

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

FFLCH - USP

SÃO PAULO, MARÇO DE 2015

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

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Universidade de São Paulo – USP

Reitor: Prof. Dr. Marco Antônio Zago

Vice-reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Sergio Adorno França de Abreu

Vice-diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Chefe: Profa. Dra. Marli Quadros Leite

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

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Coordenador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

Vice-coordenador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Representante discente: Gabriela Manduca Ferreira

Endereço para correspondência

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

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

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

Telefone: 11 3091-4828

E-mail: sppglb@gmail.com

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



Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas

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

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

Arte e projeto gráfico

Paulo Vítor Coelho (DLCV-USP)

I Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Comissão Científica

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães
Profa. Dra. Eliane Robert Moraes
Profa. Dra. Yudith Rosenbaum
Prof. Dr. Ivan Francisco Marques
Prof. Dr. Augusto Massi
Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho

Comissão Organizadora

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães
Ana Carolina Sá Teles (DLCV/USP)
Betina Leme (DLCV/USP)
Elisabete Ferraz Sanches (DLCV/USP)
Flávia Barreto Corrêa Catita (DLCV/USP)
Gabriela Manduca (DLCV/USP)
Larissa Satico Ribeiro Higa (DLCV/USP)
Manuella Miki Souza Araujo (DLCV/USP)



seminário do programa de
pós-graduação em **literatura brasileira**

APRESENTAÇÃO

Enfim, temos um Seminário

O I Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira foi uma novidade bem-vinda para os integrantes do PPGLB. Afinal, antes tarde do que nunca. O fato é que muitos programas de pós – da USP e de tantas outras universidades – já tinham, há tempos, seus seminários. Mas isso não nos desanimou: redescobrimos a roda com muita alegria e muito suor. Era, finalmente, uma roda pra chamar de nossa.

A comissão organizadora, composta de professores e alunos do Programa, reuniu-se, entre os meses finais de 2014 e iniciais de 2015, para debater e deliberar a respeito de aspectos como: formato, tempos de fala, seleção dos trabalhos inscritos e composição das mesas, convidados para as conferências, divisão de tarefas e tantas outras demandas, esperadas e inesperadas, que surgem quando nos dedicamos à tarefa de “organização de eventos” (que é como o Currículo Lattes chama esse tipo de atividade).

A seleção dos trabalhos foi sofrida: o tempo que tínhamos para o desenrolar do seminário era limitado, por isso **não seria possível acolher todos os inscritos**. Tampouco era possível, consultando o material que nos foi fornecido por meio das inscrições, chegar a algum tipo de classificação a partir da qual pudéssemos escolher os mais bem colocados.

Dentre os 37 inscritos, foram selecionados 24. Dados o interesse e a alta qualidade de todas as propostas, optou-se por garantir a representação de cada uma das Linhas de Pesquisa em que o PPGLB é dividido e selecionar os trabalhos para as mesas por afinidade de temas.

Estes Anais do I SPPGLB são dedicados aos colegas que se inscreveram e não foram selecionados¹, pela lição que nos deram, a nós da comissão organizadora: rankings, classificações e [des]aprovações têm sempre uma história, e a história é, invariavelmente, mais valiosa que o resultado final. Quanto aos colegas que apresentaram seus trabalhos, podemos dizer, com alegria, que honraram a oportunidade que lhes foi dada e nos proporcionaram riquíssimos momentos de troca e aprendizagem.

¹ Carlos Eduardo Ortolan Miranda, Cristiane Rodrigues de Souza, Débora Oliveira Lisboa, Julia de Souza, Larissa Satiko Ribeiro Higa, Ligia Ravello Baranda Kimori, Loildo Teodoro Roseira, Moacyr Vergara de Godoy Moreira, Odorico Leal de Carvalho Júnior, Paulo Roberto Vieira, Rafaela Simonelli Palharine, Renata de Carvalho Nogueira, Rogério Fernandes dos Santos.

As conferências dos professores convidados foram gravadas, para nossa sorte, e os links para assisti-las estão disponibilizados na breve descrição do seminário que fizemos a seguir.



No dia 9 de março, as atividades do I SPPGLB iniciaram-se com a conferência de abertura, *Cancionistas escritores: relações entre música e literatura no Brasil*, proferida pelo Prof. Dr. José Miguel Wisnik (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP), com apresentação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP), que pode ser assistida no link: <https://youtu.be/D9lDQ3SK33I>. Em seguida, deu-se espaço para o lançamento das revistas *Teresa* n. 15 e *Opiniões* n. 4-5.

No dia 10 de março, a primeira mesa, **Teatro**, teve a comunicação de Lígia Rodrigues Balista, Thiago Henrique F. Pereira e Gisele Gemmi Chiari, e foi mediada pela Profa. Dra. Maria Silvia Betti (DLM-FFLCH-USP). Na segunda mesa, **Interfaces**, apresentaram-se Elisabete Ferraz Sanches, Juliana Caldas e Fabiana Souza de Lima, com mediação de Cristina Torres Gomes (PUC-SP). Ao final do dia, a Profa. Dra. Vilma Arêas (IEL-Unicamp), apresentada pela Profa. Dra. Eliane Robert Moraes (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP), proferiu a conferência *Literatura: definição possível, gêneros e relação com as demais artes*, que pode ser assistida no link: <https://youtu.be/N2qEozQhO8o>.

No dia 11 de março, a terceira mesa, **Machado de Assis**, teve as apresentações de Amanda Rios Herane, Josilene Lucas da Silva e Tiago Seminatti, com mediação do Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin (CJE-ECA-USP). Na quarta mesa, **Prosa contemporânea**, João Paulo Bense, Gabriela Ruggiero Nor e Estevão Andozia Azevedo apresentaram-se, com mediação da Andrea Saad Hossne (DTLLC-FFLCH-USP). Ao final do dia, o Prof. Dr. Luís Bueno (DLLCV-UFPR), apresentado pelo Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP), proferiu a conferência *O laboratório e a roça, uma leitura de A carne*, que pode ser assistida no link: <https://youtu.be/JBBjKsGOA8U>.

No dia 12 de março, a quinta mesa, **Literatura e política**, teve as apresentações de Milena Mulatti Magri, Gabriela Manduca Ferreira e Pricila Del Claro, com mediação do Prof. Dr. Ivan Marques (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP). Na sexta mesa, **Retórica**, Marcos Lemos Ferreira dos Santos e Alexandre José Barboza da Costa apresentaram-se, com mediação da Profa. Dra. Adma Fadul Muhana (Literatura Portuguesa, DLCV-FFLCH-USP). A sétima mesa, **Guimarães Rosa**, teve as apresentações de Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena e Edinael Sanches Rocha, com mediação do Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP). Ao final do dia, o Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza (Instituto de Letras, UERJ), apresentado pelo Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes (IEB-USP), proferiu a conferência *O Historiografia literária brasileira oitocentista: um ciclo de estudos*, que pode ser assistida no link: https://youtu.be/doExNQ7F_Wk.

No último dia do II SPPGLB, em 13 de março, a oitava mesa, **Poesia moderna**, teve as apresentações de Angela Teodoro Grillo, Marina Damasceno de Sá e Luisa de Aguiar Destri, com a mediação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP). Na nona mesa, **Poesia do século XIX**, Manuella Miki Souza Araujo e Giovanna Gobbi Alves Araujo apresentaram-se, com mediação do Prof. Dr. Vagner Camilo (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP). O Prof. Dr. Paulo Henriques Britto (PUC-RJ), apresentado pelo Prof. Dr. Augusto Massi (Literatura Brasileira, DLCV-FFLCH-USP), proferiu a conferência de encerramento *Ritmo e verso livre*, que pode ser assistida no link: <https://youtu.be/JP5FCMcVCWw>.



Por fim, seria impossível não deixar aqui registrados nossos agradecimentos ao Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, de quem partiu a ideia do seminário. Sua presença e seu apoio constantes, ao longo de todo o período de organização e também durante o desenrolar do seminário, foram essenciais ao sucesso deste I SPPGLB.

*Betina Leme e Wanderley Corino Nunes Filho,
em nome da Comissão Editorial dos Anais do SPPLGB.*

Um lugar de convivência e diálogo

O 1º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, no qual foram apresentados os trabalhos reunidos nesta publicação, tinha um objetivo bastante simples e imediato: reunir os professores e alunos participantes do Programa e acolher os alunos ingressantes em 2015 para apresentar e discutir o trabalho comum em torno da literatura. O segundo objetivo, mais complexo, era enfrentar e tentar inverter a lógica perversa que faz com que se perca a noção do conjunto, do coletivo e daquilo que é mais vital para as atividades a que se dedicam pós-graduandos, pesquisadores e professores universitários.

Propunha-se, portanto, o que deveria ser o óbvio no ambiente acadêmico: promover o diálogo intelectual respeitoso e em alto nível, abrindo espaço para o conhecimento, o reconhecimento e sobretudo a qualificação dos trabalhos desenvolvidos no âmbito do Programa. A ideia, levada à Comissão Coordenadora do Programa em outubro de 2014, foi imediatamente acolhida pelos colegas Augusto Massi, Eliane Robert Moraes, Ivan Francisco Marques, Ricardo Souza de Carvalho, Yudith Rosenbaum, e pela representante discente, Gabriela Manduca Ferreira.

O fato decisivo para o sucesso do Seminário foi a adesão entusiasmada de um grupo de estudantes da pós-graduação, formado por Ana Carolina Sá Teles, Betina Leme, Elisabete Ferraz Sanches, Flávia Barreto Corrêa Catita, Gabriela Manduca Ferreira, Larissa Higa e Manuella Miki. O empenho delas foi fundamental para que conseguíssemos organizar o Seminário em grande parte durante o período do recesso escolar e realizar o evento já em março de 2015.

Na primeira edição, 24 alunos deram notícias dos seus trabalhos em andamento – o que representava um quarto dos alunos inscritos na Literatura Brasileira – e praticamente todos os professores permanentes do Programa – éramos 20 – estiveram envolvidos no Seminário, fazendo conferências, apresentando conferencistas convidados, mediando mesas. Alguns colegas se fizeram presentes por meio dos seus orientandos, que apresentaram trabalhos.

De modo a reforçar as quatro Linhas de Pesquisa do Programa, cada dia foi dedicado a uma delas, com a apresentação das pesquisas de alunos e a conferência de um convidado no final do dia: Luís Bueno (A prosa no Brasil), Paulo Henriques Britto (A poesia no Brasil), Roberto Acízelo de Souza (Crítica e Historiografia Literárias), e Vilma Arêas (Literatura, as demais artes e outras áreas do conhecimento). A conferência de abertura foi feita por José Miguel Wisnik.

Desafiando as dificuldades vividas nos últimos anos na Universidade e especialmente no âmbito dos programas de pós-graduação, os Seminários tiveram continuidade nos anos seguintes, já sob a coordenação do colega Ivan Francisco Marques, que levou adiante e aperfeiçoou a iniciativa.

Às vésperas de completar cinco décadas, o Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, criado em 1970 como um dos primeiros programas de pós-graduação do país, conta agora com um evento que é uma oportunidade única para professores e alunos conhecerem-se melhor uns aos outros, formarem uma ideia mais clara do que está sendo estudado e pensado no âmbito do Programa de Literatura Brasileira e ocuparem um espaço público em que as diferenças, as divergências e as convergências entre os trabalhos que realizamos se explicitem por meio do diálogo aberto, direto e franco.

Esta publicação, iniciativa dos alunos, representa mais um passo para a consolidação do Seminário, ao qual desejamos vida longa.

Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo, março de 2017.

1 Professor livre-docente de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira entre agosto de 2013 e julho de 2015.

ÍNDICE

A estética romântica no teatro de Gonçalves Dias: <i>Leonor de Mendonça</i>.....	13
<i>Gisele Gemmi Chiari</i>	
A constituição da figura do caipira brasileiro em peças de Carlos Alberto Soffredini.....	19
<i>Lígia Rodrigues Balista</i>	
Uma leitura de escrita traumática em duas dramaturgias contemporâneas brasileiras.....	25
<i>Thiago Henrique Fernandes Pereira</i>	
Da religião e da violência: análise literária dos contos de Otto Lara Resende em “A boca do inferno”	32
<i>Fabiana Souza de Lima</i>	
Hilda Hilst e Ligia Clark: repercussões.....	39
<i>Juliana Caldas</i>	
A psicanálise na fortuna crítica da obra clariceana.....	47
<i>Elisabete Ferraz Sanches</i>	
Ordem familiar em contos de Machado de Assis	53
<i>Amanda Rios Herane</i>	
O vestuário como elemento de caracterização de personagens nos contos iniciais de Machado de Assis	59
<i>Josilene Lucas da Silva</i>	
A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em <i>Quincas Borba</i>.....	64
<i>Tiago Seminatti</i>	
Vontade de poder, volúpia da submissão: corpo e palavra em <i>Um copo de cólera</i>.....	72
<i>Estevão Andozia Azevedo</i>	
Considerações a respeito da morte em <i>Teatro</i>, de Bernardo Carvalho, e <i>Rútilo nada</i>, de Hilda Hilst.....	78
<i>Gabriela Ruggiero Nor</i>	
Literatura íntima em “Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio	84
<i>João Paulo Bense</i>	
A crítica machadiana durante a ditadura civil-militar brasileira.....	92
<i>Gabriela Manduca Ferreira</i>	
Imagens da Ditadura Militar Brasileira nos romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum	98
<i>Milena Mulatti Magri</i>	

A realidade e o absurdo em <i>Fala baixo, senão eu grito</i>, de Leilah Assumpção	104
<i>Pricila Del Claro</i>	
A pintura da retórica e a retórica da pintura – considerações pictóricas sobre o “Sermão de Santo Inácio”	112
<i>Marcos Lemos Ferreira dos Santos</i>	
Pero de Magalhães Gândavo e o gênero histórico	117
<i>Alexandre José Barboza da Costa</i>	
O corpo da noite, leitura de “Buriti”, de João Guimarães Rosa	124
<i>Edinael Sanches Rocha</i>	
Entremeios e desenredos: impasses de representação narrativa e espacial em João Guimarães Rosa	131
<i>Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena</i>	
O losango preto na poesia de Mário de Andrade	138
<i>Angela Teodoro Grillo</i>	
A poesia amorosa de Murilo Mendes	144
<i>Luisa de Aguiar Destri</i>	
A poetagem bonita: edição de livro inédito de Mário de Andrade	149
<i>Marina Damasceno de Sá</i>	
A figuração energética do elemento aquático n’A cachoeira de Paulo Afonso de Castro Alves (1847-1871)	156
<i>Giovanna Gobbi Alves Araújo</i>	
Deuses seculares: religião da arte e ironia romântica em Álvares de Azevedo e Cruz e Sousa	161
<i>Manuella Miki Souza Araujo</i>	
Sobre os autores	168

MESA 1

Teatro

A estética romântica no teatro de Gonçalves Dias: *Leonor de Mendonça*

Gisele Gemmi Chiari

Resumo

Os estudos sobre *Leonor de Mendonça* não são muito numerosos e geralmente se articulam a capítulos ou prefácios que versam sobre a produção dramática de Gonçalves Dias como um todo ou acerca do teatro romântico no Brasil. O trabalho tem como escopo contribuir para o aprofundamento das pesquisas sobre essa obra gonçalvina. A escolha da peça também se deve ao Prólogo que a antecede, pois nele se discute aspectos importantes da estética romântica, e em que se nota o profícuo diálogo com as produções europeias e sobretudo com o Prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo. O objetivo principal deste estudo é analisar o drama *Leonor de Mendonça* privilegiando os aspectos estéticos do drama. Nesse sentido, o exame da peça se reporta a gêneros dramáticos populares no período e discute a relação da obra gonçalvina com essas estéticas teatrais. A ideia é perceber e demonstrar como os elementos do drama burguês, do melodrama, do drama histórico e romântico bem como aspectos da literatura gótica estão imbricados no texto em questão. A finalidade dessa análise é apontar como o diálogo com esses gêneros colabora para o desenvolvimento do drama. Nesse exercício manifesta-se de forma mais sensível o diálogo de Gonçalves Dias com Victor Hugo e também a interação com as tragédias de Schiller. Considerada um drama histórico, com efeito, a obra em questão se estrutura inter-relacionando características de diferentes gêneros. Mais do que o resultado de uma relação intergêneros, em *Leonor de Mendonça* as diversas experiências estéticas do autor foram acolhidas na composição conformando-se num drama efetivamente romântico de enredo trágico e conteúdo crítico que ainda permanece atual. Ao compararmos a peça em questão com dramas e tragédias brasileiros coetâneos, nota-se a singularidade da história da duquesa de Bragança num contexto em que a estética romântica no teatro ainda não havia sido compreendida ou admitida. De uma perspectiva mais ampla, pretende-se contribuir para o estudo do teatro de Gonçalves Dias e a pesquisa sobre o romantismo no Brasil.

Palavras-chave

Literatura brasileira; Romantismo; Gonçalves Dias; Leonor de Mendonça

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: giselegemmi@hotmail.com.

