, a *sua* figura materna. O trem parte e Catarina volta para casa. Ao chegar, vai até o quarto do filho, pega o menino pela mão e sai para passear, de forma impetuosa, demonstrando a necessidade que passa a ter de reforçar os laços com a sua criança, não deixando espaço para nenhum estranhamento. Para que não acontecesse entre eles o que havia acontecido entre ela e Severina.

No terceiro conto, “O Grande Passeio”, do livro *Felicidade Clandestina* (1971), conhecemos a história de Margarida, cujo apelido era Mocinha. Trata-se de uma idosa que mora num quartinho dos fundos na casa de uma família que não fica clara se é a sua, tamanho o desprezo com que é tratada. Um dia, é mandada para Petrópolis, onde deveria pedir abrigo em outra casa (possivelmente com outros familiares). Com a notícia da viagem – do grande passeio – Mocinha sentiu, como há muito tempo nada sentia. A excitação era tamanha que era “como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água” (LISPECTOR, 1998, p. 31). Durante a viagem de carro, a personagem mal tinha reações. Não conseguia responder, não tinha forças para sorrir e acabou dormindo. Ao acordar, recebeu instruções de como ir sozinha até a casa de um homem chamado Arnaldo e do que falar a ele. Já dentro da casa, a espera ainda é nebulosa, confusa, tal qual a mente de Mocinha, que recebe uma dura resposta negativa de Arnaldo, bem como dinheiro para voltar, sozinha, ao Rio de Janeiro.

Aqui, é interessante pensar como as falas de Arnaldo parecem refletir o que acontece no macrocosmo. Ao ser dotado de voz num conto cuja predominância é do discurso indireto livre, ele assume um poder que não é dado a Mocinha, já que ela quase não tem falas. Assim, ao não ter voz no discurso ela também não tem vez na vida. Mocinha agradece e sai, andando cada vez mais para longe da estação que a

levaria ao Rio de Janeiro. “Sorriu como se pregasse uma peça a alguém: em vez de voltar logo, ia passear um pouco” (LISPECTOR, 1998, p. 37) e, ao se sentar numa pedra para descansar, morre. Apesar do abandono e da dupla rejeição, Mocinha morre passeando. Seria esse, então, “o grande passeio” que dá título ao conto? Ou podemos, de forma mais subjetiva, atribuir a ideia de passeio à morte?

Aqui, notamos que o silêncio expressivo e a morte como pano de fundo se fazem presentes mais uma vez, bem como a objetificação da idosa, alojada e levada de uma casa a outra, como um estorvo que se deve passar à frente – aspectos também presentes no último conto trabalhado, “A Partida do Trem”, do livro *Onde Estivestes de Noite* (1974). A história narra a viagem que Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, de 77 anos, faz acompanhada por Angela Pralini, uma mulher mais jovem e até então desconhecida por ela. Vale pensar no sobrenome da protagonista: muitas vezes oculto nas narrativas, aqui ele remete a uma posição social de prestígio que não anula os efeitos da velhice. A narrativa tem início antes da partida do trem, mais uma vez mostrando o deslocamento da personagem idosa, enviada da casa de uma filha à residência do filho, evidenciando novamente a coisificação da mulher velha. “Sou como um embrulho que se entrega de mão em mão” (LISPECTOR, 2016, p. 454), diz, revelando sua total consciência em relação à posição em que a velhice a coloca, apesar de sua boa situação financeira.

Apesar da narrativa se dar através do diálogo entre D. Maria Rita e Angela (de quem parte o olhar para o envelhecimento), é a falta de comunicação – mais uma vez, o silêncio – que entristece a idosa. “Não sei porque, mas ninguém conversa mais comigo. E mesmo quando estou junto das pessoas, elas parecem não se lembrar de mim. Afinal não tenho culpa de ser velha” (LISPECTOR, 2016, p. 462).

Ao longo da pesquisa realizada até o momento, portanto, foi possível notar que o silêncio expressivo é uma linha de força muito importante em todos os contos, ora destacando a “incomunicação” entre as personagens, ora revelando o esvaziamento do lugar de fala da mulher que vem com o envelhecimento. Da mesma forma, o esvaziamento de suas funções sociais e familiares é outro mecanismo que chama a atenção: ao envelhecer, deixa-se de ocupar um lugar de mulher e de mãe para ser apenas uma idosa, alguém cuja fala não é considerada, pois perde-se a função de prover (ao deixar de ser uma força produtiva) e de saber (ao ser considerada destituída das faculdades mentais em pleno funcionamento). A objetificação da idosa é, também, um aspecto importante nas narrativas, estando

atrelado ao processo de perda das funções mencionado acima – ao deixar de ser mulher e mãe, torna-se uma velha que precisa ser alojada, levada, cuidada, abandonada. Por fim, vale lembrar dos signos da morte, tão presentes em diferentes camadas nos contos estudados, tendo a melancolia como pano de fundo das histórias, com a figura da idosa sempre fadada à exclusão e, em última instância, à morte.

## Referências bibliográficas

LISPECTOR, C. *Felicidade Clandestina*. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_, C. *Todos os Contos*. Organização de Benjamin Moser. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 2016.

MARTIN, V.L.R. “Velhice e exclusão social em contos de Clarice Lispector e Mia Couto”, *Todas as letras Z*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 127-135, maio/ago, 2015

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Editora Ática: São Paulo, 1989.

PASSOS, C.R. Clarice Lispector: os elos da tradição. *Revista USP*, São Paulo, n. 10, p. 167-174, jun/ago 1991.

## **Infâncias em recorte: o embate familiar em três narrativas de Clarice Lispector**

*Lucas Vinicius Aragão da Silva<sup>o</sup>*

### **Resumo**

Com o propósito de apresentar os resultados parciais da minha Iniciação Científica, que se debruça sobre a narrativa de Clarice Lispector, a presente comunicação visa propor uma leitura do romance *Perto do coração selvagem* e dos contos “Menino a bico de pena” e “Come, meu filho”, ambos presentes na obra *Felicidade clandestina*. Compondo os capítulos iniciais da pesquisa, as análises possuem como foco a verificação do embate familiar nos respectivos textos e como este atua no desenvolvimento da personagem infantil de cada narrativa, uma vez que se trata de uma temática pungente, recorrente e singular na produção literária clariciana. Manifestando-se na narrativa de Lispector desde seu livro de estreia, o romance *Perto do coração selvagem* (1943), o embate familiar se configura como uma temática de reincidência ao longo da produção da autora, modulando-se em cada narrativa, ou seja, estando mais ou menos marcado e intensificado de acordo com a particularidade de cada obra. Tal presença permite o vislumbre atento desta temática e o estudo detido de seu funcionamento e de seu impacto nas personagens que o vivenciam, principalmente nas personagens infantis, que têm seu mundo e seu desenvolvimento afetados por uma atitude de uma personagem adulta. Para tanto, a comunicação apresentará uma análise de cada um dos textos mencionados – isto é, *Perto do coração selvagem*, “Menino a bico de pena” e “Come, meu filho” – de modo individual, para, depois, revelar um aspecto que as inter-relacionariam para além da presença da temática e de cenas de embate, examinando seus pontos de contato, principalmente no tocante às personagens de cada narrativa: as crianças e os adultos, indivíduos que podem ser compreendidos como sendo alteridades entre si do par Eu-Outro.

### **Palavras-chave**

Clarice Lispector; embate; infância

---

<sup>o</sup> Graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: [lucas.aragao.silva@usp.br](mailto:lucas.aragao.silva@usp.br); [lucasvinicius1441@gmail.com](mailto:lucasvinicius1441@gmail.com).

Na famosa entrevista concedida a Júlio Lerner, Clarice Lispector afirma que quando se comunica com a criança é fácil, por ser maternal, mas a comunicação com o adulto, ao contrário, é difícil, porque ela se comunica com o mais secreto de si mesma. Lerner a questiona se “o adulto é sempre solitário”, ao que a autora responde que “o adulto é triste e solitário”. Lerner continua: “E a criança?”. Clarice diz: “A criança tem a fantasia solta”<sup>o</sup>. Se se tomar esta fantasia solta infantil como contraponto à tristeza e à solidão adulta, pode-se considerar o dado fantasioso como um possibilitador de felicidade e companhia, alheio ao mundano e pertencente a uma atmosfera outra por sua constituição imaginativa. Fantasia esta própria das crianças claricianas.