Leonor de Mendonça, considerada a melhor obra teatral de Gonçalves Dias, juntamente com o seu Prólogo, demonstra uma consciência artística em consonância com a estética romântica e com as produções dramáticas europeias, sobretudo com a teoria aventada por Victor Hugo sobre o drama no célebre Prefácio de *Cromwell*, destoando do que vinha sendo produzido no teatro brasileiro da época. Se pensarmos em suas características gerais, *Leonor de Mendonça* pode ser considerado um drama histórico. Mas uma análise mais detida mostra a complexidade da obra que se estrutura na inter-relação entre características de diferentes gêneros que se coadunam de maneira a tornar a peça singular. As diferentes experiências estéticas do autor foram subsumidas atuando na composição das ações e das personagens principais que, em conjunto, conformam efetividade dramática e simbólica. Dito de outra maneira, ao condensar a teoria do drama à fatalidade de cunho social e à concisão da tragédia, matizando-as com elementos da literatura gótica, a peça deu força e profundidade à história de Leonor.

Tanto *Beatriz Cenci* (1843) quanto *Leonor de Mendonça* (1846) foram antecidas por crônicas saídas em revistas portuguesas da época, o que mostra o poeta atento aos interesses de seu tempo. Além disso, as referências a grandes dramaturgos, a leitura de *Chatterton*, de Alfred de Vigny, enquanto escrevia seu drama, a tradução de *A Noiva de Messina*, de Schiller, feita por ele, tudo isso fez de nosso poeta um conhecedor do palco, com informação diferenciada em nosso meio. (ARÊAS, 2013, p. 232.)

Como muitos autores de dramas históricos e melodramas, Gonçalves Dias assimilou algumas características da literatura gótica que se refletem na conformação das personagens, do espaço e do tempo. O viés opressivo e lúgubre nos caracteres pode ser vislumbrado na obsessão por autodestruição em *Alcoforado*, na violência e melancolia do duque e na submissão de Leonor. A atmosfera é fortemente marcada nas falas e vaticínios que antecipam os infortúnios. O palácio ducal, isolado e de difícil acesso denota a ideia de enclausuramento e de impossibilidade de saída. No que tange ao tempo, vale lembrar que o encontro entre a nobre e o jovem fidalgo acontece à meia-noite, no dia de finados. Pode-se dizer que o uso dessa ambiência gótica é a maior concessão feita aos

clichês melodramáticos, pois, o dramaturgo evitou desenvolver um enredo baseado no efeito moralizante e com elementos complicadores, como os subenredos e *coups de théâtre*. Ao compararmos *Leonor de Mendonça* com obras coetâneas brasileiras, nota-se quão intensas foram as relações entre Gonçalves Dias e o teatro europeu, especialmente com os dramas hugoanos e schillerianos. Nessas confrontações, revelam-se também outros afluxos estéticos que incidiram sobre a sua criação, como alguns aspectos e elementos advindos do drama histórico português e da ópera italiana.

Em referência ao diálogo com a obra teatral de Friedrich Schiller, considerando a comparação entre *Leonor de Mendonça* e *Maria Stuart*, bem como a noção de tragicidade em *A Noiva de Messina*, entende-se que o conflito em Gonçalves Dias se estrutura no conflito social, enquanto em Friedrich Schiller o embate é interior. A diferença, todavia, se dá pela proeminência, pois é o contexto histórico em *Maria Stuart* que coloca a protagonista diante do conflito que é, no entanto, resolvido interiormente, na luta entre os desejos naturais e os espirituais. A duquesa gonçalvina também apresenta conflitos internos, mas que reverberam a questão social da submissão das mulheres na sociedade patriarcal que a impede de fruir seus sentimentos e desejo. Dessa forma, para ambos os autores a história é o lugar em que se dá a fatalidade. No caso de Schiller, os exemplos históricos servem como um paradigma para que aprendamos a nos apegar à liberdade moral. O *fatum* gonçalvino aproxima sua obra do drama romântico ao esboçar certo determinismo social encenando questões sociais sem, contudo, apresentar propostas filosóficas ou soluções políticas. De qualquer maneira, não se pode desprezar a importância da produção schilleriana para o desenvolvimento do teatro de Gonçalves Dias que transparece de forma mais determinante na eleição da história como acervo de exemplos em que o homem é colocado em conflito, no uso de uma linguagem elevada e na adesão à estrutura da tragédia clássica no que concerne principalmente à simplicidade do enredo e à inclusão de poucas personagens, bem como à condensação das ações. A indubitável relação com a dramaturgia de Victor Hugo já fica evidenciada no Prólogo da obra, onde, mais de uma vez o autor francês é citado. Na introdução é possível

relacionar a fatalidade gonçalvina com a expressão de “uma verdade incisiva e áspera”, proposta por Hugo, bem como compreender a inclusão de cenas cotidianas (cômicas) que promovem a quebra da gravidade da tragédia com base em exemplos de produções hugoanas, especificamente a *Lucrecia Borgia*. No entanto, “a verdade” hugoana se vincula ao propósito de educar as massas por meio do teatro, pois, as lições que o drama expõe são severas e contundentes. Já a “verdade” gonçalvina expõe o rigor das arbitrariedades sociais que tolhe, desvirtua ou perde o sujeito, aproximando-se, em parte, da tragicidade schilleriana. Observou-se também que a presença de Hugo não se restringe ao Prólogo. *Leonor de Mendonça* retoma várias temáticas aventadas pelo dramaturgo francês, como a questão da submissão feminina, o questionamento da superioridade da nobreza e as consequências da desigualdade e marginalizações. Outrossim, a incorporação da teoria do drama do escritor francês não se limita a inclusão da famosa cena na casa de Antônio Alcoforado. A composição das personagens, por exemplo, se pauta na justaposição de opostos, no sublime e no grotesco. Assim, os caracteres abarcam predicados cômicos e trágicos a fim de garantir que a ideia exposta no drama não seja prejudicada por ser demasiado grande ou muito ordinária e consiga expressar, ao mesmo tempo, o grande e o verdadeiro. Ainda com referência ao diálogo com Hugo, viu-se que a teoria de Ubersfeld (1974) sobre a oposição entre os espaços nos dramas hugoanos, a qual observa que a personagem marginalizada é punida por tentar adentrar o espaço do poder, pode ser empregada para pensarmos *Leonor de Mendonça*.

Embora, o diálogo com o drama hugoano seja preponderante, a peça gonçalvina apresenta menor proximidade com o melodrama do que muitas obras de Victor Hugo. Isso se dá não só devido à permanência de aspectos da tragédia neoclássica na obra gonçalvina, sobretudo no que tange ao equilíbrio, à proporção, e à linguagem elevada; mas também porque, se por um lado *Leonor* está fortemente imbuída de temáticas românticas, de outro, ela contraria o amor romântico ao fazer com que a protagonista coloque em primeiro lugar o desejo de viver e não o de consolidar o amor por meio da morte, ação que fez com que Prado aproximasse a peça do realismo flaubertiano:

Leonor de Mendonça respira todo tempo o ar do romantismo, tanto no cavalheirismo que se põe à prova quanto na defesa apaixonada da causa feminista. Mas a simplicidade de suas linhas, desembaraçadas de ornamentos, parece remeter ao mais puro classicismo, enquanto que a sua rara capacidade de penetração psicológica e a sua tão clara percepção social fazem-nos recordar de preferência o realismo – não o realismo teatral brasileiro, carregado de moralismo, mas aquele realismo que iria triunfar, em 1857, com a publicação de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. (PRADO, 1996, p. 117).

Décio de Almeida Prado toma o cuidado de dizer que dois aspectos precisos em *Leonor de Mendonça* fazem-nos apenas recordar o realismo do tipo flaubertiano, a penetração psicológica e a percepção social, pois claro está que o a escola realista diferentemente do romantismo pretendia representar o real de forma objetiva e exaustiva imprimindo à arte um caráter documental, enquanto a estética romântica propunha, contrariamente, poetizar o real partindo da visão do artista, do gênio. Vale lembrar que os autores realistas para dar conta da descrição do real construíram um estilo requintado que os afastava da objetividade almejada². Adverte-se também que a comparação aventada não tem por escopo sobrepôr a habilidade literária de Gonçalves Dias a Flaubert, mas apenas aludir, como faz Weliek (2011, p. 121), às co-incidências que ocorrem na literatura sem que haja diálogos diretos. Essas aproximações temáticas ou estéticas podem ser vislumbradas porque num determinado contexto histórico-social ideias e sentimentos são disseminados fomentando na literatura ocidental interessantes inter-relações.

Esse amálgama de diferentes confluências fez de *Leonor de Mendonça* uma obra prima, ou seja, a presença de aspectos inovadores do drama romântico, tais como a mistura de gêneros e a temática social, e também a manutenção de características neoclássicas, como a clareza da linguagem e a concentração da ação, lhe propiciou efetividade dramática e constante atualidade.

² VALÉRY, Paul. A tentação de (São) Flaubert. In: FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antônio*. Trad. Luís de Lima, São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 7-8.

Referências bibliográficas

ARÊAS, Vilma. Variações do “amor cortês” em Leonor de Mendonça e em O casamento de Fígaro. *Teresa*, n. 12-13, p. 226-242, 2013.

DIAS, Antônio Gonçalves. Teatro. In: _____. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

HUGO, Victor. *Obras completas*. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1960. v. XXXIX.

_____. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHILLER, Friedrich. *Maria Stuart*. Trad. E. P. Fonseca. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1946.

_____. *A noiva de Messina, ou, Os irmãos inimigos: tragédia com coros*. Trad. Antônio Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

UBERSFELD, Anne. *Le roi et le bouffon: étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Paris: Librairie José Corti, 1974.

VALÉRY, Paul. A tentação de (São) Flaubert. In: FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antônio*. Trad. Luís de Lima, São Paulo: Iluminuras, 2004.

WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, EDUARDO F; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*, 2. ed, Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

A constituição da figura do caipira brasileiro em peças de Carlos Alberto Soffredini

Lígia Rodrigues Balista

Resumo

A presente pesquisa busca entender como se constrói a imagem do caipira brasileiro na literatura do final do século XX por meio do estudo de peças do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini. Tendo em vista os aspectos recorrentes da cultura popular em seus textos, vale melhor avaliar como se dá tal construção de identidade por meio da imagem do caipira a partir da análise das tramas e dos personagens, da linguagem caipira empregada e de aspectos de música caipira e cultura popular presentes nas peças, bem como da discussão que os textos propõem sobre crítica social do Brasil. Interessa-nos compreender como se elabora uma representação de homem rural nessas peças e como elas dialogam com outras construções da história da literatura brasileira. Soffredini escreveu mais de vinte e quatro peças na segunda metade do século XX, mas destacarei na pesquisa as que mais diretamente referem-se a essa construção de personagens caipiras. O corpus central da pesquisa compõe-se, portanto, das peças: *Na carrêra do divino*, de 1979, *Auto de Natal caipira*, de 1992, e *A madrasta*, de 1995. Abordando as questões sobre cultura popular brasileira, a pesquisa visa mapear e analisar como a imagem do caipira é construída na obra do autor. Uma das etapas de estudo seria avaliar diacronicamente qual a mudança na construção dessa imagem em relação à representação do caipira do início do século XX na literatura brasileira – em especial, com referência à figura do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, que se torna paradigmática para a produção literária do país, mas também em referência a outros autores, como Cornélio Pires e Valdomiro Silveira.

Palavras-chave

Carlos Alberto Soffredini; caipira; cultura popular; teatro brasileiro moderno

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira sob a orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques. É bolsista FAPESP (processo 2014/16619-2). E-mail: ligiabalista@gmail.com

A presente pesquisa de doutorado, ainda em andamento, busca entender como se constrói a imagem do caipira brasileiro na literatura do final do século XX, através do estudo de uma seleção de peças do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini. Interessada nas reflexões teóricas e críticas sobre cultura brasileira, assim como em literatura contemporânea e dramaturgia, busquei compreender melhor alguns aspectos relevantes da cultura brasileira do século XX, aproximando-me então da produção de Soffredini, que me permitiu refletir sobre a representação da cultura caipira na literatura. Sendo este um tema de fôlego em sua produção, ainda não estudada a fundo, selecionei as peças que mais explicitamente tratam do caipira brasileiro. O corpus central de pesquisa compõe-se, portanto, inicialmente de três peças: *Na carrêra do divino*, de 1979; *Auto de Natal caipira*, de 1992; e *A madrasta*, de 1995.

Já identificados os aspectos da cultura popular em seus textos, vale avaliar melhor como se dá essa construção de identidade por meio da imagem do caipira brasileiro, a partir da análise de enredos e personagens, do dialeto caipira pesquisado e empregado pelo autor, de aspectos de música caipira e cultura popular presentes nas peças, bem como da discussão que os textos literários indicados propõem sobre crítica social do Brasil. Abordando, então, essas questões sobre cultura popular brasileira (como aparecem os contos populares, o circo, a música e o trabalho com variedades linguísticas nessas peças teatrais), minha pesquisa visa a mapear e analisar como a imagem do caipira é construída na obra desse autor. Entender as particularidades dessa representação é que nos motiva a ler as peças do autor e compará-las tanto entre si quanto com obras anteriores da literatura brasileira que tratam também do caipira.

Para este seminário, apresentarei principalmente a leitura da primeira peça: *Na carrêra do divino*, obra declaradamente baseada nos estudos sobre o caipira feitos por Antonio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito*, e Amadeu Amaral, em *O dialeto caipira*. Escrita especificamente para o grupo que a encenou, “O pessoal do Vitor”, de Paulo Betti, Eliane Giardini e Adilson Barros, a peça ficou em cartaz durante alguns anos e teve sucesso de público e de crítica, considerada assim um dos pontos altos na

carreira do dramaturgo. Soffredini apresenta, nessa obra, a vida do caipira no interior de São Paulo e no sul de Minas, em dois momentos: antes e depois das instalações das relações capitalistas na região – muito fundamentado no trabalho de Antonio Candido. Há, portanto, através da trajetória da família de Jeca, Nha Rita, Mariquinha e Pernambi, uma narrativa do desenvolvimento histórico brasileiro no século XX, com foco no homem rural, mas em relação com o crescimento urbano e com as relações econômicas crescentemente pautadas pelo mercado.

A peça é dividida em três partes (subdivididas em cenas e fases, nomeadas pelo próprio autor), que apresentam-se linearmente ao espectador/leitor: o nomadismo, o rancho, a roça, na primeira parte (que apresenta as formas de moradia e relação do caipira com a terra, antes das alterações); depois, relações de trabalho, relações com o universo urbano, causos, mitos e lendas, o mutirão (espécie de apresentação do caipira pré instalação das relações capitalistas na região rural e em fase de alteração dos costumes); e, por fim, “Na Carrêra do Anticristo”, onde aparece o personagem Capital e as explicações sobre as novas relações comerciais – tudo passa a circular, nessa fase final, segundo a lógica do capital. Vale destacar que a cena final desse trecho retoma praticamente todos os elementos da cena inicial (as personagens e sua disposição em cena, o diálogo que travam sobre ter que se mudar novamente e a menção à saudade da terra de antes).

Dentro do recorte de análise a que me proponho, destaco para estudo nessa obra os seguintes elementos: a caracterização da figura do Jeca e de seu núcleo familiar, como protagonistas do enredo em torno do qual gira a peça; uma voz de Monteiro Lobato que ecoa em *off* em mais de um momento, em uma espécie de “inserção” teórica sobre as figuras ali representadas (em citações que se referem ao caipira/caboclo como “funesto parasita da terra”, “inadaptável à civilização”); o questionamento que uma das personagens faz a essa voz de Lobato e às informações documentais que ela traria; a menção literal ao texto *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, que parece vir como inserção teórica também, mas em outro tom em relação à de Lobato; o conceito de Cidadão e Capital, que aparecem como personagem e parte da peça, no momento

de mudança da organização econômica para o homem rural; as músicas caipiras (tanto na referência ao som de viola em mais de um trecho do texto, bem como nos versos de canções existentes do repertório brasileiro usadas na peça, como “Tristeza do Jeca” e “Cuitelinho”, em especial ao final, mas também na análise das canções compostas especialmente para esta dramaturgia); e os conflitos e a busca que estruturam o enredo: as transformações sociais que afetam a família caipira, a dificuldade de sustento a partir de um novo sistema de organização econômica (exemplificado no tipo e na carga de trabalho, no desejo de casar como mudança de status, ou no desejo de comer carne).

As alterações dos costumes e das relações de trabalho são brutais e podem ser entendidas nas tentativas cada vez mais apertadas de realizar as compras básicas na vendinha e com a figura do mascate turco, que se aproxima da família para vender produtos que não são da roça, trazendo também informações sobre a cidade. Conforme o crescimento urbano se acentua (e sua lógica de mercado), tudo gira em torno da lógica do capital: bens de consumo que não são acessíveis financeiramente aos caipiras – e não eram nem conhecidos anteriormente – passam a ser tido como “necessidades” (como o despertador) e até as relações de afeto entram nessa lógica mercantil: a filha Mariquinha vende um beijo seu em troca de um pedaço de tecido produzido industrialmente, interessada em fazer um vestido.

Aspectos semelhantes, da estrutura e do conteúdo dessa dramaturgia que coloca o homem rural no centro, serão ainda avaliados nas outras duas peças do corpus selecionado, com especial destaque para os elementos religiosos no *Auto de Natal caipira* e para o fato de em *A madrasta* a protagonista caipira ser uma mulher.

Interessa-nos, assim, além de entender como se dá a representação do caipira na dramaturgia de Soffredini, refletir sobre os diálogos que ele abertamente estabelece com referências culturais e históricas, como as citadas em *Na carrêra*. Uma das importantes etapas de estudo será, então, avaliar diacronicamente qual a mudança na construção dessa imagem neste autor (nas décadas de 70 e 90) em relação a representações anteriores, do caipira no início do século XX na literatura brasileira – em especial, com

referência à figura do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, que se torna paradigmática para a produção literária brasileira; mas também com outras representações do caipira no início do século, como as de Valdomiro Silveira e Cornélio Pires.

Referências bibliográficas

AMARAL, Amadeu. *O Dialecto Caipira*. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1920.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Na carrêra do divino”, in: *Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LISBOA, Eliane Tejera. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. (Tese de doutorado). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

PIRES, Cornélio. *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades*. 1ª ed. São Paulo, Editora Cornélio Pires, 1945.

SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias: histórias contadas por eles mesmos*. São Paulo: Martins, 1945.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. Peças: *Na carrêra do divino* (1979); *A estrambótica aventura da música caipira* (1990); *Auto de Natal Caipira* (1992); *A madrasta* (1995) – material em pdf ou xerox.

SOFFREDINI, Renata. *Serragem nas veias: Carlos Alberto Soffredini*. Coleção Aplauso. São Paulo, Imprensa Oficial: 2011.

Uma leitura de escrita traumática em duas dramaturgias contemporâneas brasileiras

Thiago Henrique Fernandes Pereira

Resumo

A presente comunicação focaliza uma parcela da produção dramática brasileira que, mais propriamente a partir da década de 1990, explora a ficcionalidade da errância – personagens em constante trânsito em um Brasil longínquo. Abordamos os textos *Agreste* (2004), de Newton Moreno, e *BR-3* (2005), de Bernardo Carvalho, numa investigação a respeito da forma literária/dramática em sua relação com o deslocamento enquanto demanda temática, ou seja, de ordem geográfica, assim como, deslocamento formal dentro da perspectiva do próprio gênero dramático. A violência e a manutenção de uma memória repetida em ambos os textos, contrária à reflexão – o que é denominado como *acting out* em Ricoeur – mediante o processo contínuo de desterritorialização – como suposto em Deleuze e Guattari –, nos leva a refletir sobre a interrupção do processo de luto, ampliado para além do domínio individual. Fenômeno que para Sarrazac constitui um “desvio” substancial no campo de expectativa do gênero dramático. De tal forma, faz destacar a ideia de trauma posto que a conciliação com o sentimento de perda (da identidade, do pertencimento terreno) não se verifica. Tais elementos esclareceriam nas dramaturgias sua relação com o referente de enunciação urbano, esclarecendo uma visão particular de presente problematizada nos espaços criativos da autoria; tal qual, sua abertura à questão da identidade que transita entre o subjetivo e o nacional. De tal forma, intentamos o trabalho de uma reflexão que, possuindo um amparo científico variado, mantenha o teatro aproximado do estudo literário brasileiro, reavendo tal distanciamento perpetrado tanto na história como na crítica.

Palavras-chave

dramaturgia contemporânea; errância; luto; desterritorialização

1 Ator e professor atuante na rede particular de ensino de Belo Horizonte. Graduado em Letras. À época do seminário desenvolvia dissertação no Programa de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, tornando-se mestre em Letras no ano de 2015. E-mail: thiagohfernandes@gmail.com.

A presente comunicação enseja apresentar uma parcela da reflexão proposta no trabalho de dissertação intitulado “Imaginário errante: deslocamento espaço-tempo e dramaturgia contemporânea”. Focalizando uma produção dramática que, mais propriamente a partir da década de 1990, explora a ficcionalidade da errância, com seus personagens em constante trânsito, destacam-se aqui os textos *Agreste* (2004), de Newton Moreno, e *BR-3* (2005), de Bernardo Carvalho, numa investigação a respeito da forma literária/dramática em sua relação com o deslocamento, a partir de termos correspondentes como errância e desterritorialização. Este último tal qual encontrado na filosofia de Deleuze e Guattari e utilizado em estudos críticos literários como o de Flora Süssekind a respeito de aberturas da subjetividade em meio à demanda urbana que dominaria o imaginário literário mais recente.

Tendo-se em consideração as especificidades de cada uma das obras analisadas, é-lhes comum o interesse por um Brasil longínquo e extenso. Em *Agreste*, esse interesse deixa-se flagrar na caracterização do espaço e na presença do “homem sertanejo”, representado pelo casal de protagonistas que, rompendo à lógica de pertencimento terreno, partem para o desconhecido. A primeira passagem ao espetacular do texto é assinada pelo grupo de teatro Razões inversas, sediado na cidade de São Paulo. Em *BR-3*, por sua vez, vislumbra-se o problema da errância no traslado entre o central e o periférico, na jornada de sobrevivência – encontros e perdas – que delinea a saga de uma família. O devir errante que aí se delinea, condição não nucleada do indivíduo, origina-se na disfunção do referente residencial. Escrito junto ao Teatro da Vertigem, o texto é integrante de um longo e multifacetado projeto de pesquisa empenhado pelo grupo, culminando em apresentações nas águas poluídas do Rio Tietê.

O percurso estabelecido nos dois casos é tratado às cegas, horizonte do incerto. Na medida em que conduz a zonas de conflito, evidencia, primeiramente, a fragilidade do corpo físico. O fluxo narrativo, portanto, revela-se fortemente condicionado pela imposição da realidade – o indivíduo estando sempre subjugado a esta e nunca o seu contrário. Neste sentido, as obras tratadas que, num primeiro momento, parecem destoar dos

temas e abordagens hodiernas, mantêm proximidade com o panorama contemporâneo de criação narrativa marcado pela tópica da violência e pelo agenciamento de alteridades. O fazem, entretanto, por meio de um deslocamento do olhar para além do centro urbano, foco privilegiado da nossa contemporaneidade, tomando a violência como tema que se distancia, então, da comum urgência de presentificação e de um sentido mais cotidiano.

Paralelamente à persistência de atos de violência, e a frequente conclusão pela morte, destacamos uma igual fragilidade de espírito por parte dos personagens, de elementos que confirmam à sua vivência individual a solidez de uma experiência (inter) subjetiva, resultando na sua incapacidade e/ou falha de reflexividade. De maneira que o deslocamento físico pelo espaço geográfico, errância do *corpo*, corresponderia a uma igual errância do *eu*, à ideia de uma subjetividade cada vez mais imprecisa. Aos poucos revela-se a subtração da expressão privada, verificável no semblante humano verificado em cada uma dessas dramaturgias, elipsada pela expressão coletiva. A expectativa de circunscrição da forma dramática através da troca intersubjetiva cede ao embate do homem contra o meio, o simbólico (SARRAZAC, 2013).

A passagem da experiência privada para a coletiva, ou para uma “expressão histórica” nos termos de Ricoer, será justamente o que nos auxiliará na leitura de escrita traumática nas referidas dramaturgias. Tomando como referência as etapas verificáveis no trabalho do luto, tal como elaborado por Freud – aflição pela perda e reconciliação com o objeto perdido –, tratar-se-ia em tais obras da completa impossibilidade de tal movimento de reconciliação. A perda é aqui entendida antes num sentido simbólico – não mais ao nível do corpóreo –, de modo a reforçarmos a ideia ricoeriana de uma “constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária” (RICCER, 2008, p. 92).

Em *Agreste*, o amor sertanejo entre duas mulheres, uma delas tal qual Riobaldo travestida pela vida, não é findado apenas pela morte desse, chamado de “Seu Zé”, mas pela catarse coletiva que atea fogo ao casebre em que se velava o corpo então descoberto em sua anatomia feminina. Não menos pungente é o final de Jonas, protagonista de *BR-3*, que tem o seu trajeto invencionário (inventar um nome, uma religião...) concluído

num desfecho em que o mesmo angaria para si uma culpa quase mítica. O suicídio não é, porém, o fim; o corpo enforcado numa jangada é alvejado de tiros por ser confundido com um boneco de Judas num sábado de aleluia. Com efeito, ao explorar situações limites, situações que, por fim, tensionam aquilo que chamaremos de “eventos de barbárie”, *Agreste* e *BR-3* “desenterram”², como lido no primeiro dos textos, ou dão a ver o retorno da mácula do imaginário e do corpo histórico, exatamente o incompreendido. A repetição, nos dois casos, não levará ao sentimento de reconciliação. O retorno apenas expõe o trauma, não o conclui, não o soluciona. Para isso, trabalha a realidade de subjetividades fraturadas, como exposto anteriormente, sempre a falha de reflexão.

Há aqui um senso exacerbado de presença, uma ideia de domínio e apropriação localizada diretamente no corpo. O trauma, portanto, ao afastar-se da cognição, localizando-se fora do ego, passa ao “*acting out*”, concentrando-nos ainda em Ricoer. Evocando do filósofo francês a relação entre história e violência, poder-se-ia dizer que o ato violento substitui a lembrança, contrariando a pretensão do presente estar reconciliado com o passado. Nesse sentido, não seríamos capazes de distinguir perda e reconciliação, pois perde-se pela violência ao mesmo tempo em que se reconcilia através dela. A morte ou a patologia do corpo, ainda que conclusão narrativa, representará justamente a não solução, ou a solução sádica, como parte integrante de um processo de abandono, de esvaziamento de referentes.

Se a ideia de território pressupõe um vetor de saída do mesmo, e se tal saída pressupõe ao menos o esforço de se territorializar em outra parte – princípio para o conceito deleuze-guattariano de desterritorialização –, enquanto apropriação, “espaço vivido” e “sistema percebido” (GUATTARI E ROLNIK, 1993, p. 323), o gesto não encontraria em definitivo o seu objetivo, operação nunca bem sucedida. Impossibilidade de se reterritorializar como máxima que circunda as questões de identidade – individual e coletiva – e, logo, de pertencimento.

² “(...) Um grupo velou a madrugada inteira com impropérios, xingamentos, escárnios, maldições, pragas Criaram um ódio. Desenterraram a pior parte deles. Desenterraram as piores palavras da língua”.

Como último apontamento, e ampliando-se à perspectiva dramaturgica, naquilo que transparece de condição criativa, o traumático estaria para além do nível ficcional. A sugestão recai especificamente sobre uma possível visão particularizada de presente, que assim como no trauma, revela haver uma ruptura da lógica corrente e progressiva do tempo histórico. Ainda que tratemos de uma produção literária surgida no âmbito de um imaginário criativo urbano, no qual a violência e a morte pudessem assumir um caráter de presentificação mais cotidiana, banal, prevaleceria um contorno de presente assombrado pelo passado e de futuro incerto. Em alguma medida, formas de escrita, também elas, sugerindo impossibilidade de pertencimento, de territorialização.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Bernardo. *BR-3*. 2005. 46 p.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

MORENO, Newton. *Agreste, Body Art, A refeição*. São Paulo: Aliança Francesa Consulado Geral da França em São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. e Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras / Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SÛSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, pp. 11-29, 2004.

MESA 2

Interfaces

Da religião e da violência: análise literária dos contos de Otto Lara Resende em “A boca do inferno”

Fabiana Souza de Lima

Resumo

O livro *A boca do inferno*, de Otto Lara Resende, é constituído por sete contos que nos inserem num universo infantil pleno de conflitos e angústias. Os infortúnios são revelados de maneira engenhosa e penetrante e fazem do estudo da obra o artifício para interessantes revelações. Lançado em 1957 e reeditado apenas quarenta anos depois, ele apresenta conflitos por meio de uma composição muito bem elaborada, o que torna possível sua classificação dentre a mais apurada literatura. Otto Lara Resende foi educado sob dogmas católicos, justamente o que o permitiu retratar com tanta coerência os abalos da fé. Utilizou sua sensibilidade artística para denunciar as mazelas humanas e a hipocrisia de um moralismo pleno de aparências. Demonstrou um pensamento bastante crítico sobre os princípios religiosos e sobre alguns aspectos culturais solidificados em nossa sociedade. Desse modo, inseriu seus personagens em dramas existenciais sem o menor pudor de nos apresentar, repentinamente, os severos desfechos. As peripécias dos contos são permeadas por forte tensão psicológica e abrem espaço para complexas interpretações. Em meio a locais aparentemente pacatos, acontecimentos quebram com antigos costumes e desequilibram a estabilidade do ambiente, conferindo uma tragicidade que se torna impactante ao leitor, sobretudo porque provém desse meio aparentemente sereno, alterado pela maldade e desvelado nos contos sem piedade. Otto Lara Resende, amigo e contemporâneo de Rubem Braga, Fernando Sabino e Hélio Pelegrino nos mostra com criticidade sua preocupação e sensibilidade ao expor em *A boca do inferno* uma percepção da realidade que incorre em ser esmiuçada, logo que é compenetrada de muitos recursos literários e compõe um acervo desmesurado de matéria a ser explorada.

Palavras-chave

infância; violência; contos; literatura brasileira; Otto Lara Resende

¹ Mestranda em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. E-mail: fabi_katharsis@hotmail.com.

Este texto almeja realizar uma breve exposição do que vem sendo minha fonte de estudos no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Trata-se da análise dos contos presentes no livro *A boca do inferno*, de Otto Lara Resende. Ele é composto por sete contos que nos inserem num universo infantil pleno de conflitos revelados de maneira bastante sutil. Embora ainda não tenha o reconhecimento merecido, a obra possui uma composição estilística muito bem elaborada a pode ser classificada dentre a mais apurada literatura.

O acervo de contos presentes no livro nos fornece um material significativo do qual é possível depreender diversos significados críticos e enriquecedores. É necessário buscar com assiduidade as interpretações dos inúmeros elementos que o autor dispõe no texto de maneira artificiosa. Os dramas dos personagens suscitam reflexões sobre o que há de mais profundo da existência humana.

A temática infantil chegou à poesia com o Romantismo e comumente era relacionada à pureza e à melancolia, envoltas de ambientes bucólicos, reproduzindo um universo paralelo e idealizado. Nos contos de *A boca do inferno*, Otto Lara Resende transfigura o mundo infantil cheio de fantasias, inocência e beleza a que estávamos acostumados a ver em outras obras. Neste caso, a criança nem sempre é inocente e aparece inserida num meio repleto de questões polêmicas. Em todos os contos, mesmo que de maneira implícita, aparecem elementos de violência física e psicológica, o que acaba por expor o leitor a fortes momentos de angústia, sobretudo com seus desfechos nada felizes.

O autor se posiciona com um olhar de distanciamento ético e moral e com sua sutileza irônica nos expõem a cruel perversidade do homem; homem este que é naturalmente egoísta e predisposto à destruição, à maldade.

Otto foi educado sob dogmas católicos, talvez por isso tenha retratado com tanta coerência os abalos da fé. Utilizou sua sensibilidade artística para denunciar as mazelas humanas e a hipocrisia de um moralismo pleno de aparências. Mesmo sendo considerado um católico fervoroso, demonstrou um pensamento bastante crítico sobre os princípios religiosos. A figura da religião, bem como do adulto, que deveria ser tida

como respeitosa e protetora nos contos, por sua vez, torna-se agressora e falsa, responsável por cobrar um moralismo com que ela própria não compactua.

A formação pessoal do homem sob ideais católicos não acontecia apenas na igreja, mas também na escola e no ambiente familiar. Surgida na época da Contrarreforma, a escola conduzia e orientava as crianças à verdade por meio de uma leitura divinizada da bíblia. Aos poucos, ela foi se distanciando desse princípio e o conceito do que seria verdade foi sendo cada vez mais questionado. De todo modo, as práticas e os valores inseridos nas instituições nunca foram alterados rapidamente.

Segundo o pensamento de Rousseau (1756), é a própria civilização que corrompe o homem e tudo degenera quando está em suas mãos. Para uma boa educação, seria necessário que as crianças se desenvolvessem num meio onde fossem capazes de voltar livres à sociedade, sem que ninguém dominasse suas opiniões, para que elas pensassem e criassem por si mesmas. Quem é comandado se habitua a obedecer e a cumprir ordens sem questionar. O homem só pode ser esclarecido em sua liberdade, através de seus questionamentos que se dão desde criança.

Na sociedade católica, o padrão é que as pessoas permaneçam iguais e nunca questionem princípios; caso necessário, devem também reprimir desejos. Essas infâncias nos permitem percorrer todo o livro de Otto Lara Resende numa interpretação conduzida por filósofos e pensadores que discorreram sobre o desenvolvimento, crescimento e aprendizagem do homem em sociedade sob grande influência da moral religiosa.

A recorrência do sofrimento, decorrente das penitências existentes nos contos, nos revela uma crítica ao modo inconsciente de seguir os dogmas, sem qualquer questionamento. As atitudes que poderiam existir na vida de qualquer criança, mas são vistas como pecaminosas, refletem diretamente na constituição delas enquanto sujeito social e resultam em traumas ou outras consequências que podem ser sugeridas na interpretação dos contos.

Otto mergulha suas personagens em dramas existenciais sem o menor pudor de nos apresentar repentinamente severos desfechos. Utiliza elementos de grande

simplicidade para inferir ideias e reflexões em contos de bastante profundidade psicológica. As peripécias das narrativas são permeadas por forte tensão psicológica e abrem espaço para complexas interpretações.

Em meio a locais aparentemente pacatos, acontecimentos quebram com antigos costumes e desequilibram a estabilidade do ambiente. Dentro do espaço de constituição da infância, sejam eles os mais tranquilos - no pomar, no moinho, na horta, na igreja, no quarto - até os mais funestos - no porão ou no cemitério -, somos expostos a situações corriqueiras como a do primeiro amor, da primeira comunhão ou de brincadeiras comuns, que acabam se transformando em tragédias. Essa tragicidade torna-se impactante ao leitor, sobretudo porque provém desse meio aparentemente sereno, alterado pela maldade e desvelado nos contos sem piedade. Ao considerar a possibilidade de haver uma mudança na história, o clímax nos é apresentado e, com ele, o fim, para o qual não há saída.