A partir de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* (1943), romance de estreia da autora, é possível identificar um *hall* de personagens infantis singulares, cada qual com seu drama, que se apresentam ao longo da produção literária de Clarice. Uma leitura ampla da obra clariciana permite o vislumbre do dado de que alguns dos dramas vivenciados por estas crianças se circunscrevem no âmbito doméstico ou partem de uma relação familiar. Desde já se percebe a existência de uma problemática nas relações familiares, as quais podem esboçar ou manifestar uma espécie de violência, modulando-se de acordo com a narrativa e concebendo cenas de mal-estar ou solidão que afetam o sujeito infantil literário.

Nomeados neste estudo como *embates*, estes momentos se caracterizam pela presença de um conflito por meio de um encontro de alteridades do par Eu-Outro marcado por familiares, especificamente entre pais e filhos. Faz-se necessário mencionar que a escolha e aplicação do respectivo termo – isto é, *embate* – se deram pelas acepções relacionadas a “choque” ou “encontro” de anseios contrários que promovam um abalo nos sujeitos envolvidos, e, sobremaneira, na personagem infantil.

\*

“A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac...”<sup>o</sup>: assim inicia-se o romance *Perto do coração selvagem*, apresentando, desde a primeira linha, a personagem paterna em conexão com um dado maquinal. Dividido em duas partes, em que se

---

O LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. *TV Cultura Digital*, São Paulo, 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&t=533s>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

O LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 13.

nota um singular arranjo temporal episódico no caminhar da narrativa, a obra conta a história de Joana alternando, nos capítulos da primeira parte, cenas da infância e cenas da fase adulta, e, na segunda, seguindo uma organização aparentemente cronológica restrita a episódios do presente adulto da personagem.

Como contraponto ao mundo maquinal paterno, Joana, com sua sensibilidade, poesias e brincadeiras, encontra-se em uma atmosfera alheia à do cotidiano, possibilitada pela sua fantasia. Do desgaste dos jogos, o tédio se apodera da menina, que tenta encontrar no pai direcionamento para sua próxima atividade, e concebe o embate entre pai e filha pelo diálogo:

- Papai, que é que eu faço?
- Vá estudar.
- Já estudei.
- Vá brincar.
- Já brinquei.
- Então não amole.<sup>o</sup>

Sendo este o primeiro momento de choque, a violência do pai de Joana se manifesta em grau menor neste diálogo. Depois de corrupios, passos e brincadeiras com o ar, a menina repete a pergunta anterior ao pai, que é mais severo em sua resposta: “– Bata com a cabeça na parede!”<sup>o</sup>.

O resultado da agressividade verbal paterna é um afastamento de Joana, que não encontra no abraço do pai um afago, um bonde que não permite o descanso:

Tudo era como o barulho do bonde antes de adormecer, até até que se sente um pouco de medo e se dorme. A boca da máquina fechara como uma boca de velha, mas vinha aquilo apertando seu coração como o barulho do bonde, só que ela não ia adormecer. Era o abraço do pai.<sup>o</sup>

Sabendo que “Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*” e que “em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo”<sup>o</sup>, é possível conceber os enredos de “Menino a bico de pena” e de “Come, meu filho” como recortes episódios cuja *tensão conflitiva* se presentifica de modo mais ou menos intensificada de acordo com cada narrativa.

<sup>o</sup> Idem, p. 15.

<sup>o</sup> Idem, p. 17.

<sup>o</sup> Idem, p. 17.

<sup>o</sup> NUNES, Benedito. A forma do conto. In: *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 84, grifo do autor.

Compondo o conjunto de contos de *Felicidade clandestina* (1971), “Menino a bico de pena” retrata a aventura de um menino intangível e de difícil apreensão pela narradora, que descobre a linguagem e o mundo ao seu redor: “Como jamais conhecer o menino?”<sup>0</sup>. A colocação da dúvida, que já instaura uma impossibilidade, se propaga no desenho da narradora, constituindo este personagem em singularidade temporal (“[...] até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade que ele vive”<sup>0</sup>) e individual (“Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance”<sup>0</sup>).

A travessia do menino em direção à linguagem encontra ápice na produção oral de um “fonfom” que parte de seu interior: “Mas de repente se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fonfom!, reconhece ele de repente num grito de vitória e terror – o menino acaba de reconhecer!”<sup>0</sup>. Contudo, embora resguarde o aconchego e seja, simultaneamente, porto de refúgio e deturpador do ambiente e do menino, a mãe interpreta o reconhecimento do mundo pelo bebê como motivado por um elemento exterior: um automóvel: “– Isso mesmo! diz a mãe com orgulho, [...] é fonfom que passou agora pela rua [...]”<sup>0</sup>.

O choque entre interioridade e exterioridade permite a compreensão de um embate no momento em que o anseio materno se dirige a um elemento cuja qualidade técnica e maquinal deturparia o equilíbrio e a atmosfera prévios, inundando o ambiente infantil, ainda que o bebê, por sua condição natural, não contrarie o pensamento da mãe.

Iniciada com um onomatopeico “fonfom”, a linguagem se desenvolve a ponto de possibilitar a realização de questionamentos e perguntas das mais distintas naturezas, presente no conto “Come, meu filho”. Centrado em um episódio de almoço ou jantar, o conto retrata um diálogo entre mãe e filho, no qual Paulinho não encontra respaldo ou respostas nas sílabas da mãe.

Composto apenas por falas, a constituição de “Come, meu filho” remeteria a um aspecto teatral que se entrelaça ao gênero narrativo. Tomando o pressuposto de que “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo.

---

<sup>0</sup> LISPECTOR, Clarice. Menino a bico de pena. In: *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 417.

<sup>0</sup> Idem.

<sup>0</sup> Idem.

<sup>0</sup> Idem, p. 420.

<sup>0</sup> Idem.

Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”<sup>o</sup>, é possível ler este conto a partir de alguns preceitos próprios do gênero dramático. Para tanto, faz-se necessário, em um primeiro momento, recorrer ao conceito de *diálogo*, aspecto constituidor do texto em análise. Sendo um modo de as personagens “se envolverem em tramas variadas, de se relacionarem e de exporem de maneira compreensível uma ação complexa e profunda”<sup>o</sup>, o diálogo se comporta como um meio de apresentação e contraposição de vontades que se entrecrocaram e se tensionam.

No entanto, a assimetria presente no diálogo travado por Paulinho e sua mãe, pelos espaços de silenciamento, pela não-realização plena da conversa e pela anulação da tensão constitutiva de um diálogo, revelaria e questionaria a existência de um embate. Isto é, enquanto o menino contraria algumas concepções e estruturas socialmente estabelecidas (“– [...] sempre que a gente olha, o céu nunca está em cima, nunca está em baixo, nunca está de lado” ou “– [...] Para você carne tem gosto de carne?”<sup>o</sup>), a mãe se restringe a respostas curtas, de uma ou poucas palavras, que visam uma correção gramatical (“– Chat... raso, quer dizer” e “– Se diz assim”<sup>o</sup>) e que cerceiam a continuação do diálogo (“– Parece”, “– Aqui”, “– Às vezes”, “– Não”<sup>o</sup>), dando um ritmo anticlimático ao conto e reduzindo toda a conversa a um desejo rotineiro: “– Não fala tanto, come”.

Como linha de intersecção entre *Perto do coração selvagem*, “Menino a bico de pena” e “Come, meu filho”, pode-se supor que cada uma das personagens infantis apresentadas detém um grau de intangibilidade, e os adultos, por sua vez, de praticidade, correspondendo aos anseios mundanos e sociais de modo pragmático.

Entre Joana, o bebê e Paulinho ronda uma atmosfera outra, alheia e, em certa medida, contrária ao movimento normalizado do cotidiano, que os insere em um espaço distinto ao comum: Joana, atenta ao “grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam morrer”<sup>o</sup>, imerge em seu mundo de concepções, questionamentos, brincadeiras e poesias; o bebê é singular e intangível desde sua constituição; e Paulinho subverte preceitos científicos e culturalmente constituídos.