O cenário é um elemento bastante importante na trama, posto que nele há transição entre a vida privada e a vida pública. No geral, são nos espaços fechados e isolados onde acontecerão as cenas mais marcantes e, podemos dizer também, que serão neles onde ocorrerão os piores pecados.

Os personagens principais do livro apresentam-se cercados de familiares, mas nem por isso são rodeados de afeto e atenção. Ao contrário, muitas vezes são os pais, os irmãos, os primos, o padrinho, os avós, aqueles que mais oferecem perigos. Há nos contos, também, a presença de muitos animais, ora de estimação, ora silvestres, que delineiam os espaços e cujas descrições detalhadas pelo narrador em momentos oportunos possibilitam ainda mais a abertura das análises, que irradiam significados em meio a vastas alegorias e conotações, contribuindo para que se defina como uma obra única e irreverente.

Dentre os temas abordados pelas narrativas, o tema do pai ou mãe ausente é um dos mais relevantes e presente em quase todos os contos. Trata-se de uma falta demasiadamente importante na constituição do sujeito. Segundo Freud (1973), o homem

jamais esquece o seu primeiro objeto de amor, por isso é tão significativa sua presença no desenvolvimento da criança. Por conseguinte, a ausência de uma imagem paterna ou materna representativa conduz as personagens a trágicas consequências.

Em dois dos contos há personagens que são envolvidos em casos de violência sexual, tema bastante polêmico e que culmina em consequências devastadoras para as personagens envolvidas. Por fim, a morte, que é também abordada em quase todos os contos de diferentes maneiras, inserem os personagens no universo da melancolia, da solidão, do luto e até da perversidade. Diante de tantas dificuldades simbólicas apresentadas, as consequências serão diversas. Dentre elas a fobia, o negativismo, sintomas depressivos, o suicídio, o apagamento de marcas afetivas e a incapacidade de amar. Os personagens, ao mesmo tempo em que se veem mal inseridas na vida, se apresentam contra o que a sociedade lhes impõe. De maneira inconsciente, colocam o mundo adulto na posição de fracasso, fazendo do transtorno sua única defesa.

A importância de elencar a infância e sua constituição na obra *A boca do inferno* está na infância corresponder à essência da construção social. O juízo moral da criança, fundamentado cognitivamente desenvolve valores centrados no contato que ela tem com mundo adulto e, sobre esse aspecto, muitos assuntos relacionados à interpretação da obra são relevantes para análise.

O autor discorre sobre a decadência de ritos que com o tempo se tornaram vazios e mentirosos e sobre o modo como alguns homens creem, mas não questionam, não buscando a lógica entre a teoria e a prática ou se autoquestionando sobre seus próprios atos. As situações de violência moral e física frente às consequências do abandono, da solidão e dos maus-tratos suscitam reflexões acerca de questões intimistas e causam grande impacto emocional no leitor, que passa, então, a questionar seus próprios valores morais, alguns aspectos culturais solidificados e a autoridade de instituições como a Igreja e a Família.

Os contos de Otto Lara Resende nos mostram a sua criticidade, preocupação e sensibilidade, através de uma literatura que denuncia os crimes cometidos às crianças,

no sentido físico, psicológico e moral. Ele conseguiu ver além do seu tempo e a crueldade infantil que retrata por meio literário poderia ser visto quase como um manifesto, compreendido por poucos de sua época.

Amigo e contemporâneo de Rubem Braga, Fernando Sabino e Hélio Pelegrino, o autor expôs neste livro uma percepção da realidade que incorre em ser desvelada e esmiuçada, logo que é compenetrada de muitos recursos literários e compõe um acervo desmesurado de matéria a ser explorado.

Tomando por base a citação do pintor Paul Klee (2001) de que “a arte não reproduz o visível, mas nos ajuda tornarmos as coisas visíveis”, a importância da realização desta pesquisa é a de contribuir para que sejam ressaltados na obra de Otto Lara Resende os elementos estilísticos e semânticos capazes de dialogar com a sociedade, não somente do tempo em que foi escrita, mas representando a modernidade, para que seja atribuída a obra uma atemporalidade de obra prima merecida, por muitos, ainda não reconhecida.

Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

RESENDE, Otto Lara. *A boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROUSSEAU, J.J. *Emílio ou da educação*. [1756] Tradução Roberto Leal Ferreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Hilda Hilst e Ligia Clark: repercussões

Juliana Caldas

Resumo

O projeto de pesquisa discute a ruptura formal e estética que se dá em *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst, e nas obras relacionais, desde a série *Bichos* (1960) até o livro *Meu doce rio* (1984), de Lygia Clark, valendo-se da literatura comparada como método. Considerando essas obras um momento de virada na produção estética de ambas as artistas, pretende-se levantar os possíveis pontos de contato entre as criadoras, embora em suportes diferentes, no intuito de entender e discutir quais motivações conceituais e formais estavam em jogo no imaginário do seu tempo histórico.

Palavras-chave

Hilda Hilst; Lygia Clark; literatura comparada; performatividade

¹ Mestranda em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (bolsista CNPq). E-mail: jubscaldas@gmail.com.

Comparar obras em suportes diferentes, sendo um literário, *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, primeira obra em prosa da autora, lançado em 1970, e o outro plástico, as obras relacionais da artista plástica Lygia Clark, que se estendem por um período de aproximadamente uma década, tendo início com a série *Bichos* em 1960, implica o desafio de adentrar o universo de cada uma dessas composições em suas especificidades, a fim de analisar o arcabouço arquitetônico que as constitui e a partir da matéria sensível daí retirada estabelecer pontos de contato ou diferenças entre as produções. É nesse sentido que o escritor italiano Umberto Eco, em *Obra aberta*, a respeito da análise comparada, propõe:

Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a modelos estruturais mais rigorosos para neles individuar não mais as analogias, mas homologias de estrutura, similaridades estruturais. (ECO, 2003, p. 60).

Desse modo, é a partir dessas similaridades e diferenças estruturais que se pode emergir e dialogar com o imaginário e o simbólico do tempo histórico em que se insere a produção dessas artistas, tendo como horizonte o fato de que as obras e artistas aqui analisadas partilham de um tempo histórico-social no qual as linguagens artísticas estavam em xeque diante dos novos desafios colocados pós-vanguardas.

No artigo “Do horror: a cena contemporânea”, publicado na revista *Teresa*, nº 10/11, de 2010, Celso Favaretto levanta uma das problemáticas centrais da arte pós-vanguardas ao discutir a produção contemporânea à luz da crítica da representação. Conforme Favaretto, o enfraquecimento da representação na arte decorre do excesso e da potência das imagens que circulam hoje, bem como da espetacularização da vida social dos homens mediante essa vertigem imagética produzida em larga escala. Ou seja, diante da ausência da experiência, na concepção benjaminiana, e do excesso de estímulos e informações contemporâneos não teríamos ainda descoberto “uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas” (BAUDRILLARD, 1987 *apud* FAVARETTO, 2010, p. 82).

É essa arte desidealizada, que não pode mais prometer uma experiência ou ilusão de completude, e também já se ressentida pela impossibilidade de qualquer discurso totalizante ou detentor da verdade, que reivindica “a presença e a pura materialidade da forma como possibilidades de reencontro com uma realidade aquém ou além da simulação do real” (BAUDRILLARD, 1987 *apud* FAVARETTO, 2010, p. 82), apostando no embaalhamento entre arte e vida como novo *locus* privilegiado para as produções estéticas.

Para ilustrar os caminhos da análise aqui proposta, seguem algumas passagens e imagens que mostram como Hilda Hilst e Lygia Clark desestabilizam a forma narrativa ou plástica na aparente tentativa de resistir, por meio de um jogo performático da linguagem que visa reestabelecer o canal comunicativo com o leitor ou espectador de suas obras.

No caso de *Fluxo-floema*, ao longo das cinco narrativas que compõem o livro, Hilda Hilst elabora o texto de forma sintaticamente radical e cadenciada pelo ritmo da oralidade. Tal procedimento não apenas o aproxima de um fluxo de consciência, como o título da obra já anuncia, mas também cria um discurso dialógico e teatral, no qual não há um narrador que expõe sua consciência solitária, mas sim um jogo narrativo que articula diversos narradores-personagens em diálogo entre si, com o leitor e também com o autor da obra. Esse procedimento utilizado pela autora cria um mosaico discursivo, no qual o universo ficcional ali construído aparece para nós, leitores, como uma cena aberta que só se efetiva na medida em que se organizam os sentidos em circulação e também os personagens e atores das falas:

Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido. Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria. Oh, o anão. HO HO HO GLU GLU GLU, é a minha maneira de estar a sós com o anão. Assim que eu me sento na cadeira dura de madeira, evite isso, cadeira, madeira, o anão tira os meus sapatos, esfrega os meus pés, sopra nos meus pés e diz: pezinhos, encaminhem toda a energética da terra para a cuca diamantina do meu patrázinho. (HILST, 2003, p. 33).

A verdade é que... sabem, eu vou dizer mas eu gostaria que vocês não sorrissem, é muito importante para mim que vocês não sorrissem. Feito?

É o seguinte: se eu descobrisse uma maneira de me exprimir, se eu descobrisse a chave, se eu descobrisse a ponte que me ligaria a vocês, se eu... oh! Oh! Tenho uma, uma ideia, tenho uma excelente ideia: vou tentar formar palavras com esses restos de verdura. Não é maravilhoso? (2003, p. 216).

Hilda Hilst brinca com a própria estrutura da língua (sintaxe, morfologia e semântica), que se mostra inapropriada ou insuficiente para exprimir o conteúdo que a autora almeja:

E todos os dias, o rugido: você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea [...] Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo, tuas mucosas estão queimadas, fedes. Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser. Estás rouco. É alergia. (HILST, 2003, p. 30).

A Terra não parece mover-se, a Terra move-se efetivamente, acho que depois de Galileu todo mundo sabe disso. Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem, apupem-me. Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupando, passemos. Passemos, continuemos. (2003, p. 36).

O narrador rompe bruscamente sua exposição sobre um conteúdo elevado e de maior teor reflexivo ou alta densidade para, imediatamente, desbancar nós, leitores, do sobressalto no pensamento, chamando-nos atenção para algo mais ao reles do chão, seja a dúvida sobre a conjugação do verbo “feder” ou a desconfiança do narrador em nosso interesse no tema da narrativa.

Ao se lançar nesse experimento da forma verbal e narrativa no intuito de profaná-la ou implodi-la para daí tentar uma nova fricção de significados em sua obra, Hilda Hilst parece evidenciar o caos advindo da fragmentação, das rupturas e dos deslocamentos que a figura do narrador sofreu ao longo da modernidade, além de também colocar em xeque a literatura como ofício, seus interlocutores e a si mesma como escritora:

Sabem, eu gosto muito de escrever, ninguém publica mas eu gosto e,

bem, eu vou dizer logo: eu escrevi um conto uma vez e depois que eu acabei o conto eu senti que o meu coração se encheu de mel e girassóis. Um conto? Então lê para nós. Verdade? Vocês querem ouvir! É verdade? E vou buscar. Está aqui. Chama-se: o chapeuzinho vermelho. (HILST, 2003, p. 200).

Como é? Como é mesmo? Ah, sim, estou ouvindo. “Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês?” Não, senhor Wladimir, eu não o sou. (2003, p. 214).

Quem sabe a língua é uma enorme cadeia. (2003, p. 235).

Na outra ponta desse percurso comparativo, está Lygia Clark que fará um procedimento parecido nas artes plásticas. Lygia, que se dedicou a estudar o espaço e a materialidade do ritmo e propôs, primeiramente, o rompimento da moldura com as suas obras *Superfícies modulares – 1955-57* e *Planos em superfície modulada – 1957-58*, tinha como sua grande referência na pintura abstrata Mondrian, pois acreditava que ele teria limpado a tela do espaço representativo, e a partir do pintor holandês começou-se a questionar o espaço na tela contemporânea:

Ou seja, toda a inquietação que move Lygia Clark a partir dos anos 1960 dialoga com a crise da representação pictórica do início do século XX, principalmente no que



Plano em superfície modulada, 1957



Estudo para um plano em superfície modulada, 1957



Plano em superfície modulada, 1956

diz respeito ao que Giulio Argan (2010, p. 409) definiu como “problemática ético-social inerente ao rígido formalismo da pintura”.

Em resposta a essa problemática, Lygia Clark empreendeu uma busca que transcendia a materialidade do objeto-arte e o interesse pela representação, visando,

acima de tudo, estabelecer um canal comunicativo com o outro, o espectador da sua obra. Assim, na série de esculturas em alumínio *Bichos*, de 1960, a artista radicaliza os estudos iniciados com as superfícies moduladas, materializando-as para fora da bidimensionalidade da tela e criando planos geométricos articuláveis em dobradiças ou, nas palavras da artista, “espinhas dorsais” flexíveis e à espera de serem tocadas e mexidas pelos fruidores da obra:

Novamente aqui, há uma proposta artística, dessa vez no suporte plástico, que rompe com a forma constituída e realiza uma espécie de convite à participação, ao



encontro com aquele a quem a obra se dirige. Assim, arrisca-se nesse primeiro momento da pesquisa dizer que, tanto em *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, quanto nas proposições relacionais, de Lygia Clark, há uma proposta estética que recusa a submissão aos sistemas de produção, recepção e circulação artísticos hegemônicos, visto não encontrar neles o suporte necessário para expressar os novos conteúdos emergentes ou atingir outros interlocutores. Para realizar tal recusa, essa arte parece apostar na falha, na brecha, na fenda da obra e não se importar com o risco de, inclusive, cair no vazio. Cria, a despeito desse risco, um espaço de ausência a fim de que seja preenchido por aquele que lê, vê ou toca a obra, no que aqui define-se, de modo ainda incipiente, como um desejo erótico de comunicação que insufla vida à arte.

Talvez, por isso, falar de Hilda Hilst e Lygia Clark implique abordar o embaalhamento arte e vida, por se tratar de duas artistas que trabalharam nas “fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação” (MORAES, 1999, p.122). Nas palavras das autoras:

Não estou falando da emoção que experimentam diante dos pássaros, do sol... Não, estou falando da vida. Acho isso impensável: existir. (HILST, p. 36, 2013).

Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo. (CLARK, p. 59, 1998).

De fato, Hilda Hilst gostaria de ser lida, e muito... há, inclusive, em suas notas marginais: “Que tal ficarem lendo/ enquanto vou escrevendo?”; Lygia Clark, por sua vez, parecia desejar que a plasticidade dos seus materiais, suas cores e formas também falassem, o que ela nomeia como “a volta à matéria orgânica” em seus escritos sobre arte. No entanto, para ambas, a questão da arte estava além da problemática estética, uma vez que estava em jogo a vida e a vida social esgotada dos homens no mundo pós-vanguardas, assim, quando as artistas se deslocam em direção a este jogo performativo da linguagem parece que seu interesse não é apenas estético, mas também ético, político e social.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FAVARETTO, Celso Fernando. “Do horror: a cena contemporânea”. In: *Teresa – revista de Literatura Brasileira*. Número 10-11 (2009-2010). São Paulo: Ed. 34, 2010.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

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

MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. Número 8, outubro de 1999.

A psicanálise na fortuna crítica da obra clariceana

Elisabete Ferraz Sanches¹

Resumo

A crítica inaugural da obra clariceana já assinalava a tendência psicológica dos escritos da autora, como Antonio Candido que considerou *Perto do coração selvagem* uma obra “capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente”. Roberto Schwartz também explicitou a “sensibilidade da autora para os pequenos indícios e para os meandros psicológicos”, e Sérgio Milliet salientou a capacidade da autora de penetrar a complexidade psicológica da alma moderna, alcançando em cheio o problema intelectual e “virando do avesso uma vida eriçada de recalques”. O interesse pelos escritos de Clarice Lispector extrapola o campo da crítica literária, Renato Mezan, psicanalista, na coletânea *Os sentidos da paixão*, propõe um estudo acerca da inveja a partir de um conto da autora, “A legião estrangeira”, assim como Mario Eduardo Costa Pereira, também psicanalista, finaliza seu livro *Pânico e Desamparo* com uma análise de *A paixão segundo GH*, a qual ilustraria a explicação dada a respeito da orientação do ser para o Nada e o estado de pânico. Enquanto os textos claricianos são lidos pelos psicanalistas a fim de corroborar ou ilustrar suas teorias, o olhar crítico literário parte do texto a ser investigado que suscitará, ou não, uma análise com fulcro de psicanálise. É o caso de Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, com escopo na temática do sadismo em alguns escritos claricianos, valendo-se do instrumental psicanalítico para tanto. O objetivo dessa comunicação será, portanto, apresentar a pesquisa de leituras feitas por psicanalistas e críticos literários que privilegiaram a psicanálise como arcabouço teórico de suas leituras para, então, discutir os diálogos possíveis entre a obra da autora e a teoria inaugurada por Freud.

Palavras-chave

Literatura; Clarice Lispector; Psicanálise

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e mestra em Letras pela mesma instituição (2012).

O primórdio da aproximação de Literatura e Psicanálise pode ser atribuído ao próprio fundador desta última, Sigmund Freud que, como intérprete atento à linguagem e admirador de autores consagrados como Boccaccio, Cervantes, Horácio e Homero, propôs leituras psicanalíticas de obras cujo conteúdo literário não apenas o inspirou a reflexões acerca do funcionamento psíquico, como também ilustrou inúmeras explicações teóricas, inclusive batizando-as, como é o caso do Complexo de Édipo a partir da tragédia de Édipo rei.