---

0 ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 16.

0 ROSENFELD, Anatol. O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais. In: Op. cit., p. 34.

0 LISPECTOR, Clarice. Come, meu filho. In: *Todos os contos*, 2016, p. 401-402.

0 Idem, p. 401.

0 Idem, p. 402.

0 LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, 1998, p. 13.

Os pais, entretanto, por meio de suas atitudes maquinais e cerceantes, estão imersos em uma lógica de trabalho ou rotina: o pai de Joana desempenha seu trabalho e não corresponde à angústia da filha; a mãe do bebê relaciona a primeira fala do menino com um elemento exterior e maquinal; e a mãe de Paulinho apenas deseja que seu filho se alimente.

Nos resta concordar com Clarice, por fim, quando diz que o adulto é triste e solitário, ao passo que a criança tem a fantasia, aspecto que a permite a tanto, inclusive a uma felicidade, mesmo que clandestina.

## Referências bibliográficas

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

\_\_\_\_\_. Panorama com Clarice Lispector. *TV Cultura Digital*, São Paulo, 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP12EVnU&t=533s>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

NUNES, Benedito. A forma do conto. In: \_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

## **Entre a fé e a descrença: estudo sobre o sagrado e o profano em Clarice Lispector**

Vitor Kenzo Kadowaki<sup>0</sup>

### **Resumo**

A presente apresentação possui como objetivo refletir a relação entre o sagrado e o profano em três obras de Clarice Lispector: a crônica “Mineirinho”, publicada na coletânea *Para não esquecer* (1978); e os contos “O crime do professor de matemática” e “Perdoando Deus”, publicados nos livros *Laços de Família* (1960) e *Felicidade Clandestina* (1971), respectivamente. A partir da leitura das obras citadas, é possível observar, em um nível tanto lexical quanto sintático, a presença de elementos da tradição bíblica. Defende-se a ideia de que a autora se utiliza do discurso religioso nestes textos não com a finalidade de aderir a ele de modo ortodoxo, mas sim redefinindo-o na sua escrita e utilizando-o no processo criativo. Além disso, observa-se que a relação das personagens protagonistas com a dimensão religiosa é marcada pela tensão. A partir disso, propõe-se entender de modo mais claro como se configura a relação entre o homem e o sagrado, tendo como base uma metodologia pautada em um material bibliográfico referente à área da Antropologia. Autores como Mircea Eliade, Roger Bastide e Alfonso diNola foram de grande importância para a compreensão de conceitos imprescindíveis para a execução da pesquisa. Os resultados parciais, obtidos nos primeiros seis meses referentes ao programa de Iniciação Científica, indicam que houve, na modernidade, um processo de dessacralização da realidade devido ao processo de urbanização e avanço tecnológico.

### **Palavras-chave**

Clarice Lispector; sagrado; profano

---

<sup>0</sup> O Aluno de Graduação em Letras Português-Inglês, desenvolve atualmente a pesquisa de Iniciação Científica sob orientação do Professor Doutor Jaime Ginzburg, e auxílio do CNPq (bolsa PIBIC). Participa no grupo de pesquisa “Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo”, ministrado pelo professor orientador. E-mail: vitor.kenzo.kadowaki@usp.br.

A leitura de apenas algumas obras de Clarice Lispector nos permite identificar, entre um dos temas recorrentes, a religiosidade. Nota-se, também, que a matéria religiosa em Lispector se encontra em gêneros diferentes, tais como contos, crônicas e romances; e em épocas distintas. Para a pesquisa de Iniciação Científica, iniciada em agosto de 2018, e cujos resultados parciais serão apresentados nessa comunicação, optou-se por estudar textos de gêneros diferentes (contos e crônica), cada um publicado em uma época diferente, presente em livros diferentes. São eles: a crônica “Mineirinho” e os contos “O crime do professor de matemática” e “Perdoando Deus”.

Em “Mineirinho”, a narradora, em primeira pessoa, “como um dos representantes de nós” (LISPECTOR, 1999, p. 123), manifesta sua indignação e horror ante a morte do facínora que dá nome à crônica, assassinado a treze tiros por policiais. Palavras como Deus, perdição, salvação, escuridão, entre tantas outras, são encontradas no decorrer da leitura. Como afirma Yudith Rosenbaum (2010), até mesmo as repetições, tal como a da expressão “meu erro”, revela um paralelismo com a estrutura litúrgica. No entanto, as observações sobre violência e justiça aludem a um “deus fabricado”, criado “à imagem do que eu precisar para dormir tranquila” (LISPECTOR, 1999, p. 126), cuja proteção não é evidenciada. A narradora versa sobre a ideia de uma “justiça prévia”, “mais doida”, “aquela que vê o homem antes de ele ser um doente do crime” (LISPECTOR, 1999, p. 125). Essa justiça teria ligação com um olhar empático, um “amor profundo” (LISPECTOR, 1999, p. 126). Os enunciados antitéticos “maldade organizada” e “quem entende desorganiza” indicam que a organização, neste texto, é tida como algo pejorativo, pois se associa ao estado de alienação. O fim deste estado (alcançado a partir do entendimento) desorganizaria a ordem das coisas: “se eu não for sonsa, minha casa estremece” (LISPECTOR, 1999, p. 124). Neste sentido, Deus aparece aqui ligado à alienação dos cidadãos, dos “sonsos essenciais”, tendo em vista que fabrica-se um deus, de modo que “dormimos e falsamente nos salvamos.” (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Já no conto “O crime do professor de matemática”, o narrador, em terceira pessoa, relata a história de um professor que sobe “a colina mais alto” (LISPECTOR, 2009, p. 118) com um saco na mão. Momentos depois, quando o personagem protagonista o abre, nos deparamos com a presença de um cão morto – um substituto do “verdadeiro” cão, o “outro”, que ele havia abandonado. O narrador informa, então, que o animal será sepultado na colina, e o professor, tendo escolhido

o local para enterrar o cão, começa a cavar a cova. Quando enfim o homem termina o trabalho, há uma sensação de libertação, de modo que “seu crime fora punido e ele estava livre” (LISPECTOR, 2009, p. 121). O foco narrativo muda para a primeira pessoa, de tal forma que o leitor passa a ter contato com os pensamentos e observações do professor em relação ao cão “verdadeiro”, isto é, aquele que não fora enterrado. É possível observar uma ideia de constante exigência, que aparece três vezes no decorrer do conto: “Não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo, exigias que fosses um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem” (LISPECTOR, 2009, p. 123); “Com alívio abandonou-te. Com alívio sim, pois exigias – com a incompreensão serena e simples de quem é um cão heroico – que eu fosse um homem” (LISPECTOR, 2009, p. 123); “[...] como se exigisse que ele, num último arranco, fosse um homem.” (LISPECTOR, 2009, p. 125). Na crônica “Bichos (I)”, publicada no dia 13 de março de 1971 no *Jornal do Brasil*, é possível notar, de forma parecida com o conto em questão, a dissolução da linha que separa o homem do animal:

Às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são. (LISPECTOR, 2018, p. 375).

No final do conto, o foco narrativo volta para a terceira pessoa, e o professor, olhando “a cova onde enterrara a sua fraqueza e a sua condição” (LISPECTOR, 2009, p. 125), percebe que o que havia feito com o cão “verdadeiro”, isto é, abandoná-lo, configurava um ato “ímpune e para sempre” (LISPECTOR, 2009, p. 125). É nesse momento que o homem decide retirar o cão morto do buraco que havia cavado, renovando para sempre o seu crime.

No que diz respeito às imagens religiosas, nota-se que elas aparecem logo no segundo parágrafo, com a presença dos católicos e da igreja. Além disso, a própria ideia de sacrifício que perpassa a narrativa é de ordem religiosa, se tal fenômeno for considerado como um procedimento realizado por comunidades arcaicas a fim de apaziguar a ira dos deuses e estabelecer a ordem social. Entretanto, a tentativa de um rito fúnebre – que formaliza a morte tanto em povos primitivos quanto modernos – é mal sucedida, tendo em vista que a personagem protagonista desenterra o cão morto e desce da montanha “em direção ao seio da família.” (LISPECTOR, 2009, p. 125).

Por fim, em “Perdoando Deus”, observa-se a presença de uma narradora em primeira pessoa que, nos dois primeiros parágrafos, manifesta uma afeição enorme por Deus. É interessante notar, nessa primeira passagem, a repetição da palavra “carinho”. Assim, nota-se que a questão religiosa se apresenta não apenas no título, como também na relação que se estabelece entre a narradora e a figura Dele. Neste conto, especificamente, esse contato se apresenta a princípio positivo e harmoniosamente. No entanto, uma ruptura brusca ocorre quando a personagem quase pisa em um rato morto. O que antes era reverência se transforma em terror, medo e pânico, de modo que é possível ver uma quebra do estado de alienação no qual a personagem se inseria: “[...] cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver.” (LISPECTOR, 1998, p. 42). Quebra-se, portanto, a visão harmoniosa que a narradora conferia a Ele: “A grosseria de Deus me feria e insultava-me.” (LISPECTOR, 1998, p. 43).

Neste sentido, os três textos em questão se caracterizam pela presença de alusões à matéria religiosa. No entanto, é importante notar que elas não se inserem nos textos de modo a aderir princípios ortodoxos. Pelo contrário, nota-se que os elementos religiosos são muitas vezes subvertidos, modificados, postos em xeque. Assim, a matéria religiosa inserida nos textos não se liga a um fanatismo religioso, mas é redefinida e ligada a elementos da vida profana. Vilma Arêas, em seu livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005), mostra como “o sentimento que ela [Clarice Lispector] empresta ao tema não adere à ortodoxia religiosa, pois redefine o divino de forma material e apaixonada” (ARÊAS, p. 46), e mais adiante, afirma como a linguagem religiosa pode ser entendida como um “disfarce”, visto que “é a maneira necessariamente ‘sonsa’, isto é, dissimulada, de se apresentar uma visão profana, dessacralizada” (ARÊAS, p. 48). Essa redefinição do discurso se torna possível devido ao caráter polissêmico do texto bíblico e pelo distanciamento desse discurso religioso com relação a uma linguagem objetiva e calcada estritamente na função referencial.

Para Benedito Nunes (1989), é possível identificar, na maioria dos contos de Lispector, uma tensão conflitiva. Nos três textos estudados, a relação entre as personagens e a figura de Deus é marcada primordialmente pela tensão. Nesse sentido, busca-se compreender, a partir de uma metodologia baseada em alguns textos da área da Antropologia, como a relação entre o homem e o sagrado se estabelece, a fim de compreender de modo mais claro os conflitos encontrados nos textos de Lispector.

## Referências bibliográficas

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BASTIDE, Roger. “O sagrado selvagem”. In: *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 250-275.

DI NOLA, Alfonso. Sagrado/Profano. In: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 12. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 105-160.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LISPECTOR, Clarice. Bichos (I). In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 373-376.

\_\_\_\_\_. Mineirinho. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 123-127.

\_\_\_\_\_. O crime do professor de matemática. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 118-125.

\_\_\_\_\_. Perdoando Deus. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 41-45.

NUNES, Benedito. A forma do conto. In: \_\_\_\_\_. *O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 83-95.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v.24, n. 69, p. 169-182, 2010.

## **Jabuti sonoro: um estudo sobre as formas da música popular na obra *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade**

*André Zanforlin de Oliveira<sup>0</sup>*

### **Resumo**

Esta comunicação visa apresentar o andamento da pesquisa “Jabuti sonoro: um estudo sobre as formas da música popular na obra *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade”. O projeto de iniciação científica consiste na investigação literária da maneira como a música brasileira de tradição oral é utilizada na construção do livro de poemas publicado em 1927. A obra em questão nasceu do ímpeto do autor em conhecer as manifestações populares de seu país para então reinventá-las em verso no âmbito da busca por uma identidade nacional. Registrados a partir das viagens etnográficas realizadas ao interior do Brasil nas primeiras décadas do século XX, alguns gêneros da música tradicional – samba, moda, acalanto, carnavalesco, toada e coco – funcionam como elementos constitutivos do livro, chegando até mesmo a dar nome a diversos poemas. Tal opção evidencia um pensamento estético específico: a procura do fazer artístico anterior à modernidade (ou que é entendido como pré-moderno pelo poeta da capital) enquanto matéria-prima para o trabalho poético. Tratamos, portanto, de investigar quais são as implicações do uso das formas da música brasileira de tradição oral na escrita poética de Mário de Andrade, buscando articular as características dos gêneros musicais utilizados – instrumentação, harmonia, ritmo, melodia e ritual – ao texto poético, para compreender quais foram os sentidos produzidos em *Clã do Jabuti* a partir da junção entre música popular e trabalho literário.

### **Palavras-chave**

Mário de Andrade; poesia; música popular

---

<sup>0</sup> Aluno de graduação do curso de Letras da Universidade de São Paulo. *E-mail*: andrezanforlin@gmail.com.

*Clã do Jabuti* é o terceiro livro de poemas publicado por Mário de Andrade<sup>o</sup>. Essa obra, que veio a público em 1927, nasceu do ímpeto do escritor em redescobrir o Brasil em busca de uma identidade nacional, procedimento que partiu da pesquisa das manifestações de tradição oral praticadas no país. Mais especificamente, trata-se da escuta e do registro atento da música produzida em contextos populares, que se torna nessa obra matéria-prima para a escrita poética. Não por acaso, dos 23 poemas presentes no livro, 10 remetem diretamente em seu título a gêneros musicais populares – samba, moda de viola, canção de ninar, carnavalesco, toada e coco –, além da recorrente citação de elementos musicais da tradição popular e da emulação de sons e ritmos oriundos dessas práticas como elemento estruturante na produção de sentido não só nos poemas intitulados a partir dos gêneros musicais, mas na maior parte das composições poéticas. Assim, pode-se afirmar que as viagens etnográficas realizadas pelo poeta-pesquisador ao interior do país no século XX<sup>o</sup>, aliadas às leituras relativas ao universo artístico popular, tiveram grande relevância na produção de *Clã do Jabuti*. Isso nos interessa na medida em que explicita um pensamento estético bem delineado: a busca, nas formas da música de tradição oral, por elementos estéticos que serviriam para forjar uma ideia de nação.

Nesse sentido, mostra-se coerente e ganha força a hipótese levantada por Simone Rufinoni, em artigo publicado na Revista Estudos Avançados sob o título “*Mário e Drummond: nacionalismo, alteridade, arte*”, conforme a qual, em seu fazer literário Mário estaria almejando uma arte anterior à fragmentação do sujeito moderno e mobilizando a arte popular como “substrato para se pensar o povo brasileiro em sua gênese autêntica desvinculada das fontes civilizadas e importadas” (RUFINONI 2014, p. 261); afinal, constatamos que de fato o autor busca a fundação da poética do *Clã* em práticas entendidas como pré-modernas. Contudo, há de se salientar que esse procedimento possui complexidades, o que tentaremos demonstrar neste espaço.

Note-se que o processo sublinhado por Rufinoni se mostra evidente na obra desde o título. Isto é, o substantivo *clã* designa um conjunto de famílias que

---

<sup>o</sup> Os dois livros de poemas que antecedem essa publicação são: *Paulicéia Desvairada*, de 1922, que traduz a experiência da modernização da metrópole e *Losango Cáqui*, de 1926, livro de anotações líricas fruto do tempo de serviço ao exército brasileiro vivenciado pelo escritor.

<sup>o</sup> Segundo Telê Ancona Lopez em *Mariodeandradiando*, das poucas viagens que Mário realizou, quatro são de grande importância: as duas primeiras à Minas Gerais em 1919 e 1924, sendo que essa segunda “teve como maior resultado o *Clã do Jabuti*”; e mais tarde entre 1927 e 1929 ao Norte e Nordeste do país (cf. LOPEZ 1996, p. 93).

partilham um ancestral comum, se unindo através da preposição *de* a *o Jabuti*, animal gregário oriundo da América do Sul, o que demonstra uma preocupação na construção de uma identidade coletiva ancorada em princípios ancestrais. Cristiane de Souza, em seu livro crítico *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*, nos auxilia ainda mais na compreensão desse nome ao apontar que: “o clã, de que nos fala Mário, é a reunião das vozes que formam o Brasil, e o totem, o jabuti, símbolo da coletividade, é a ancestralidade do povo brasileiro” (SOUZA 2006, p. 21).