Em *Freud e os escritores*, J.B. Pontalis e Edmundo Gómez Mango exploram a presença da literatura na obra freudiana – especialmente citações de trechos de escritores apreciados por Freud, como Goethe, Schiller e Shakespeare – e também revelam a relação de amizade, pelo menos intelectual, entre o vienense e alguns dos autores cujas obras Freud leu ou analisou, como é o caso de Wilhelm Jensen, Schnitzler, Romain Rolland, Stefan Zweig e Thomas Mann. Assim, verifica-se que a principal interlocução de Freud em sua época não se efetivou com a classe médica, seus neurologistas e psiquiatras, mas com a literatura e seus escritores.

Para o professor e crítico Bellemin-Noël (1983, p.19), “ler com os óculos de Freud” é ver “aquilo que ela [literatura] diz sem o revelar, porque o ignora; ler o que ela cala através do que mostra e porque o mostra por este discurso mais do que por outro”. Na leitura praticada por Freud, portanto, não se ignora a entrelinha, sendo necessário considerar o não dito, cujo acesso só pode ser dado pela letra, já que é ela quem sugere, embora não diga. As palavras de Bellemin-Noel sobre a análise freudiana parecem convergir com o discurso da narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector, que, na conhecida passagem da pesca milagrosa², considera a palavra como sendo uma isca para pescar a não-palavra, a entrelinha: o que não está dito revela-se. Nunca se diz exatamente o que se está dizendo, é preciso “captar essa outra coisa” e buscar o que não está escrito, mas

² “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (...) O que falo nunca é o que falo e sim outras coisas. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso” (LISPECTOR, 1998, p. 20-28).

sugerido pela linguagem-isca.

Bellemin-Noel aponta para diferentes vieses de leitura em se tratando da relação entre literatura e psicanálise: quando o indivíduo lê, pode estar lendo a si mesmo, o inconsciente, o Homem, um homem, ou pode ler o texto, numa leitura hermenêutica e temática cujo foco central é a letra. O que o autor defende, então, é que “ler uma ficção com os olhos da psicanálise permite ao mesmo tempo oferecer ao texto uma outra dimensão e observar a escritura na sua gênese e no seu funcionamento”; assim, a literatura ganharia um “sentido complementar” e não redutor: não há a intenção de fechar a interpretação da obra como um caso resolvido, trata-se de propor uma leitura que ilumine a obra por um outro viés.

No caso proposto aqui, o interesse pela obra clariceana extrapola o campo da crítica literária que privilegia a presença de elementos estruturais, sociais e históricos em suas análises. Tem-se, então, psicanalistas como Renato Mezan (1987, p.117-118) que, na coletânea *Os sentidos da paixão*, propõe um estudo sobre a inveja e, para explicá-la, lança mão do conto “A legião estrangeira” de Clarice Lispector. A partir da descrição de Ofélia, personagem da narrativa, Mezan, sempre preocupado com a literariedade do texto, esmiúça o conceito de inveja a partir das palavras clariceanas que narram as reações emotivas da pequena menina encantada pelo pintinho avistado no apartamento da narradora. Segundo ele, a cena aponta para os principais aspectos da inveja, presentes nas expressões “do instante em que involuntariamente”, “quase pensara”, “eu também quero”, “a escuridão se adensara no fundo dos olhos”, detalhadamente explicadas por Mezan para o desenvolvimento de sua metapsicologia da inveja. Semelhantemente, Mario Eduardo Costa Pereira (2008, p. 358), também psicanalista, finaliza seu livro *Pânico e Desamparo* com uma análise de *A paixão segundo GH*, na qual afirma que essa obra, e o texto “Rumo ao pior”, de Samuel Beckett, analisado por ele em consonância com o escrito clariceno, “ilustram de modo claro” toda a explicação dada anteriormente a respeito da orientação para o Nada e o estado de pânico, isto é, a busca persistente para alcançar o inominável, o desconhecido, o nada – busca esta comparada a aspectos da

experiência da clínica psicanalítica.

Enquanto os textos clariceanos são lidos pelos psicanalistas com maior interesse para corroborar ou ilustrar suas teorias e, portanto, colocando a teoria em primeiro plano e a obra literária em segundo, o olhar do crítico literário parte sempre do texto a ser investigado, jamais da teoria psicanalítica. É o que pode ser lido no estudo de Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, no qual a estudiosa, valendo-se do instrumental psicanalítico, sugere uma leitura com escopo na temática do mal, especialmente do sadismo, em alguns escritos de Clarice Lispector, tais como *Perto do coração selvagem*, “Os desastres de Sofia”, “Felicidade clandestina”, “Obsessão”, entre outros.

A crítica inaugural da obra clariceana já apontava para a atenção dada à introspecção e subjetividade pelos escritos da autora. Antonio Cândido (1970, p. 127-129), em “No raiar de Clarice Lispector”, de 1944, considera *Perto do coração selvagem* não como uma aventura ficcional, “mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente”, labirintos estes caros à psicanálise. Pode-se perceber, então, que os escritos clariceanos e o saber psicanalítico convergem e dialogam entre si. Essa é uma constatação reiterada em diversos estudos de críticos literários consagrados bem como de psicanalistas. Assim sendo, torna-se importante debruçar-se sobre o tema, tanto para o seu mapeamento quanto para sua análise crítica.

O objetivo deste trabalho é, assim, apresentar a pesquisa bibliográfica de leituras que privilegiaram interpretações com fulcro no saber psicanalítico como arcabouço teórico, escritas seja por estudiosos da literatura, seja por psicanalistas. A partir do levantamento bibliográfico, o foco é problematizar tais leituras a fim de discutir seus limites, considerando o enriquecimento – ou empobrecimento – que tais interpretações podem trazer à leitura de Clarice Lispector.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

FREUD, Sigmund. “Dostoiévski e o Parricídio” (1927). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. V. XXI.

_____. “O futuro de uma ilusão” (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI.

_____. “O mal-estar na Civilização” (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. V. XXI.

_____. “Moisés e o monoteísmo” (1939[1934-1938]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXIII.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MEZAN, Renato. “A inveja”. In: Cardoso, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, pp. 117-140.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008.

MANGO, Edmundo Gomes; PONTALIS, J.-B. *Freud e os escritores*. 1ª Ed. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

MESA 3

Machado de Assis

Ordem familiar em contos de Machado de Assis

Amanda Rios Herane¹

Resumo

Nesta comunicação, apresentam-se resultados parciais da pesquisa *Imagens familiares: casamento e ordem social em Machado de Assis e seus contemporâneos (1860-70)*, que tem como objetivo apreender representações de aspectos da ordem familiar na prosa machadiana das décadas de 1860 e 1870, inscrevendo-as no contexto social e literário do escritor, a partir da comparação de textos ficcionais de Machado de Assis com obras ficcionais de outros autores brasileiros contemporâneos pertencentes ao recorte temporal estabelecido, dentro desse eixo temático. A pesquisa se divide, assim, em dois momentos: o estudo da prosa machadiana da “primeira fase” e o estudo comparativo dessa prosa com produções de autores coevos. Serão expostos problemas encontrados na primeira parte do trabalho. Considerando a leitura dos quatro primeiros romances machadianos e de 96 contos produzidos pelo escritor durante as décadas de 1860 e 1870, encontramos três vertentes de reflexões acerca de aspectos relativos à ordem familiar: em uma delas, questões pertinentes à família aparecem vinculadas a debates literários; em outra, relacionam-se ao problema da inserção do indivíduo na ordem social; e, por fim, na vertente que será explorada, paradigmas de constituição familiar atrelam-se a uma discussão sobre possibilidades de transformações sociais no contexto de transição de padrões familiares vivenciado pela sociedade brasileira do século XIX, marcado pela convivência de valores patriarcais com a sensibilidade da burguesia emergente. Para abarcar essa última vertente, examinaremos quatro contos de Machado de Assis: “Confissões de uma viúva moça”, de 1865; “A pianista”, de 1866; “O anjo Rafael”, de 1869; e “Um para o outro”, de 1879. A leitura dessas narrativas nos indica um percurso reflexivo no qual se defende a necessidade de mudanças sociais, mas se procurando congregando modernização e “bons valores” patriarcais.

Palavras-chave

Machado de Assis; casamento; família; ordem social

¹ Desenvolve doutorado em Literatura Brasileira pela USP, com bolsa de pesquisa concedida pela FAPESP. E-mail: amanda.herane@gmail.com.

Propõe-se, aqui, a apresentação de resultados parciais da pesquisa intitulada *Imagens familiares: casamento e ordem social em Machado de Assis e seus contemporâneos (1860-70)*. O estudo divide-se em dois momentos. O primeiro deles se define pela leitura de contos e romances de Machado de Assis pertencentes à usualmente denominada “primeira fase” machadiana, com foco na apreensão de representações de aspectos da ordem familiar (casamento, relação entre pais e filhos, padrões de organização da família). O segundo se caracteriza pelas leituras de obras de outros autores brasileiros do período, a partir do mesmo enfoque. Diante desse material, tentaremos entender como e em que medida Machado de Assis se posicionou sobre questões que circulavam em seu tempo e lugar, no que tange ao objeto da pesquisa.

A primeira parte do trabalho revelou a existência de três vertentes de reflexões em torno da ordem familiar no conjunto da produção de Machado de Assis pertinente ao recorte estabelecido. A comunicação buscará explorar uma delas, concernente mais especificamente aos contos do autor, em que paradigmas de constituição familiar atrelam-se a um debate sobre possibilidades de transformações sociais, no contexto de uma sociedade em transição, na qual valores patriarcais conviviam com a sensibilidade da burguesia emergente.² Para o empreendimento dessa tarefa, serão abordados quatro contos de Machado de Assis que “condensam” esse eixo de discussão: “Confissões de uma viúva moça” (1865), “A pianista” (1866), “O anjo Rafael” (1869) e “Um para o outro” (1879), tendo os três primeiros sido originalmente publicados no “Jornal das Famílias”, e o último no periódico “A Estação”.³

Em “Confissões de uma viúva moça”, a personagem Eugênia envia uma série de cartas à sua confidente, Carlota, contando-lhe sobre a história de amor extraconjugal que vivera com Emílio, antes de ficar viúva. Eugênia não chegara a trair o marido, mas se sentia culpada. Ao longo das missivas, ela justifica seu interesse por Emílio,

² Sobre essa questão da transição de paradigmas sociais, ver CANDIDO (1951), FREYRE (2004), PRIORE (2006).

³ Consultou-se o conto “Confissões de uma viúva moça” na edição crítica da coletânea *Contos fluminenses*, de Machado de Assis, publicada pela Civilização Brasileira (ASSIS, 1975). Os demais contos foram consultados na obra completa de Machado de Assis publicada pela Nova Aguilar (ASSIS, 2008).

apresentando como uma das explicações para essa inclinação o fato de que era infeliz no matrimônio. A personagem remonta essa infelicidade à constituição de seu casamento, que fora resultado não do amor, mas de um “cálculo” e uma “conveniência” de seus pais. Porém, ela crê que os pais não teriam deixado de pensar em sua felicidade, e que o marido podia tê-la feito feliz, se tivesse sabido compensar a falta de amor fazendo-se mais presente na vida conjugal.

Podemos dizer que o casamento por arranjo dos pais se inscrevia em um tipo de prática matrimonial comum no século XIX. De acordo com a historiografia sobre o tema, os casamentos no Brasil oitocentista, especialmente entre as elites, de forma geral não dependiam da escolha individual dos cônjuges, baseando-se fundamentalmente em interesses de grupos familiares, o que correspondia a uma forma de união característica da organização familiar patriarcal.⁴ Nesse sentido, mostrando que o consórcio decidido pelos pais frustrara Eugênia, “Confissões de uma viúva moça” indica a necessidade de mudanças na relação entre pais e filhos tal como se constituía no mundo patriarcal, no sentido de que os filhos tivessem maior autonomia, ou seja, pudessem se casar por livre escolha, em sintonia com valores da burguesia ascendente. Ao mesmo tempo, visto que Eugênia desculpa seus pais, o conto sugere que essas mudanças precisariam ocorrer sem desacato à autoridade paterna.

Em “A pianista”, entrevê-se como seria possível sustentar a autonomia dos filhos preservando-se o vínculo deles com o pai. No conto, a professora de piano Malvina e o irmão de uma de suas alunas, Tomás, apaixonam-se, mas, devido à desigualdade de classe social existente entre ambos, enfrentam a oposição de Tibério, pai do moço, ao casamento. Tomás se casa com Malvina à revelia de Tibério, que se afasta do filho. Contudo, ao final, Tibério acaba se reaproximando de Tomás, ao perceber que seu dever de pai seria respeitar os sentimentos do filho. Assim, a obra oferece como “solução” para que as gerações se entendessem, nas situações em que os pais continuassem buscando exercer controle sobre o casamento dos filhos, a ideia de que esses últimos precisariam

4 A esse respeito, ver CANDIDO (1951), SAMARA (1987/1988), PRIORE (2006).

saber esperar, pois os pais compreenderiam seu dever e se conformariam com as escolhas dos filhos.

Em “O anjo Rafael”, a coerção paterna é colocada em um contexto no qual é dissolvida. No conto, o major Tomás determina o casamento de sua filha, Celestina, com Antero, filho de um antigo amigo de Tomás. Para obter isso, o major decide prender Antero em sua casa, afastada do “centro populoso da cidade do Rio de Janeiro”, até que o moço consentisse nesse matrimônio. As ações autoritárias que Tomás toma em relação à filha e a Antero, no entanto, são depuradas do autoritarismo, na medida em que o major é louco – e, portanto, sua conduta não é digna de crédito –, e em que Celestina e Antero acabam se apaixonando e se unindo por livre vontade. Expurgado de suas relações de poder, o universo patriarcal, que a figura do major representa, é visto, na obra, em chave positiva: a estada na casa de Tomás ensina a Antero bons valores, como simplicidade, confiança e gratidão, servindo de antídoto aos “vícios” que o personagem trouxera da cidade, a saber, os excessos materiais e a falta de vínculo entre as pessoas. O texto não chega a ser inteiramente passadista, visto que não defende um retorno à sociabilidade patriarcal, apreendida de forma descaracterizada e posta no campo da loucura. Mas vê nela inspiração para imaginar um mundo ideal, que agregasse os “bons valores” do velho mundo ao emergente mundo burguês da cidade, para o qual Antero deve retornar e levar Celestina, resgatando-a da reclusão que a punha em risco de enlouquecer como o pai.

Por fim, em “Um para o outro”, as questões do autoritarismo e da reclusão voltam a aparecer. No conto, o coronel Trindade, ao falecer, deixa aos filhos, Henriqueta e Julião, a recomendação de que vivessem “um para o outro”. Os irmãos interpretam essas palavras derradeiras do pai sem mediações, entendendo que o coronel desejava circunscrever as relações deles ao círculo da família “original”, impedindo-os de criar famílias novas. Assim, o distanciamento do que é externo à família, traço da ideia de reclusão patriarcal que é remetido na fala de Trindade, é extrapolado pelos irmãos, simbolicamente, no campo do incesto. A autoridade do pai, outro traço do mundo patriarcal, também é levada ao extremo, na medida em que Henriqueta e Julião seguem sem questionar aquilo que

imaginam ter sido a última vontade do pai, dispensando pretendentes. Desse modo, “Um para o outro” apresenta duas amarras do mundo patriarcal, reclusão e autoritarismo, na esfera do delírio, como reminiscências distorcidas e impertinentes de dois irmãos, que, por elas, acabam fazendo um “voluntário e ocioso sacrifício”. Nesse sentido, o universo de sensibilidade patriarcal, visto como superado em “O anjo Rafael”, “reaparece” aqui como fantasma, do qual a nova geração, passiva, ainda não fora capaz de se livrar.

A leitura dos contos escolhidos tece uma linha de argumentação, que reflete questões postas no conjunto dos contos de Machado de Assis produzidos nas décadas de 1860 e 1870. Essas obras indicavam a necessidade de mudanças sociais, mas dentro de uma proposta de reforma conservadora, que se baseava na expectativa de consenso entre a nova e a velha geração, e tinha como ideal um mundo que reunisse modernização e “bons valores” patriarcais. Porém, já no final da década de 1870, os contos machadianos mostravam-se menos esperançosos em relação a essas mudanças, entendendo que a nova geração nem sempre tinha energia para concretizá-las.

Referências bibliográficas

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. Organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, 4 v.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian Family. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (Ed.). *Brazil: portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2004.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

SAMARA, Eni de Mesquita. Estratégias matrimoniais no Brasil do século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.8, n.15, p. 91-105, set. 1987/fev.1988.