Junto a essas interpretações, cabe ainda mais uma leitura que contribui para a compreensão da complexidade do pensamento estético de Mário desenvolvido no livro de poemas analisado. Veja-se: ao voltarmos os olhos para a história mitológica da criação da lira, abre-se uma nova camada de interpretação. Essa lenda grega conta a história de Hermes, que no dia em que nasceu fez do casco de uma tartaruga e das entranhas de uma ovelha a primeira lira<sup>9</sup>. Ato fundador de grande significado simbólico, afinal a criação da lira remete à prática musical e à fundação do próprio lirismo. E, embora distintos – por mais que sejam répteis pertencentes a mesma ordem *chelonina* – entendemos aqui o jabuti e a tartaruga como animais correspondentes no plano da significação, pois, diante de uma série de evidências com que nos deparamos ao longo da pesquisa, nos pareceu coerente traçar tal correlação. Afinal, encontramos uma relação não só direta com a cultura popular, mas também com um sistema simbólico que mobiliza a fundação da cultura ocidental, isto é, o pensamento clássico. É evidente que a mera similaridade morfológica entre os animais de casca não é suficiente para provar esse ponto, portanto nos atentemos para um poema emblemático de *Paulicéia Desvairada*, “o trovador” (2014, p.78) que nos ajuda na compreensão da complexidade do *Clã do Jabuti*:

Sentimentos em mim do asperamente  
Dos homens das primeiras eras...  
As primaveras de sarcasmo  
Intermitentemente no meu coração arlequinal...  
Intermitentemente...  
Outras vezes é um doente, um frio  
na minha alma doente como um longo som redondo...  
Cantabona! Cantabona!

---

<sup>9</sup> Por se tratar de um mito grego, não há a possibilidade de citar uma fonte única e exemplar. Contudo, podemos apontar para dois textos em que se encontram mencionado este ato de criação, são eles: *O hino homérico a Hermes* em que utilizamos a tradução de Maria Celeste Dezotti e Sílvia de Carvalho; a ode 1.10 de Horácio, citada em no artigo *Mercúrio rouba a voz e o lugar de Apolo no carm 1.10 de Horácio*, pelo professor Alexandre Pinheiro Hasegawa.

Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

O título “o trovador”, assim como a referência a um instrumental da música antiga europeia, o alaúde, estabelece uma relação imediata entre o eu poético e o universo da música popular do velho continente. Em razão disso, os sentimentos ásperos dos “homens das primeiras eras...” se revezam intermitentemente às “primaveras de sarcasmo”, remetendo à perda da ingenuidade. Esse movimento de balanço entre polos coloca o eu lírico em um lugar movediço que lhe causa angústia. Entretanto, ao reconhecer sua idiossincrasia ele afirma a própria identidade. Afinal, a partir do verbo *ser* na primeira pessoa, o sujeito poético exclama: “Sou um tupi tangendo um alaúde!”. Trata-se da descoberta de sua própria natureza, de um ser, na leitura de Cristiane Souza, “dividido entre a herança europeia e a melodia de sua terra” (2006, p. 36), um ser que descobre um modo de fazer arte. Um modo muito peculiar, pois é o tupi que tange o alaúde, instrumento de cordas da mesma família da lira. Ele não toca tambor ou maracas, e tampouco é ele um europeu que tange instrumentos indígenas. Portanto, a tartaruga (por aproximação) e o jabuti, o alaúde e a lira, são elementos simbólicos que traduzem um fazer artístico que procura na cultura popular seu substrato, e, ainda mais, diz respeito à uma gênese ancestral, ao mesmo tempo ressoa marcas da tradição europeia. Telê Ancona Lopez sintetiza de modo muito claro tal procedimento, ao nos dizer que em “o trovador”: “existir como ‘tupi’, atitude nacionalista de 1922, é assumir a condição de colonizado (ainda que os olhos estejam mais voltados para o fenômeno estético) e transformá-lo em um crivo crítico, *seleccionando, na cultura europeia imposta, apenas os elementos capazes de suprir nossas necessidades*”. (1996, p. 31; grifos meus). Com isso, podemos apontar que, de fato, em seu fazer literário, Mário, procura uma independência em relação aos modelos europeus; contudo, não se desvincula totalmente, uma vez que busca selecionar elementos oriundos do velho continente que contribuam para suprir as necessidades de sua própria produção. Assim, a música popular adquire um eixo de suma importância: ela é recurso de estilo e plataforma para a criação poética.

Esse procedimento, que descrevemos já em “o trovador”, se generaliza em *Clã do Jabuti*, a começar por seu poema inaugural, “o poeta come amendoim”<sup>o</sup>. Notem-

<sup>o</sup> Tal leitura está presente no projeto apresentado ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica do CNPq.

se os versos destacados: “Pátria é acaso de migrações e do pão nosso onde Deus der... / Brasil que eu amo porque é o *ritmo* do meu braço aventureiro, / O gosto dos meus descansos, / O balanço das minhas *cantigas amores e danças*.” (2013, p. 209; grifos meus). Perceba-se que aqui o espaço não é geográfico, mas abstrato, pois se constrói no ir e vir das migrações, a depender do “pão-nosso onde deus der”. Nesse sentido, as fronteiras territoriais do país dão lugar para o âmbito da cultura e suas formas. Veja-se: o Brasil é amado pelo poeta (que come amendoim) por ser o *ritmo* de seu braço aventureiro, isto é, a pulsação de vida que dá movimento ao corpo do eu lírico, de modo que o significante “Brasil” aqui também é ritmo além de um modo de ser. E, do ponto de vista musical, o ritmo – que é a sucessão regular dos tempos fracos e fortes em um determinado período – é aquilo que dá sustentação à música. Sem o ritmo coeso, há o desarranjo sonoro. Esse fato é comum ao saber popular, e está consolidado na fala do povo através da expressão: “atravessar o samba”, isto é, tocar fora do ritmo, que na linguagem cotidiana adquire o sentido de atrapalhar, ou estar em dissonância com o que se espera. Ora, no poema, o Brasil torna-se ritmo, estrutura que sustenta a vida, ele não “atravessa o samba” – ele é o samba (ele é a moda, o coco, a toada, etc...).

Diante de tudo isso, não é forçoso dizer que as formas da música de tradição oral, em *Clã do Jabuti*, são utilizadas como recurso literário. Procedimento estético que traduz um pensamento bem delineado, isto é, a busca de inspiração em uma arte entendida como pré-moderna; contudo, que adquire complexidades. Afinal, essas manifestações espontâneas adquirem, por meio da criação de Mário de Andrade, marcas de elementos oriundos do velho continente. O nome do trabalho de Cristiane de Souza *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*, nos dá a pista desse processo, pois, ao entender a obra como uma partitura, a pesquisadora localiza no livro um a expressão de um pensamento musical europeu, a escrita musical. Neste sentido, “Clã do Jabuti Sonoro: um estudo sobre as formas da música popular na obra *Clã do Jabuti*”, procura investigar, a partir de tudo que já expomos, as implicações desse complexo fazer artístico.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 1 v.

DEZOTTI, Maria Celeste; CARVALHO, Silva M.S. Hermes, trickster o mensageiro dos deuses. In: RIBEIRO JR, Wilson, A. (ed). *Hinos Homéricos* – tradução, notas e estudos. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

HASEGAWA, Alexandre. *Mercúrio rouba a voz e o lugar de Apolo no carm. 1. 10 de Horácio*. Phaos: Revista de Estudos Clássicos. vol. 17, no. 1 Campinas 2017.

LOPEZ, Telê. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

RUFINONI, Simone. *Mário e Drummond: nacionalismo, alteridade, arte*. Estudos Avançados. av. vol.28 no.80 São Paulo jan./abr. 2014. Versão Online. ISSN 1806-9592. Acesso em: 21 fev. 2019.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

## **A luz perturbadora: *chiaroscuro* em *Lavoura arcaica***

Cláudia Ayumi Enabe<sup>o</sup>

### **Resumo**

O projeto, o qual conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo para sua realização, propõe uma leitura analítico-interpretativa de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Seu objeto é investigar o par claro-escuro como relevante elemento estrutural para a constituição de significações no romance. Na obra estudada, encontram-se em disputa pela regência da ordem familiar duas perspectivas distintas: a do chefe da família e a de seu filho subversivo, André, o narrador-protagonista. A visão de mundo paterna fundamenta-se na dicotomia luz e trevas, em um princípio de oposição entre os valores responsáveis pela manutenção da ordem familiar, representados pela claridade, e os antagonistas à manutenção da “catedral” doméstica, correspondentes às trevas. Para o filho, a dualidade silencia as várias possibilidades interpretativas contidas nos objetos sobre os quais recaem as reflexões do pai. Em meio à narração hermética de André, os limites (que as normas paternas tentam tão bem delimitar) dissolvem-se. A pesquisa do confronto interpretativo, plano fundamental para a configuração do embate entre pai e filho, acerca da relação luz-sombras permite desvelar as contradições desses dois entendimentos tensionados no romance. André percebe que os enunciados são passíveis de diversas interpretações, não sendo dotados apenas da verdade unívoca que quer o pai lavrar na consciência dos membros da família. O filho pródigo nassariano narra a versão infame da história familiar, a qual não apresenta apenas a bem-aventurança daqueles contemplados pela “luz doméstica”, mas também – em um jogo de luz e sombras – a perturbação de quem, “tenebroso”, foi proscrito por ela.

### **Palavras-chave**

*Lavoura arcaica*; memória; chiaroscuro

---

<sup>o</sup> Cláudia Ayumi Enabe é graduanda em Letras, com habilitação em Português e Linguística, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), onde realiza iniciação científica, junto à área de Literatura Brasileira, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sobre o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.  
E-mail: claudia.enabe@usp.br.

Em *Lavoura arcaica*, à mesa, o patriarca semeia na consciência de seus dependentes os valores que sustentam e defendem a estrutura familiar. Em seus sermões, apresentam-se aos filhos as virtudes prezadas, as ações a serem praticadas para se restabelecer a ordem em tempos de crise, e os interditos – estes últimos correspondentes aos principais responsáveis por manter erigida a “catedral” doméstica. O discurso paterno elabora-se, sobretudo, pela repetição de fórmulas negativas. É frequente a expressão constituída por duas formas de negação “ninguém em nossa casa há de...nunca...”, como em “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer” (NASSAR, 2014, p. 56). Esses enunciados possuem sua força-motriz no estabelecimento daquilo que deve ser evitado pelos membros da família, ou seja, a fala do pai visa erguer a cerca de sebe viva “cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado” (ibid., p. 54). A razão do patriarca desenvolve-se, aparentemente, por uma apologia a essa luz doméstica cuja função, assim como no livro de Gênesis, é de delimitar, impedindo a propagação da ambiguidade acarretada pelas trevas. A claridade permite que os membros do corpo familiar possam distinguir quais são seus lugares, seja à mesa (repartida entre o galho direito e o esquerdo), na divisão do trabalho (há quem prepare o pão, pastoreie ou lavre) ou em função do papel familiar (pai, mãe, irmã ou irmão). As posições de cada um são estabelecidas previamente por uma existência regulada pelo ciclo do labor na lavoura, sempre entre o semear e a colheita.

André, o “tresmalhado”, busca desvelar as incongruências da palavra paterna. Os limites, na voz desse “acometido”, são dissolvidos: personagens (con)fundem-se, tempos imiscuem, pessoas e coisas transmutam-se, escassas são as pontuações a dividir os períodos. Ao negar a delimitação em sua narrativa, tecida hermeticamente, o filho pródigo nassariano parece aderir às trevas. Entretanto, a oposição entre luz e sombras revela-se o fundamento da visão de mundo cultivada pelo patriarca. O narrador-protagonista engaja-se em um projeto mais profundo do que meramente opor-se àquilo que o pai considera virtuoso – André busca, antes, desvelar a inocuidade da concepção paterna, subvertê-la, apresentá-la como *lavoura arcaica*, isto é, enquanto um modo de apreender os acontecimentos incapaz de abranger os seus múltiplos significados. O dicionário *Houaiss* apresenta duas definições para *arcaico*: “muito antigo” ou “ultrapassado, obsoleto”. Compreender o adjetivo

“arcaico” somente pela primeira acepção pode tornar estático o processo de recuperação do passado que é a narrativa do filho pródigo. Para este, revisitar o passado torna presente o arcabouço de valores pregado pelo patriarca, já morto quando o filho se põe a rememorar, fato sugerido pelo último capítulo, o qual se inicia como uma homenagem póstuma ao pai: “Em memória de meu pai...” (ibid., 2014, p. 193). A composição do discurso narrativo nega uma leitura que entenda as lembranças do autor como simples desejo nostálgico de retorno a um tempo ido, mas recontar a história da destruição familiar parece um esforço para provar o fracasso do conjunto de valores disseminado pelo patriarca. A *lavouira*, segundo esta compreensão do romance, é *arcaica* uma vez que, para o narrador-protagonista (ou melhor, um narrador-memorialista), as sementes ideológicas lavradas pelo pai não mais germinam. Para André, os valores reiterados pela fala paterna são, de fato, “ultrapassados, obsoletos” ao não possuírem abrangência, isto é, ao não abarcarem diversos pontos de vista. Esse “epilético” empreende a busca por um *chiaroscuro*, uma relação dialética entre sombras e luzes a qual não se constitui possibilidade frente aos princípios familiares, pois, a estes últimos, vincular-se a um dos polos significa renegar o outro. Ele, ao contrário, pretende demonstrar o quanto “toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (ibid., p. 158), o fato de os valores determinados pelo pai serem expressões de uma perspectiva particular, não a verdade unívoca. Veja-se que a “luz doméstica” (segundo os valores paternos, representação da bem-aventurança familiar) reverte-se em admoestação para um dos membros da família: “essa claridade que passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente” (ibid., p. 26).

A defesa do comedimento, expressa nos enunciados proibitivos da fala paterna, relaciona-se justamente ao temor de que os limites, diante do gozo gerado pelo excesso, possam se desfazer. Quando o claro e o escuro encontram-se em coexistência, a razão dicotômica não consegue imperar. Segundo observa Azevedo, “é num momento de indecisão entre luz e sombra, por exemplo, que o círculo familiar fechado e autossuficiente pode ser rompido por parentes e amigos próximos” (2015, p. 85). Esses são os instantes nos quais as fronteiras diluem-se: aquilo que seria passível de ser punido torna-se condutor da celebração, a cabra Schuda torna-se cortesã, e o corpo passa a ser pão. O crepúsculo e o amanhecer proporcionam a possibilidade de, feito Ana ao varar a roda de dançarinos, cindir a circunferência

estabelecida pela norma. Quem provoca a ruptura são os membros do galho esquerdo, o qual “trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco” (NASSAR, op.cit., p. 155). O ramo enxertado possui a prodigalidade como uma de suas características essenciais: são “generosos com seus próprios corpos”<sup>0</sup>, atributo vigorosamente oposto à austeridade construída pelas interdições do discurso paterno. Esses *gauches* provocam cisões dentro desse círculo que a retórica do pai tenta tão bem traçar. Considere-se, por exemplo, o excesso afetivo da mãe ao afagar o filho, André, pelas manhãs; os desejos de evasão cultivados pelo caçula, Lula; a fuga do próprio protagonista; a impaciência com a qual Ana invade a dança durante a festa. Sobre esses personagens, pode-se pensar, em consonância com a voz do narrador, que eles iniciam a “demolição da casa”<sup>0</sup>, concretizada com a ação impetuosa do próprio pai, o qual acaba por contrariar os princípios por ele defendidos ao determinar a morte da filha.

---

<sup>0</sup> Lula, o filho caçula, ao expor para André seus devaneios de errância, clama: “quero fazer coisas diferentes, ser generoso com meu próprio corpo, ter emoções que nunca tive” (ibid, p. 178).