O vestuário como elemento de caracterização de personagens nos contos iniciais de Machado de Assis

Josilene Lucas da Silva

Resumo

A ascensão da moda e o aumento da popularidade do romance enquanto forma literária são fenômenos contemporâneos. Procurando descrever em suas obras o modo de vida da sociedade da época, os romancistas usavam os tipos da realidade para compor as obras de ficção e assim surgiu nos romances a representação do dândi; do arrivista social que por meio da roupa tenta forjar uma posição na alta sociedade; a mulher rica que busca um pretendente e gasta grandes quantias com costureiros. A roupa, portanto, torna-se ferramenta imprescindível na construção de personagens. Como se sabe, nas obras de Machado de Assis a análise psicológica prevalece sobre a caracterização de cenários e ambientes. O autor rejeitava o acúmulo de elementos descritivos pouco ou nada úteis para a economia da narrativa. A caracterização do modo de vestir de algumas de suas personagens sugere uma relação entre roupas e traços de sua psicologia. Em *Quincas Borba*, Sofia, vaidosa, ambiciosa e sedutora, usa vestidos caros e decotados, pois lhe apraz os olhares públicos. Em *Iaiá Garcia*, Estela, exemplo de simplicidade e orgulho, veste-se preferencialmente de preto e rejeita de si toda a sorte de ornatos. Partindo dessas considerações, o presente trabalho pretende analisar as menções a elementos do vestuário nos primeiros contos de Machado de Assis, publicados na coletânea *Contos Fluminenses* (1870) – especialmente “A mulher de preto” e “Miss Dollar”. A fim de investigar a relação entre essas alusões e a composição das personagens, será feita uma pesquisa das possíveis fontes teóricas de Machado de Assis e uma revisão da fortuna crítica do autor. Serão considerados também críticos que escreveram sobre o aproveitamento da moda na literatura, como Gilda de Mello e Souza.

Palavras-chave

Machado de Assis; contos; moda; personagem

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof^a Dr^a Cilaine Alves Cunha. E-mail: josilene.silva@usp.br.

A revolução de 1789 modificou toda a estrutura social da França ao abolir a sociedade de ordens. Marcou o fortalecimento político da burguesia e de seu ideal de igualdade e democracia. Marcou também o fim dos privilégios da nobreza e a diminuição de sua importância política, embora ainda continuasse gozando de prestígio social.

O enriquecimento da burguesia possibilitou que esse grupo buscasse alcançar o prestígio social da aristocracia por meio da imitação de seus elementos distintivos, entre eles o vestuário, pois, com a revolução, foram abolidas as leis suntuárias que proibiam um burguês de usar certos tecidos e acessórios que eram permitidos apenas aos nobres e, assim, garantiam a afirmação de hierarquias sociais pela roupa.

O aumento da popularidade do romance enquanto forma literária coincide com essa busca de prestígio social da burguesia por meio da imitação do vestuário da nobreza. E o fenômeno ascendente da moda foi incorporado pela literatura com escritores franceses que procuravam descrever em suas obras o modo de vida da sociedade da época. Nesse período os autores passam a usar os tipos da realidade para compor as obras de ficção e começa a surgir nos romances a representação do dândi; do arrivista social que por meio da roupa tenta forjar uma posição na alta sociedade; a mulher rica que busca um pretendente e gasta grandes quantias com costureiros. A roupa, portanto, torna-se ferramenta imprescindível na construção de personagens.

O Brasil do século XIX tinha como referência cultural a França. Havia revistas que publicavam moldes de roupas que seguiam as últimas tendências da moda em Paris. Modelos franceses de trajes e combinações para diferentes ocasiões (passeios e festas) representavam o ideal de elegância que se buscava no Brasil naquele período. Nesses mesmos periódicos publicavam-se contos e romances de folhetim. Machado de Assis iniciou sua carreira escrevendo para a imprensa brasileira e muitas de suas obras foram publicadas primeiro em revistas de moda como *A Estação* (1879-1904) e só posteriormente foram lançadas em volume.

Os principais romancistas brasileiros do período não ficaram alheios a esse tema e exploram, cada um a seu modo, o vestuário como um elemento para a composição de

suas personagens. Gilda de Mello e Souza (2005) analisou as diferentes formas de abordagem do tema feitas por Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis. Segundo a autora, Macedo se limita a transcrever o real com fidelidade, calcula meticulosamente o montante dos gastos com o vestuário, enumera os acessórios indispensáveis e fornece informações sobre a voga reinante. A abordagem de José de Alencar, ainda segundo Souza, embora também seja minuciosa, distingue-se da de Macedo pelo acento pessoal e a cálida sensualidade que comunica. Para a autora, a abordagem de Machado de Assis sugere um vínculo entre sujeito e a vestimenta.

Como se sabe, nas obras de Machado de Assis a análise psicológica das personagens prevalece sobre a caracterização de cenários e ambientes. O autor rejeita o acúmulo de elementos descritivos pouco ou nada úteis para a economia da narrativa. Segundo Eugenio Gomes (1958), Machado cultivava um estilo no qual a intenção era encurtar, reduzir ao mínimo o descritivo. Esse estilo consistia em tentar retirar das minúcias particulares e expressivas o máximo proveito na busca da essência da vida e do mundo moral, por isso o que se vê em suas produções é a sobriedade. Para Sônia Brayner (1982), isso ocorre porque os contos machadianos estão menos voltados para o incidente de uma intriga e mais centralizados em torno do comportamento e sentimentos dos personagens.

Análises preliminares mostram que a caracterização do modo de vestir de algumas de suas personagens sugere uma relação entre roupas e traços de sua psicologia. Em *Quincas Borba*, Sofia, vaidosa, ambiciosa e sedutora, usa vestidos caros e decotados, pois lhe apraz os olhares públicos. Em *Iaiá Garcia*, Estela, exemplo de simplicidade e orgulho, veste-se preferencialmente de preto, “[...] cor que preferia a todas as outras, [...] e rejeitava de si toda a sorte de ornatos”. Estela acredita que não convinha afeiçoar-se ao luxo, pois o pai não dispunha de condições.

Considerando que os primeiros escritos de Machado de Assis costumam figurar em segundo plano no interesse da crítica, o presente trabalho pretende analisar as menções a elementos do vestuário nas primeiras narrativas do autor, publicadas na coletânea *Contos Fluminenses* (1870) – especialmente “A mulher de preto” e “Miss Dollar”

– a fim de investigar a relação entre essas alusões e a composição das personagens. Acreditamos que uma investigação mais aprofundada sobre a questão do vestuário nos primeiros contos do autor poderá ser de grande valia para compreender melhor sua posição diante de um tema que tornou-se tão importante em sua época e elucidar, inclusive, menções ao vestuário em outras obras do autor.

Será feita uma pesquisa das possíveis fontes teóricas do autor visando melhor compreender as menções a elementos do vestuário presentes no *corpus* e a fim de verificar se há de fato relação entre tais referências e o caráter da personagem. Serão considerados também críticos que escreveram sobre o aproveitamento do vestuário na literatura, como Gilda de Mello e Souza.

Esta pesquisa leva ainda em conta uma revisão da fortuna crítica de Machado de Assis procurando ver aqueles autores que possam contribuir para o desenvolvimento da mesma, como Eugenio Gomes, Alfredo Bosi, Sônia Brayner e Raymundo Faoro.

Em seus contos iniciais é possível notar uma crítica em relação à excessiva preocupação com a moda e o autor parece privilegiar o caráter das personagens que se vestem bem, porém com naturalidade e simplicidade, fazendo delas suas protagonistas e as personagens com maior relevância, com características consideradas.

A roupa, quando descrita, aparece de acordo com o caráter da personagem que a usa; quanto maior a importância que a personagem pareça destinar às coisas da moda, menor é sua importância para o desenvolvimento do conto. É o caso de Jorge, no conto *Miss Dollar*, que sequer foi nomeado antes da metade do conto, por “motivo de sua nulidade”; nulidade essa que, a princípio, parece ligada à uma existência voltada para a moda. Machado parece não destinar posições de grande importância para o dândi (ou para personagens que se importem em demasia com as questões da moda) nos dois contos analisados, o que torna possível dizer que as menções a elementos da moda podem ter caráter educativo.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

BALZAC, Honoré de. *Fisiologia do vestir* – São Paulo: Landy Editora, 2004.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Imagem e Moda*. São Paulo Martins Fontes, 2009.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis *O enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRAYNER, Sônia. “Metamorfoses Machadianas – o laboratório ficcional” In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis* (Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos). São Paulo: Ática, 1982. p. 426-37.

FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1976.

GOMES, Eugênio. O artista e a sociedade in: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

_____. O microrealismo de Machado de Assis. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo:

Companhia das Letras, 1987.

_____. *A ideia e o Figurado* São Paulo. Duas Cidades/Editora 34, 2005.

A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em *Quincas Borba*

Tiago Seminatti

Resumo

Esta apresentação discute elementos decisivos de meu projeto de pesquisa sobre *Quincas Borba*, de Machado de Assis, que tem como hipótese principal a de que a crise psíquica do personagem tem correspondente com o processo de problematização da forma do romance. Na obra encontramos, por meio de uma voz narrativa versátil, um protagonista psicologicamente cindido, cuja trajetória culmina em loucura e morte. Além disso, ligar-se-ia à crise do personagem e aos questionamentos envolvendo a forma romance a crise de composição que Machado de Assis enfrentou durante a escrita de *Quincas Borba*. O romance foi reescrito, produzindo diferenças significativas entre a versão em folhetim, publicada em *A Estação* (1886-1891), e a publicada em livro (1891). Assim, ao considerar como a fragmentação da consciência de Rubião é operada pelo narrador de *Quincas Borba* e qual o seu sentido na relação estabelecida com outros elementos da obra, destacarei a importância do discurso indireto livre enquanto procedimento estilístico complexo e eficaz na captação da interioridade do ser fictício no plano discursivo. Deste modo, pretendo fundamentar e justificar a relevância de uma pesquisa voltada para a análise do modo como Machado de Assis lidou discursivamente com a forma romance para compor um personagem em processo de desintegração psíquica, justamente em uma obra problemática do ponto de vista de seu próprio processo de escrita.

Palavras-chave

Machado de Assis; *Quincas Borba*; romance; crise; discurso indireto livre

¹ Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo com o projeto de pesquisa “A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em *Quincas Borba*”, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães e apoio financeiro da FAPESP. E-mail: tiago.seminatti@gmail.com.

Esta apresentação discorre acerca do projeto de pesquisa “A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em *Quincas Borba*”, que consiste num estudo crítico sobre *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis (1839-1908), e possui como hipótese principal a de que a crise psíquica do protagonista Rubião tem correspondente com o processo de problematização da forma do romance.

Entre os romancistas dos oitocentos brasileiro, Machado de Assis destaca-se por ter criado ficções nas quais os personagens comunicam ao leitor situações psicológicas relevantes engenhosamente emaranhadas ao enredo. Em ensaio sobre *Quincas Borba*, Alexandre Eulálio destaca que

[...] a verdadeira temática de Machado de Assis consistia, sob a brilhante urbanidade da forma, no esforço de expressar as sutilezas que acompanham o mecanismo psicológico, na análise dos momentos de transição e passagem que integram a personalidade, ainda no irônico perseguir do processo de racionalização que transforma os movimentos de consciência em princípios ou justificações de comportamento. (EULÁLIO, 1993, p. 223).

José Luiz Passos, por sua vez, em *Machado de Assis, O romance com pessoas*, percebe na obra do escritor uma insatisfação com as convenções do Romantismo e do Naturalismo, já que ambas estéticas seriam limitadoras para dar uma forma complexa a “sentimentos e juízos sobre a conduta humana” (2007, p. 163). Portanto, cumpre destacar a inclinação artística de Machado de Assis para tratar nos personagens da instabilidade presente no diálogo entre as motivações interiores e o mundo exterior. Especificamente em *Quincas Borba*, a representação da condição de desajuste de Rubião em relação ao mundo e aos outros seres ficcionais seria decisiva para o sentido e construção do romance. Na obra encontramos, por meio de um narrador versátil, um ser cindido, cuja trajetória culmina em loucura e morte. O olhar e os pensamentos do protagonista são utilizados como recursos essenciais para o desenvolvimento da narração.

Desde o primeiro capítulo do romance a articulação entre o narrador e a perspectiva de Rubião se faz presente na obra:

Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse,

com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana

Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

A voz narrativa a princípio apresenta Rubião de modo objetivo: ele “fitava a enseada” às “oito horas da manhã”. O personagem está situado em um ambiente doméstico opulento – “à janela de uma grande casa de Botafogo” –, com trajes informais, embora requintados – “chambre”, “chinelas de Túnis” – e com uma postura corporal plácida, pois, “quem o visse”, “cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta”. A cena, situada na privacidade do lar, sugeriria ao observador, limitado somente ao aspecto exterior, a mesma tranquilidade das águas da enseada. No entanto, a aparente harmonia entre o ser e o ambiente é desestabilizada pela interioridade do ex-professor, captada no plano discursivo. Para tanto, o narrador é colocado na “posição de intermediário entre o leitor e uma suposta verdade, evocada pelo emprego da formulação bíblica – ‘em verdade, vos digo’.” (GUIMARÃES, 2012, p. 178). Deste modo, apesar de os olhos de Rubião apontarem para o “pedaço de água quieta”, a estilização de seus pensamentos opera de maneira a proporcionar que situações distintas de sua vida sejam confrontadas – “Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista”. O momento de observação da consciência do personagem culmina em sua “sensação de propriedade”: a fortuna que tem em mãos revelaria não apenas uma satisfação sensorial, mas agiria em sua constituição psíquica, moldando sua personalidade. O narrador constrói através de uma relação de substantivos, cada um deles sendo de proporção supostamente maior que o seu anterior – “chinelas”,

“casa”, “jardim”, “enseada”, “morros” e “céu” –, uma possível analogia com o espírito de Rubião, cada vez mais alto e mais envaidecido. Assim, vestindo a máscara social de um homem rico, a sua compreensão do mundo seria produto de sua condição presente, cuja euforia pode fazer o provérbio “Deus escreve direito por linhas tortas” assumir um tom irônico para o leitor. As linhas tortas, interpretadas sob o ponto de vista do personagem, fazem referência aos planos frustrados de casamento da irmã com o amigo rico que, no entanto, deixou ao ex-professor uma valorosa quantia como herança: “Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...”.

Nesse sentido, já em suas linhas iniciais, o romance mostra interesse em revelar, no plano discursivo, o funcionamento psíquico de Rubião, assumindo o ponto de vista do personagem, ao mesmo tempo em que fornece um tratamento perspicaz às contradições provenientes da relação do protagonista com o mundo. Nesse universo, temos a oportunidade de tomar conhecimento do maquinário psicológico de Rubião a partir de sua voz mental, de um falar consigo mesmo. São enunciados, por vezes desconexos, que não chegam ao conhecimento social, mas que ficam reservados ao sujeito e não raro operam como autoengano.

Neste ponto, seria oportuno mencionar que o discurso indireto livre torna-se algo fundamental na fusão enunciativa entre narrador e personagem ao longo do romance. Tal procedimento opera como uma técnica narrativa capaz de explorar a interioridade do ser fictício, fazendo-o de modo complexo e ambíguo. De acordo com Franco Moretti, o discurso indireto livre é capaz de aproximar a voz individual e subjetiva do personagem ao discurso do narrador, possibilitando uma fusão de vozes que torna a mensagem “implícita e por vezes quase inadvertida”; além disso, o seu emprego se dá em momentos de dúvida, temor, excitação e nostalgia, ou seja, momentos críticos (MORETTI, 2003, p. 27). No romance de Machado de Assis, a heterogeneidade discursiva entre narrador e protagonista constituir-se-ia em um dos elementos mais importantes e significativos da obra, uma vez que não parece ser por acaso que o narrador, participando ativamente

do jogo ficcional, é capaz de dissolver, conforme nota Hélio Guimarães, “as fronteiras que separam o seu discurso, o do leitor e o de um personagem às vésperas da loucura” (2012, p. 182).

Assim, ao dar tratamento artístico a um processo de crise psíquica estabelecendo uma abordagem da interioridade do personagem, Machado daria forma a uma narrativa complexa do ponto de vista discursivo. Mas, para tanto, o escritor teria enfrentado dificuldades na escrita da primeira versão da obra, publicada em folhetim entre 15 de junho de 1886 e 15 de setembro de 1891 na revista *A Estação*. Em vários momentos a publicação acabou sendo interrompida, sobretudo em um período de quatro meses em 1888 e cinco meses em 1889. Considerando os intervalos silenciosos e as mudanças ocorridas na versão em folhetim para a versão em livro, o crítico John Gledson chama a atenção para um momento de *crise* vivido pelo escritor: enredo, narração, a loucura de Rubião, seriam alguns dos fatores que o teriam levado a retrabalhar a obra, a buscar soluções para problemas de composição (GLEDSON, 2013).

Nesse sentido, este é o romance machadiano do qual temos o registro mais bem documentado da instabilidade do processo de escrita, na medida em que há um romance publicado em livro escrito a partir de um romance publicado em capítulos esparsos na revista *A Estação*. Ou seja, trata-se ele mesmo de um texto duplicado, cindido, algo que não ocorreu com nenhum escrito de Machado de Assis, em que as diferentes versões não implicaram alterações estruturais, como ocorre com *Quincas Borba*. Assim, a análise do modo como é construída e articulada a relação entre narrador e protagonista seria o ponto inicial do percurso de pesquisa que pretende compreender o modo como Machado encontrou soluções para expressar um personagem cujo processo de desintegração é colocado em evidência para o leitor. Diante disso, a análise das variantes na caracterização de Rubião e sua loucura entre as versões em folhetim e livro, sobretudo referentes ao emprego do discurso indireto livre, parece oportuna para revelar aspectos da escrita deste romance machadiano.

Por fim, considerando que Machado de Assis pode ser incluído entre os

romancistas que visaram tornar o ser fictício mais complexo, *complicando* a configuração dos personagens,² o cotejo entre as duas versões de *Quincas Borba* pode revelar aspectos decisivos da maneira como se constroem textualmente as interioridades dos seres fictícios na obra, sinalizando para uma maior ou menor importância que Machado forneceu ao discurso indireto livre e possibilitando interpretar de que maneira as alterações feitas de uma versão para a outra podem ser entendidas como sintomas de uma crise da forma, associada ao romance moderno e à qual Machado respondeu de maneira singular na escrita deste romance.

2 No estudo “A personagem do romance”, Antonio Candido explica que a partir do século XVIII é notável a preocupação com a *forma* que atingiu os romancistas modernos, levando escritores a aumentar o sentimento de *difficuldade* do ser fictício. CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: FFLCH-USP, 1963, p.43.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília; Brasília, INL, 1977. 346 p.

EULÁLIO, Alexandre. “A estrutura narrativa de *Quincas Borba*”. In: *Livro Involuntário: literatura, história, matéria & modernidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 222-227.

GLEDSON, John. “*Quincas Borba* – Um romance em crise”. In: *Machado de Assis em linha*, ano 4, número 8, dezembro 2011. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero08/rev_num08_artigo03.pdf. Visualizado em 3 de junho de 2013.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2012. 464 p.

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. N.º 65, março 2003, p. 3-33.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis. O romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007. 296p.

MESA 4

Prosa
contemporânea

Vontade de poder, volúpia da submissão: corpo e palavra em *Um copo de cólera*

*Estevão Andozia Azevedo*¹

Resumo

No campo de batalha da obra de Raduan Nassar encena-se, de variadas maneiras, a impossibilidade da convicção perante a plethora de possibilidades da palavra. O embate entre personagens ganha em complexidade quando um dos disputantes incorpora a instância do narrador. É ao redor do apego do narrador-personagem ao privilégio de transmitir sua visão única dos fatos que vai circular nossa análise da novela *Um copo de cólera*. Nela, o narrador parece demolir todo e qualquer edifício da verdade, porém raramente cede a palavra ao outro. Mesmo quando aparenta desconstruir suas próprias asserções, não o faz se valendo do discurso alheio, que não lhe serve nem como conjectura. Seria o caso de se afirmar que ele não abre espaço para o diálogo, no sentido estrito? Postura paradoxal, pois parece vesti-lo com o manto da autoridade que ele tanto contesta. Nesse caso, teríamos um narrador ao qual se poderia atribuir a alcunha de autoritário. Nessa tensão entre uma apologia da destruição irrestrita e a defesa feroz da própria fala, reside uma afirmação categórica da virilidade do narrador, que é realizada de forma violenta. Se isso acontece, talvez seja porque se trata, quase sempre, de uma virilidade à beira de um colapso e, se assim o for, potencializada tanto pela intensidade quanto pela precariedade. Essa hipótese ganha fôlego quando nos lembramos de que os confrontos entre o feminino e o masculino compõem um dos eixos da ficção de Nassar, não raro fortemente erotizada. Esse trabalho pretende interrogar esse erotismo viril para tentar perceber quais são as formas pelas quais ele se sustenta.

Palavras-chave

erotismo; narratologia; literatura brasileira

¹ Mestrando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, bolsista CAPES, estevao.a@gmail.com.

A verdade como valor é um dos principais alvos contra os quais se lança o narrador de *Um copo de cólera*, novela de Raduan Nassar publicada em 1978. É o que ele procura destruir e, paradoxalmente, ao mesmo tempo alcançar por meio da reminiscência. A obra de Nassar encena a impossibilidade da convicção perante a pletora de possibilidades da palavra. Em geral, o embate entre seus personagens-ideólogos² ganha em complexidade quando um dos disputantes é também o dono da voz, e é ao redor do apego ao privilégio de transmitir sua visão única dos fatos que vai circular esta análise de *Um copo de cólera*.

Seu narrador parece demolir todo e qualquer edifício da verdade, porém raramente cede a palavra ao outro e, mesmo quando aparenta desconstruir suas próprias asserções, não o faz se valendo do discurso alheio. Seria o caso de se afirmar que ele não abre espaço para o diálogo, no sentido estrito? Postura paradoxal, pois por vezes parece vesti-lo com o manto da autoridade que ele, o detentor da palavra, tanto contesta. Nesse caso, teríamos um narrador ao qual se poderia atribuir a alcunha de autoritário.

Nessa tensão entre uma apologia da destruição irrestrita e a defesa feroz da própria fala, reside uma afirmação categórica da virilidade do narrador, que é realizada de forma violenta. Se isso acontece, talvez seja porque se trata de uma virilidade à beira de um colapso e potencializada tanto pela intensidade quanto pela precariedade.

O distanciamento mantido pela força tem um viés erótico, pois há um gozo na manutenção do privilégio da narração (daí a descrição da mulher com “o corpo torcido, a cabeça jogada de lado, os cabelos turvos, transtornados, fruindo, quase até o orgasmo, o drama sensual da própria postura” no momento da dominação). Essa hipótese ganha fôlego quando nos lembramos de que os confrontos entre o feminino e o masculino compõem um dos eixos da ficção de Nassar, não raro fortemente erotizada. Seria questão de se interrogar esse erotismo viril em *Um copo de cólera* para tentar perceber quais são as formas pelas quais ele se sustenta.

² “O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo”. (BAKHTIN, 2013, p. 87)

“Supondo que a verdade seja uma mulher” (NIETZSCHE, 2013, p. 7). A partir dessa analogia, que abre o prólogo de *Além do bem e do mal*, Nietzsche discorre sobre como a cobiçada “dama” não se deixou conquistar pelos filósofos dogmáticos e seus meios inábeis e impróprios. A exposição dos muitos obstáculos à corte dessa figura tão desejada na história do pensamento ocidental vai culminar numa importante inflexão: “Reconhecer a inverdade como condição da vida: isto significa, sem dúvida, enfrentar de maneira perigosa os habituais sentimentos de valor; e uma filosofia que se atreve a fazê-lo se coloca, apenas por isto, além do bem e do mal” (NIETZSCHE, 2013, p. 11).

Em *Um copo de cólera*, ao descrever o comportamento da mulher o narrador afirma suspeitar que nela convivam “a vontade de poder misturada à volúpia da submissão”. Para compor o primeiro elemento da fórmula, ele se apropria da expressão nietzschiana: a “vontade de poder” (ou de “potência”) seria a multiplicidade de forças que só podem existir em oposição e lutam por ampliar mais e mais seu espaço de dominação. A analogia de Nietzsche, que no prólogo parece ter apenas um fim espiritual, integra-se à doutrina e ganha outro peso quando, muitas páginas adiante, ele dedica o virtuosismo mordaz até então voltado à demolição de dogmas filosóficos e morais ao que seria para ele a “mulher em si”. As invectivas do filósofo têm como alvo a entrada da mulher nos até então restritos campos da razão, sob pena de perda das características que constituíam suas principais armas na batalha de vontades que é a vida: a “reserva e uma sutil, astuta submissão”, “sua inocência no egoísmo” (NIETZSCHE, 2013, p. 129-131).

Como no prólogo de Nietzsche, também em *Um copo de cólera* há uma associação entre a verdade – no sentido de valor contrário à existência de perspectivas conflitantes e de mesma validade – e a figura da mulher. Na novela, o vínculo é criado por um narrador que exalta o fingimento e pretende estar alheio – além do bem e do mal – a qualquer julgamento. Daí a reclamação da “arrogante racionalidade” da amante.

Associar a verdade dogmática à mulher significa, para o narrador, dotar esse inimigo conceitual de um corpo material, apto portanto a estabelecer relações tanto de poder quanto de prazer: “tipos como você babam por uma bota, tipos como você babam

por uma pata” eu disse dispondo com perfeito equilíbrio a ambivalência da minha suspeição – a vontade de poder misturada à volúpia da submissão”. A ambivalência mais aparente é a que ele explicita recorrendo a um paralelismo com coincidência sonora e sintática: “vontade de poder” e “volúpia de submissão”. Misturada a uma força oposta, da qual depende para afirmar a própria, o narrador reconhece na mulher o que Nietzsche descreve como um gozo no fazer sofrer a si próprio (NIETZSCHE, 2013, p. 121). Sendo a submissão também um ato de vontade, sua volúpia, nos termos do filósofo, adviria da manifestação da própria crueldade, que se voltaria nesse instante contra si.

O homem busca uma boa imagem de si na mulher, mas ela é, no início, um espelho detrator. O reflexo é invertido e a imagem traz o avesso do que o personagem gostaria de ver (“fascista”, “bovino”, “falsário”, “bicha” e “broxa”). A imagem que ele espera obter não pode vir da confirmação da amante, isto é, por via direta. Só pode ser resultado da reversão de expectativas: a exasperação provocada pela opositora é que vai levar o homem a reencontrar a potência até então à beira do colapso.

O que está em jogo portanto é a recusa dos contornos oferecidos pelo espelho deformante e a manifestação como violência física e discursiva da potência recuperada. A que serve essa vontade de potência? Talvez ao retorno a um tempo anterior aos interditos, paraíso de delimitações genuínas e precisas, em que há uma possibilidade maior de domínio absoluto, uma vez que os papéis estão claramente definidos.

O percurso do narrador até o conforto desse tempo que é o das desambiguações é longo. Para percorrê-lo, é necessário que ele se abasteça da energia fornecida pela ingestão de alguma dose de cólera, servida em dois continentes: copo e corpo – não as coisas em si, mas seus homólogos na linguagem. Se o substrato sexual do confronto fica saliente, não menos evidente é seu aspecto de imposição violenta de uma fala a outra. É no bojo dessa imposição que o vigor sexual pode ser reencontrado: a fricção dos discursos, nesse caso, é tão ou mais erótica que a das peles.

No último capítulo da novela, quando a mulher assume a narração e se serve das palavras do amante, a tão ansiada fusão ou dominação, prenunciada no ato sexual

e no banho, ganha corpo na forma do relato. Instaure-se um sujeito com menos marcas de individuação, sujeito em que há, na verdade, indícios da união de dois sujeitos; e um tempo difícil de ser determinado, um tempo fora do tempo da narrativa. Nesse capítulo, o homem parece abrir mão da fala e delegá-la à mulher, num arremedo da condição da criança que, antes da aquisição da linguagem, só existe no plano do discurso enquanto narração da mãe. O que acontece, porém, é que impedida de ter voz própria, ao obter o privilégio de narrar, a mulher só pode fazê-lo com a voz do amante. Antes acusada de ser o ventríloquo que fala pelo povo, numa inversão de papéis ela se transforma no boneco manipulado. Ou no travesti de carnaval, imagem requisitada mais de uma vez na novela e que reúne o masculino e o feminino sem apagar as características distintivas dos gêneros. No travesti, como no narrador do último capítulo, a aparência exterior de mulher oculta e deixa ver um homem.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2013.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Freidrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

Considerações a respeito da morte em *Teatro*, de Bernardo Carvalho, e *Rútilo nada*, de Hilda Hilst

*Gabriela Ruggiero Nor*¹

Resumo

O trabalho consiste na discussão da morte enquanto eixo temático em três narrativas: *Rútilo nada*, de Hilda Hilst, *Teatro*, de Bernardo Carvalho, e *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll. Considera-se como hipótese o fato de que a morte não é apenas tratada como assunto das obras, mas também faz parte de sua constituição estética, formal. A presença da morte e de outras situações-limite nos textos apresentados – como a violência extrema e o êxtase, por exemplo – implicaria numa posição específica dos narradores em primeira pessoa, que se encontram constantemente num estado limiar, um entrelugar a partir do qual narram. Tais observações são feitas levando em consideração a tradição de narradores em literatura brasileira, os quais caracterizam-se, em larga medida, por uma atitude majoritariamente cartesiana com relação ao objeto narrado. Além disso, verifica-se, na prosa brasileira canônica, a predominância de narradores política e socialmente conservadores. No caso das obras estudadas de Hilst, Carvalho e Noll, observam-se, ao contrário, narradores que rompem com essa tradição: homossexuais, imigrantes, vítimas de violência ou seus perpetradores. A morte, elemento que conduz a leitura apresentada, aparece nas narrativas de modo a criar ambiguidades e indeterminações, as quais são respeitadas na análise empreendida, que procura contemplar justamente o aspecto inconclusivo das obras. A noção de identidade dos narradores é profundamente abalada pela presença da morte, caracterizando-se, assim, como processual, sempre em mutação. O impacto no foco narrativo permeia outros elementos formais, como o tempo e a constituição do espaço. Insiste-se, assim, no forte vínculo entre ética e estética que pode ser verificado nas obras dos três autores estudados.

Palavras-chave

foco narrativo; limiar; morte

¹ Gabriela Ruggiero Nor possui mestrado em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP e é atualmente doutoranda na mesma área, sob orientação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg. E-mail: gabriela.ruggiero@gmail.com.

O trabalho a ser apresentado tem como objetivo propor algumas hipóteses de pesquisa e interpretação das imagens da morte presentes nas obras *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho e *Rútilo nada* (1993) de Hilda Hilst, verificando sua articulação com elementos teóricos, particularmente com o foco narrativo.

Teatro, prosa de complexa construção, estrutura-se em duas partes, *Os sãos* e *O meu nome*, em que predominam ambiguidades e descontinuidades. A morte surge não só como tema do enredo, mas também como caracterização de um dos espaços da narrativa, deflagrando a abertura de um campo semântico relativo à abjeção, que será reiterado ao longo de *Os sãos* para descrever o país de origem dos pais do narrador Daniel I². O percurso de Daniel I em direção a este anônimo país é também uma aproximação progressiva da morte, conforme o narrador adentra a “cidade fantasma” (CARVALHO, 1998, p.63), “o cemitério” (Ibidem, p.22), onde se encontra “no meio dos mortos” (Ibidem, p.23). *Rútilo nada* é centrado em torno da dor do narrador Lucius diante da morte de seu amante, Lucas. Sofrendo por sua perda afetiva, Lucius elabora diferentes momentos de seu relacionamento no decorrer do velório de Lucas. As elaborações subjetivas do narrador são constantemente interrompidas pelas falas intrusivas de pessoas ao redor, que demonstram ausência de empatia pela situação.

Tanto em *Teatro* quanto em *Rútilo nada*, de maneira flagrante no segundo, ocorre uma espécie de identificação da figura do narrador com a figura do personagem morto ao longo das narrativas. No romance de Bernardo Carvalho, isso se dá através da imersão de Daniel I no contingente de moribundos que forma a população do país de origem de seus pais. O desfecho da narrativa de *Os sãos* é a morte de seu próprio narrador, dando início à segunda parte do romance, *O meu nome*. Em *Rútilo nada*, a intensidade da relação afetiva entre Lucius e Lucas implica numa confluência de elementos dos dois personagens diretamente no narrador, confundindo os limites entre ele e seu amante.

Nos dois casos, de Carvalho e Hilst, pode-se falar de aspectos formais ligados

² Uma vez que tanto o narrador de *Os sãos* como o narrador de *Meu nome* denominam-se Daniel, as formas Daniel I e Daniel II serão utilizadas para fazer referência aos narradores de cada parte do romance.

à escolha da morte como forma de percepção privilegiada. Como se o discurso e as formas de percepção comuns não fossem capazes de expressar o irrepresentável que é a morte, os narradores a incorporam à voz narrativa, narrando não como observadores de uma imagem de excesso, mas admitindo a própria situação limite como única a partir da qual se pode narrar o que se apresenta como indizível à linguagem corrente, cotidiana. É possível propor, como hipótese de trabalho, que momentos das narrativas em análise sejam sustentados em narradores que, para serem capazes de falar de um limite – a morte - instalam-se numa zona intermediária, num limiar de indistinção, em que categorias como identidade e tempo ficam suspensas, não condicionadas a nenhum elemento em particular, e sim colocadas como processuais, em constante elaboração.

De fato, em *Rútilo nada* e em *Teatro* observa-se uma construção difusa de tempo narrativo. Não se trata apenas de apontar a fragmentação do tempo: *Teatro*, por exemplo, é um romance estruturado na ideia de representação e crítica à função referencial, privilegiando a instabilidade. Há diferentes versões em concorrência expostas pelos narradores do romance, que *não* são organizadas hierarquicamente – não existe uma voz narrativa que se sobreponha à outra de modo definitivo. São vários relatos discrepantes colocados *lado a lado*, sem atribuição de valor de verdade a nenhum deles. Na base desta estratégia formal está uma concepção de tempo inovadora, que permite uma espécie de polifonia que não se submete ao registro cronológico. Trata-se de uma diluição da própria categoria de tempo, em que a ordenação de eventos está posta em xeque. Num relato fragmentário, seria possível, se assim se desejasse, reordenar os eventos em ordem cronológica. Já em *Rútilo Nada*, por exemplo, trata-se do “tempo-água” (HILST, 2003, p.99), ou seja, um tempo processual, que imbrica-se à experiência subjetiva não apenas sendo governado por ela, mas sendo integralmente incorporado pela voz narrativa.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu interessante ensaio *Entre a Vida e a Morte*, elabora uma reflexão acerca do conceito de *limiar* na obra de Walter Benjamin. A ideia de limiar engloba ritos de passagem como o casamento, o nascimento, a morte, bem como situações de transição e mudança. Benjamin considera que, na modernidade, tais

experiências liminares estariam praticamente perdidas, à exceção de breves experiências como o adormecer e o despertar. Em determinado momento de sua argumentação, Gagnebin utiliza o conto *O caçador Graco* para discutir os aspectos negativos que a ideia de limiar ganha na modernidade, em sua configuração kafkiana:

A experiência do limiar, da passagem, da transição, as metáforas das portas, dos corredores, dos vestibulos, tudo isso povoa a obra de Kafka – mas não leva a lugar nenhum. Pior: o limiar parece ter adquirido uma tal espessura que dele não se consegue sair, o que acaba negando sua função. (...) Assim, vagamos na obra de Kafka de limiar em limiar, de corredor em corredor, de sala de espera em outra sala de espera, sem nunca chegar aonde se almejava ir e correndo o risco de esquecer o alvo desejado. (GAGNEBIN, 2010, p. 19).