<sup>0</sup> Em sua longa exposição ao irmão mais velho, André afirma ser possível que, no momento de sua partida, dissesse à mãe, “eu e a senhora começamos a demolir a casa” (ibid, p. 66).

## **Referências bibliográficas**

AZEVEDO, Estevão Andozia. *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar*. 2015. 210 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira*: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. p. 61-77.

PINTO-SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. 1995. 122 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

## **Perspectivas e ambivalência sobre trabalho e educação no diário de Helena Morley**

*Felipe Veríssimo Pereira<sup>o</sup>*

### **Resumo**

Na obra *Minha vida de menina* (1942), de Helena Morley, as atitudes e reflexões da diarista comumente subvertem os valores do patriarcalismo escravista — como o confinamento coercitivo das mulheres e a negatização que recai sobre os trabalhos físicos —, mas não raro se articulam às prerrogativas senhoriais, de modo a reiterá-las. Isso se torna singularmente notável no que diz respeito à escravidão e às personagens negras do diário, visto que a narradora adolescente, católica e protestante, sendo pobre e protegida pela avó rica, vive uma espécie de trânsito constante entre o sobrado e o mocambo, a sala e a cozinha, a casa e a rua — o que significa, usualmente, a alternância entre experiências e princípios muito distintos entre si. Por meio da narradora lável, acompanhamos a cidade mineira de Diamantina de fins do século XIX em seu pleno dinamismo, revelada pelas entradas da jovem Helena, que contemplam os mais diversos assuntos. Levando em consideração o cenário de transição que marca o contexto de produção dessa obra, imediatamente posterior à Abolição e à Proclamação da República, esta comunicação visa a analisar, em especial, o olhar ambivalente da narradora frente às esferas da sociabilidade diamantinense da educação e do trabalho, a partir de uma leitura que busca estabelecer os nexos entre eventos e circunstâncias que podem aparentar figurar soltos no diário, dada a sua natureza fragmentária. Tal propósito pressupõe o contraste dos diversos olhares e posturas em relação a essas categorias que são percebidos, criticados, relativizados, acatados ou não pela protagonista, de modo que podemos observar a presença “espectral” da escravidão e dos valores patriarcais em Diamantina, mas também sua reversão simbólica com vistas à modernidade.

### **Palavras-chave**

diário; escravidão; modernidade; trabalho; educação

---

O Graduando do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa de iniciação científica intitulada “Entre a ordem escravista e a modernidade: *Minha vida de menina*, de Helena Morley”, com fomento da FAPESP (Processo nº 2018/10686-4). As opiniões, hipóteses ou conclusões expressas neste resumo são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP. E-mail para contato: felipe.vbs2@gmail.com.

Segundo Gilberto Freyre, o diário de Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant), publicado em 1942, trata-se de uma “autobiografia disfarçada”, constituindo uma espécie de retrato do “último período de patriarcalismo escravocrata”<sup>0</sup>. Para o autor, as experiências narradas pela diarista delineiam as distintas esferas de sociabilidade da cidade mineira de Diamantina em fins do século XIX, num contexto poucos anos posterior à Proclamação da República e à Abolição. Alexandre Eulálio, no prefácio que escreveu ao diário<sup>0</sup>, ressaltou a ambivalência da protagonista, que oscila entre os valores antagônicos do protestantismo e do catolicismo, da pobreza e da opulência, os incorporando e relativizando. Roberto Schwarz, em ensaio decisivo sobre a obra, denominado *Outra Capitu*<sup>0</sup>, destacou a capacidade notável da autora ao dar forma à matéria brasileira, por ter escrito o seu diário sem veleidades literárias e “à revelia da especialização artística”<sup>0</sup>. Segundo o crítico, o aspecto civilizado e humanitário da Diamantina narrada por Helena deve-se ao declínio do ciclo extrativista de diamantes — que curiosamente teria feito a atenção daquela comunidade voltar-se especialmente às necessidades sumárias — e aos impactos da Abolição que, em cidades economicamente estagnadas ou em decadência, teriam possibilitado uma absorção mais gradual dos recém-libertos às dinâmicas do novo regime, ao contrário do sucedido nos grandes centros urbanos, que receberam significativos contingentes de imigrantes, substituindo massivamente a mão de obra escrava, lançando os ex-cativos a uma condição de pauperização e marginalidade<sup>0</sup>. Britta Fischer, debruçando-se sobre o ensaio de Schwarz, enfatizou, para além do interregno histórico que marca o contexto de produção do diário, o momento singular da própria protagonista, que escreve sobre o seu dia a dia entre os doze e quinze anos<sup>0</sup>. De acordo com Fischer, a ambiguidade da adolescência — em que não se é mais criança, mas tampouco um adulto — se trata de uma *condição potencial*, que permite

<sup>0</sup> Vera Brant, sobrinha da autora de *Minha vida de menina*, compilou resenhas e comentários sobre o diário de sua tia em um livro. Nele, consta a resenha que Gilberto Freyre fez do diário de Helena para o *Jornal da Manhã*, em 1943, um ano após a sua publicação. Cf.: BRANT, Vera. *Alice e Helena Morley*. Brasília: Editora Kiron, 2013, p. 54-55.

<sup>0</sup> Cf.: EULÁLIO, Alexandre. *Livro que nasceu clássico*. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia de Bolsa, 2016.

<sup>0</sup> Cf.: SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>0</sup> Schwarz apoia-se nas pesquisas de F. Fernandes para embasar seus argumentos. Para mais informações, conferir: FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. São Paulo: Seção Gráfica da USP, 1964.

<sup>0</sup> Cf.: FISCHER, Britta. *As experiências de liberdade de Helena Morley*. Trad. Heloísa Buarque de Almeida. In: *Novos Estudos — CEBRAP*, n° 51, jul. 1998. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-51/>. Acesso em: 28 fev. 2019.

à narradora vivenciar as mais distintas experiências, possíveis devido à singularidade da protagonista, que é afeita à rua e ao trabalho — diferentemente de seus primos ricos —, e que estuda — ao contrário das crianças negras agregadas de sua casa, Emídio e Cesarina, que não têm as mesmas liberdades dos filhos dos Morley, por conta de sua condição de dependência.

Essas colocações ajudam a compreender a labilidade da narradora, notável por questionar os valores hegemônicos, opondo-se recorrentemente aos diversos sentidos comuns do patriarcalismo escravista, mas também, não raro, se articulando de acordo às prerrogativas senhoriais. A título de exemplo, Helena gosta dos trabalhos braçais e é contrária à ociosidade<sup>o</sup> por ser formada em uma lógica protestante<sup>o</sup>, tem simpatia pela rua<sup>o</sup> e pela cozinha<sup>o</sup>, espaços que a gente abastada prefere passar longe<sup>o</sup>. Essas reviravoltas não são, por assim dizer, meros atributos da inclinação moderna da narradora, mas sim concernentes às peculiaridades próprias do interregno em questão que, não sendo revolucionário<sup>o</sup>, decerto *encorajou* posturas distintas diante do mundo<sup>o</sup>. Por outro lado, a protagonista, usualmente, também reitera a lógica senhorial ao dizer que a avó, Teodora, ficou sustentando todos os criados após a Abolição — ainda que eles permaneçam na casa-grande trabalhando em regime análogo ao anterior<sup>o</sup> —, ou quando a narradora assume, momentaneamente, o cargo de docente de sua tia Madge em uma escola,

0 MORLEY (2016). Op. cit., p. 143-44 (Quinta-feira, 26 de abril [de 1894]): “Não sei por que até hoje todo o mundo diz que tinha pena dos escravos. Eu não penso assim. Acho que se fosse obrigada a trabalhar o dia inteiro não seria infeliz. Ser obrigada a ficar à toa é que seria castigo para mim.” Obviamente, há certa ingenuidade na colocação.

0 Cf.: WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

0 MORLEY (2016). Op. cit., p. 228-9 (Segunda-feira, 18 de março [de 1895]). A mãe de Helena, Carolina, aprendeu com a avó da protagonista, Teodora, os seguintes versos: “A mulher e a galinha/ Nunca devem passear;/ A mulher bicho come/ A mulher dá que falar.” A narradora, ouvindo-os de Carolina, opõe-se à lógica do confinamento feminino à casa, que a mãe, preocupada com as andanças da filha, tenta lhe impor.

0 Ibid., Op. cit., p. 173 (Sábado, 22 de setembro [de 1894]): “Vovó fica furiosa de eu andar na cozinha. Mas eu já lhe disse que na Chácara a cozinha é muito mais engraçada que a sala.”

0 Roberto DaMatta contrapõe a casa à rua como ambientes antagônicos em seus valores na sociabilidade brasileira. Cf.: DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

0 Segundo Viotti da Costa, o abolicionismo, ainda que não culminando em resultados revolucionários, contribuiu progressivamente para trazer novas perspectivas à sociedade. Cf.: COSTA, Emilia Viotti da. *A Abolição*. São Paulo: Global Editora, 1988.

0 H.M Pinto investigou escritos da mocidade diamantinense de fins do século XIX. Sua pesquisa demonstra que os embates entre adolescentes/moços e adultos eram recorrentes, e que a juventude se posicionava de modo a reiterar ~~em~~ os valores hegemônicos, mas também opondo-se a eles, com base em ideais progressistas. Cf.: PINTO, H. M. *Entre a casa e a rua: uma história da mocidade de Diamantina-MG no final do século XIX*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Educação da UFMG.

0 MORLEY (2016). Op. cit., p. 49-50. (Quinta-feira, 4 de maio [de 1893]): “Na Chácara moram ainda muitos negros e negras do tempo do cativo, que foram escravos e não quiseram sair com a Lei de 13 de Maio. Vovó sustenta todos.”

incomodando-se em ensinar “meninos pretos e burros”<sup>0</sup>. Em relação a esse último caso, aliás, Helena, vendo-se em apuros com os alunos que não a respeitam, recorre a Zinha, sua colega na Escola Normal e negra. Esta, sem dificuldades, logra controlar a sala e dar aula às crianças, o que causa incômodo à tia de Helena, devido ao fato de sua sobrinha ter desempenho inferior ao de uma professora negra — o que, por sua vez, não transtorna a diarista. Curiosamente, se Helena não enxerga os trabalhos físicos como algo vergonhoso, por conta da influência protestante de seu pai e de suas tias inglesas, parece que o grande influxo da protagonista nas subversões constantes de seu olhar em relação aos negros e ao preconceito racial é a experiência cotidiana, o dia a dia na escola<sup>0</sup>, as lições de mãe Tina, para quem “o feio veve, o bonito veve, todos vevem”<sup>0</sup>, e a afinidade que a protagonista tem pela rua e pela cozinha da Chácara de sua avó.

O relato sumário desses episódios evidencia que, espectralmente, a escravidão ainda impunha cerceamentos à execução dos trabalhos físicos, uma vez que paira o senso comum que imbrica as atividades braçais às noções hegemônicas de “negro” e “escravo” (estabelecidas sob correlação na lógica senhorial), ao mesmo tempo que as ocupações intelectuais — ou as demarcadas com algum prestígio social —, são encaradas, ideologicamente, como dignas dos brancos.

---

<sup>0</sup> Ibid., Op. cit., p. 267 (Domingo, 18 de agosto [de 1895]).

<sup>0</sup> Para mais informações sobre tensões raciais no ensino público mineiro ao longo do século, conferir: VEIGA, Cynthia Greive. “Promiscuidade de cores e classes”: tensões decorrentes da presença de crianças negras na história da escola pública brasileira. In: FONSECA, Marcus Vinícius; POMBO, Surya A. (Orgs.). *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: EdUFF, 2016.

<sup>0</sup> MORLEY, Helena. Op. cit., p. 75 (Quinta-feira, 24 de agosto [de 1893]). Tina foi ama de leite na família dos Morley: “Conversando com elas na pedreira eu disse que sabia que era feia mas não me incomodava porque mãe Tina me criou sabendo que ‘o feio veve, o bonito veve, todos vevem’.”

## Referências bibliográficas

BRANT, Vera. *Alice e Helena Morley*. Brasília: Editora Kiron, 2013.

COSTA, Emilia Viotti da. *A Abolição*. São Paulo: Global Editora, 1988.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. São Paulo: Seção Gráfica da USP, 1964.

FISCHER, Britta. As experiências de liberdade de Helena Morley. Trad. Heloísa Buarque de Almeida. *Novos Estudos — CEBRAP*, São Paulo, n. 51, p. 179, jul. 1998. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-51/>. Acesso em 28 fev. 2019.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

PINTO, H. M. *Entre a casa e a rua: uma história da mocidade de Diamantina-MG no final do século XIX*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Educação da UFMG.

SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VEIGA, Cynthia Greive. “Promiscuidade de cores e classes”: tensões decorrentes da presença de crianças negras na história da escola pública brasileira. In: FONSECA, Marcus Vinícius; POMBO, Surya A. (Orgs.). *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: EdUFF, 2016. p. 271-302.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

## Sobre os autores

**Admarcio Rodrigues Machado** é doutorando em Literatura Brasileira – USP.

**Amanda Angelozzi** é bacharel e licenciada em Letras (Português/Italiano) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

**André Zanforlin de Oliveira** é graduado em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

**Andrea Jamilly Rodrigues** é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP).

**Camila Russo de Almeida** é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (bolsista CNPq), na Universidade de São Paulo.

**Carla Casarin Leonardi** é graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero. Graduanda em Letras (português/francês) na Universidade de São Paulo, onde desenvolve pesquisa de Iniciação Científica sendo bolsista da Fapesp.

**Cecilia Silva Furquim Marinho** é bacharel em Letras, mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo; sob a orientação de Ivan Francisco Marques.

**Cláudia Ayumi Enabe** é graduanda em Letras, com habilitação em Português e Linguística, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), onde realiza iniciação científica, junto à área de Literatura Brasileira, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sobre o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

**Evandro José dos Santos** é doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - USP.

**Felipe Veríssimo Pereira** é graduando do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa de iniciação científica intitulada “Entre a ordem escravista e a modernidade: *Minha vida de menina*, de Helena Morley”, com fomento da FAPESP (Processo nº 2018/10686-4).

**Fernanda Yazbek Rivitti** é bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo, pós-graduada em *A arte de Contar Histórias: abordagens poética, literária e performática*, pela Facon, e Dançaterapeuta pelo Centro Internacional de Dançaterapia Maria Fux. Atualmente é mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista CAPES.

**Giovana Leme Bardi** é mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**Guilherme Mazzafera** é doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**Jéssica Cristina Jardim** é doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP/FFLCH), com bolsa do CNPq (Processo 140191/2017-8) e sob orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria.

**Juliana de Oliveira Santos** é mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas– FFLCH-USP.

**Leandra Postay Cordeiro** é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (CAPES).

**Ligia Rivello Kimori** Doutoranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista FAPESP.

**Lucas Simonette** é bacharel e licenciado em Letras e mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo sob orientação da profa. Dra. Simone Rossinetti Ruffinoni. É bolsista Capes.

**Lucas Vinícius Aragão** é graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

**Luciana Antonini Schoeps** 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.

**Mariana Silva Bijotti** é mestranda do programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH – USP), sob orientação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Ruffinoni. É bolsista CNPq.

**Marina Gialluca Domene** é mestranda em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**Rafael Tahan** é 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. Vagner Camilo.

**Rodrigo Trindade** é doutorando e Mestre em Literatura Brasileira (USP) sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, Bacharel em Letras e Direito (USP). É docente do quadro permanente da área de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP).

**Simone Rodrigues Vianna Silva** é graduada em Letras (Unicamp/SP), atualmente, realiza pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (USP). Participa do grupo de Estudos em Literatura e Psicanálise – FFLCH-USP.

**Stephanie da Silva Borges** é 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. João Roberto Faria.

**Vinicius Bisterço** é mestrando em Literatura Brasileira pela da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**Vitor Kenzo Kadowaki** é aluno de Graduação em Letras Português-Inglês, desenvolve atualmente a pesquisa de Iniciação Científica sob orientação do Professor Doutor Jaime Ginzburg, e auxílio do CNPq (bolsa PIBIC). Participa no grupo de pesquisa “Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo”, ministrado pelo professor orientador.