Em suma, como o caçador graco na escada, dando voltas para todos os lados, fica-se em “um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar” (Ibidem, p.20). Na interpretação das imagens de morte em *Teatro e Rútilo nada* a ser apresentada, intenta-se verificar a inserção dos narradores nesta “zona de estancamento”, narrando a partir de um lugar intermediário entre a vida e a morte.

Para o estudo proposto, considera-se produtivo o uso de material teórico de cunho frankfurtiano, por ser esta escola que privilegiou a negatividade constitutiva da obra de arte (ADORNO, 1970), elemento essencial para a análise desenvolvida. Os estudos de Walter Benjamin a respeito da morte, que podem ser encontrados em textos de *Passagens*, bem como em seu ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, favorecem a abordagem escolhida, na medida em que contemplam a relação entre aspectos sociológicos e históricos no tocante à maneira de se lidar com os mortos com mudanças verificadas esteticamente nas narrativas modernas. Afinal, para o teórico, o declínio da experiência e da possibilidade da narrativa tradicional são paralelos à expulsão da morte do âmbito privado (BENJAMIN, 1996, p.207). A progressiva expulsão da morte da esfera privada notada por Benjamin parece vir se intensificando

na contemporaneidade. Diversos autores (ELIAS, 2001; ARIÈS, 2003) apontam uma transformação, ligada ao desenvolvimento tecnológico exacerbado, que concedeu à morte o status de tabu. Não há tempo para elaboração do luto, a morte “tem de ser *fast*, como tudo mais” (FRANCO, 2007); os espaços para se falar da morte são reduzidos. Obras como *Rútilo nada e Teatro* vão na contramão desta tendência contemporânea, trazendo a morte como tema privilegiado.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no ocidente: da Idade Médica aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ELIAS, Norbet. *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

FRANCO, Clarissa de. A crise criativa no morrer: a morte passa apressada na pós-modernidade. *Kairós*, v. 10, n. 1, p. 109-120, jun. 2007.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio. (orgs). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

HILST, Hilda. *Rútilo Nada*. In: _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

KAFKA, Franz. O caçador Graco. In: _____. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Literatura íntima em “Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio

João Paulo Bense

Resumo

Breve análise do conto “Abraçado ao meu rancor” (1986), de João Antônio, relacionando-os a alguns temas nacionais, como malandragem, marginalização e golpe militar, com enfoque na forma literária desenvolvida pelo autor, forma que na última fase do escritor acaba por ser subsumida pelas mesmas estruturas de poder que antes negava. A pesquisa procura demonstrar que o escritor procura manter-se à margem do “negócio” com textos na última fase que negam inclusive o próprio feito literário. A pesquisa partiu de uma seleção de contos distribuídos no mais ou menos curto período de produção original de João Antônio para associá-la a um desígnio de negatividade já tradicional nas vanguardas literárias, e mais especificamente ao exame de uma negação desenvolvido pelo filósofo Theodor W. Adorno. Até agora, a crítica que se debruçou sobre a produção de João Antônio reforça sua vocação de porta voz dos marginalizados e, não raro, inclui o escritor como parte desse objeto tratado. Esses trabalhos, porém, trataram de modo apenas preambular a estilização do texto que procura incorporar ao componente puro da linguagem dos pobres a prosa das gerações de 30 e 45 e, ao catálogo mais expressivo de termos recolhidos na rua, uma sintaxe de elaboração autoral, uma técnica que usa inclusive o ritmo da canção popular. Esta pesquisa partiu dos conceitos teóricos de negatividade para fechar em direção ao conto e ao seu escopo de análise, a partir de excertos fundamentais para uma interpretação original da obra. Tentou se deter na linguagem estilizada e procurou abrir espaço para se fazer notar a transformação dessa mesma linguagem em uma agora empobrecida de estilo, caso de “Abraçado ao meu rancor”, ao tempo em que essa mesma linguagem reproduz a pobreza absoluta dos pobres, miséria inclusive cultural, resultado de um progresso excludente promovido por uma classe dirigente que dele se beneficia e que, se a ele submeteu o país nos idos do Golpe de 64, ainda hoje o submete.

Palavras-chave

negatividade; intimidade; João Antônio

¹ Graduado em Letras pela FFLCH, mestrando em Literatura Brasileira pela mesma faculdade sob orientação do Prof. Dr. Augusto Massi. E-mail: joão.bense@usp.br.

“Literatura íntima” é denominação extraída do ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, escrito pelo Professor Antonio Candido, que consta no livro *A educação pela noite*. Nele, são analisados alguns trechos escritos por Lima Barreto em

Diário Íntimo – Memórias e no *Diário do hospício, o cemitério dos vivos*. Também se fala sobre seu empenho pessoal em associar a própria obra contra as categorias comprometidas do seu tempo, nomeadas como as “do bonito”, do “elegante”. Desse modo, a linguagem literária de Lima Barreto se notabilizou como a de polarização anti-tética à ordem literária estabelecida, porque “na medida em que [os padrões estéticos] eram oficializados, se situavam do lado dos que mandam”.²

Ao dar voz aos marginalizados dos subúrbios urbanos, João Antônio também se posiciona “contra os que mandam”. Mas se há, por um lado, similaridade na matéria literária de Lima Barreto e de João Antônio, na valorização e no cuidado no trato com os pobres, por outro lado há, na linguagem deste, uma combinação entre espontâneo e a estilização que “tira a palavra de sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura”.³

Em sua trajetória, escrevendo em momento bem mais desafogado em relação ao estabelecimento do texto literário⁴, João Antônio parte da oposição que o converge ao empenho de Lima Barreto, a quem considera “pioneiro” nas dedicatórias de suas obras, mas elabora uma linguagem de notável estilização, em que repetições, ritmo sincopado, gago, vertiginoso têm ganho de valorização estética.

Tome-se, por exemplo, a apresentação do malandro mais velho, Malagueta, do conto homônimo ao seu primeiro livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*. A pretexto de relacionar os tipos excluídos, e no intuito de reforçar a influência de Graciliano Ramos na literatura do autor – que a crítica trata de modo geral, ainda que não a tenha aferido

2 CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca e o espelho”, in *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 6ª ed., 2011, p. 49.

3 CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2ª ed., aumentada, 2010, p. 208.

4 *Id.*: “Embora produzindo numa era bem mais desafogada, João Antônio assume a mesma força de afirmação pela negação, inclusive negação das convenções estilísticas, pois não hesita em escrever de um modo que embora gramaticalmente correto, irritaria profundamente o lápis vermelho dos censores vernaculistas”, p. 207.

diretamente por meio da composição escrita – cabe citar o modo como se apresenta o personagem Ivo em *Angústia*: “Seu Ivo apareceu aqui em casa faminto, meio nu e meio bêbado, como sempre”⁵. Em seu conto, João Antônio lança mão de alguns recursos:

- a) “Capiongo e meio *nu* (I), como *sempre* meio *bêbado* (II), *Malagueta* apareceu...(III)”.
- b) “Os dois iam à frente, quase correndo. O *velho Malagueta, capenga*, se arrastava na *retaguarda*, *tropicando* nas *calçadas*, *estalando* os *dedos* e *largando pragas*. *Tripudiava*”.⁶

Malagueta surge na prosa em ritmo fortemente acentuado – daí a sua originalidade – como num “samba de breque” da canção popular, se equilibrando na terceira sílaba da redondilha maior (a), metro mais popular, pisando em um “verso” agudo (I), um esdrúxulo (II) para, enfim, terminar num grave (III), para então, mais adiante, coxear distintamente entre as rimas toantes (b), reforçando o ziguezaguear da personagem.

O andar de Malagueta (a) é representado não só pela sua descrição, mas pela forma com a qual se narra. A imagem expressiva do coxear é construída pela alternância de sílabas fortes (ímpares) e fracas (pares), os próprios pés como unidade rítmica da frase. Assim como o anti-herói, também o período parece cambaleante, equilibrando-se em um só dos pés. A firmeza se constrói pela estabilidade de acento na terceira e sétima sílabas do período – *Capiongo* (3^a) / *nu* (7^a) / *Como sempre* (3^a) / *bêbado* (7^a) / *Malagueta* (3^a) / *apareceu* (7^a) –, mas a instabilidade no andar, e da própria sina do malandro, se dá pela alternância de acento da proparoxítone (*bêbado*) entre duas oxítonas (*nu/apareceu*), como para imitar o andar do bêbado.

Dessa forma, o trato com o texto ultrapassa a mera catalogação de palavras do meio da malandragem. Do universal ao particular, há na linguagem de João Antônio um processo de estilização capaz de criar, a partir de uma língua geral, uma literatura original – ainda que haja notável equivalência deste com Seu Ivo, de Graciliano Ramos.

5 RAMOS, Graciliano. *Angústia*: posfácio de Silvano Santiago. 60^a ed. Rio, São Paulo: Record, 2004, p. 177.

6 ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*: contos. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 102. Grifo meu.

Mas à medida que linguagem e cultura popular são subsumidas pela convenção, elas têm, por isso, neutralizado seu efeito antitético. Em “Abraçado ao meu rancor”, ao menos, João Antônio parece partir para uma nova oposição, como se se debruçasse sobre o próprio fazer literário nos contos autobiográficos da última fase. Dessa vez, sua literatura volta-se contra si mesma – daí a relação com uma “dialética negativa” – de modo que o escritor faça um percurso que se encerra com a “confissão das mais vívidas emoções pessoais”⁷, a exemplo do cânone e inspiração declarada Graciliano Ramos, em *Infância* (1945), *Memórias do Cárcere* (1953, publicação póstuma) e ainda no “Autorretrato de Graciliano Ramos aos 56 anos”, que sai a convite do escritor e jornalista João Condé, em *A Manhã*, 19488.

Publicado em livro de contos homônimo de 1986, ainda que reelaborado⁹ a partir do artigo “São Paulo, nenhum retoque”, datado de dez anos antes¹⁰, “Abraçado ao meu rancor” tenta romper com aquilo a que o próprio João Antônio ajudou a construir e que se convencionou chamar, depois, “literatura marginal”. Sem que seja abandonado seu projeto literário, surgirá uma mudança de perspectiva do narrador, agora um Eu ensimesmado, autobiográfico. Ler o conto como literatura íntima faz surgir a confissão de fracasso de um projeto literário, confissão rancorosa que – excetuando-se passado e passantes, ideais marcados na fórmula convencionada pelo *ubi sunt?* – tem como alvo o momento contemporâneo, em que tanto a simples negação quanto assimilação teriam como resultado o sucesso e o ganho comercial, e não a arte literária.

O conto é narrado por um Eu escritor desenganado pela profissão, um jornalista que deve tocar uma matéria sobre o turismo de negócios paulista cuja intenção maior é vender a cidade através de *slogans* como “na noite de São Paulo você esquece que o dia

7 CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 3ª ed., 2006, p. 17.

8 CHAUVIN, Jean Pierre. “Graciliano Ramos sob o fio da palavra empenhada”. In www.revistas.usp.br/teresa/article/download/115431/113041, acessado em 17 de setembro de 2016.

9 Para esses cruzamentos, ver LACERDA, Rodrigo. “João Antônio: Uma biografia literária” (Tese [Doutorado em Letras], São Paulo: FFLCH-USP, 2006), pp. 394-427. Há casos, até mesmo, de contos republicados em outros livros, exemplo de “Um herói sem paradeiro – Vidão e agitos de Jacarandá” (1993), em que se somam dois textos inéditos a demais contos de “Dedo duro” (1982), e “Abraçado ao meu rancor” (1986).

10 _____. “São Paulo, nenhum retoque”, In: Módulo, Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes, RJ, n. 42, mar/ mai 1976.

vai nascer”, ou “em São Paulo você faz negócios da China”, entre muitos outros. Se fazer a idealização da São Paulo como a de mercado modelo é dado como objetivo ao protagonista, o conflito se dá quando o sujeito vê que a cidade real é outra, e é aí que se perde o chão. Não há a cidade ideal da propaganda, mas também não há a da memória, e o sujeito passa a vagar, então, em busca de uma cidade perdida. A partir daí, na questão que faz para si o sujeito de maneira recorrente – “Por onde andará Germano Matias?”, “Onde enfiaram os sambas de Germano Matias?” – ganha forma o *ubi sunt?*¹¹

Na voz narrativa de “Abraçado ao meu rancor”, a adoção reiterada e crescente da pergunta dá forma a uma ausência sentida pelo desaparecimento não só de uma cidade de São Paulo ou de uma figura do quilate de Germano Matias, como também de uma série de lugares e indivíduos reais. Voltar-se para si mesmo, ensimesmado, é a negação possível para existir como um Eu. Como diante de um confessor que junto a ele se fez acompanhar em toda sua vida – o “rancor” – João Antônio discorre sobre o próprio fazer literário com ironia pouco utilizada em sua obra:

Virou até moda, por exemplo, a proclamação de que se é um marginal da classe média. Ou merdeia. A segunda forma, num tempo em que o jogo de palavras e o uso da palavrada passaram a valer como sinal de talento, é mais elegante. Merdeia. Podendo grafar isso, então, é o fino do espírito (...).¹²

Se em outro tempo exprimira a humanidade dos excluídos, como em “Paulinho Perna Torta” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, é no vagão do trem da cidade, no contato com a miséria absoluta, com a gente “feito coisas”, “feito bichos”, que enfim ele parece “perder a linguagem” e “aprender a pobreza envergonhada da classe média”, roçando seu próprio rancor intimamente. “Abraçado ao meu rancor” tem traços autobiográficos bastante evidentes, mas o conto não se limita a estes, porque se insere também no *onde estão?*, motivo clássico da história literária.

11 *Ubi sunt?* corresponde à pergunta *onde estão?* Quem discorre sobre este motivo literário é ARRIGUCCI JR, Davi. “Festa interrompida”. In *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

12 ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor. Contos*. Prefácio de Alfredo Bosi. RJ: Guanabara, 1986, p. 92. O termo “já transpôs o limiar da classe” é de BOSI, A.

E nem deixa de ser fiel ao empenho literário de negação de João Antônio: com linguagem pobre estilo, e de outra perspectiva de olhar – a de quem já transpôs o limiar da classe – o escritor continua mirando o passado de frente, e é de lá que irrompe o soco.

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço: contos*. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Abraçado ao meu rancor. Contos*. Prefácio de Alfredo Bosi. RJ: Guanabara, 1986.

ARRIGUCCI Jr, Davi. “Festa interrompida”. In *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 3ª ed., 2006, p. 17.

_____. “Na noite enxovalhada”. In *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2ª ed., aumentada, 2010.

_____. “Os olhos, a barca e o espelho”. In *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 6ª ed., 2011.

CHAUVIN, Jean Pierre. *Graciliano Ramos sob o fio da palavra empenhada*. Disponível em www.revistas.usp.br/teresa/article/download/115431/113041. Acesso em 17 set. 2016.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orientação de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*: posfácio de Silviano Santiago. 60ª ed. Rio, São Paulo: Record, 2004, p. 177.

MESA 5

Literatura e
política

A crítica machadiana durante a ditadura civil-militar brasileira

Gabriela Manduca Ferreira

Resumo

A presente comunicação visa aproximar-se da crítica literária sobre Machado de Assis produzida durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), tendo por base o entendimento de que a crítica literária do período foi marcada por esse momento histórico decisivo. De modo articulado e paralelo à recepção crítica, decretos, pareceres, publicações, traduções, adaptações e notícias de solenidades comemorativas relacionadas a Machado de Assis no período indicam uma mobilização no sentido de reafirmar o escritor como central no cânone literário brasileiro. A consagração de Machado de Assis pelo Estado, cuja ofensiva se iniciara no Estado Novo (1937-1945), durante a ditadura civil-militar ocorreu sobre outras bases, pois contou com a difusão em massa de determinada imagem de Machado de Assis e se desenvolveu no âmbito de consolidação da indústria cultural no Brasil. Por isso, a apreensão das principais características da crítica machadiana durante a ditadura civil-militar brasileira discute a posição central de Machado de Assis no cânone literário brasileiro e também o significado da literatura brasileira no projeto modernizador empreendido pelo regime militar. Além disso, houve, nesse período, por parte da crítica literária, o desenvolvimento de importantes interpretações da obra de Machado de Assis que, embora diversas e algumas vezes divergentes, construíram as atuais leituras da obra machadiana. Desse modo, o estudo investiga importantes interpretações da obra machadiana construídas por críticos literários como Alfredo Bosi, Jean Michel-Massa, Luiz Costa Lima, Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, articulando-as às mobilizações emanadas do Estado para consagração de Machado de Assis e à realidade política dos regimes autoritários brasileiros.

Palavras-chave

Machado de Assis; crítica machadiana; ditadura civil-militar

¹ Doutoranda do Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP. Bolsista Capes. E-mail: gabi_manduca@yahoo.com.br.

Esta comunicação é parte de pesquisa de doutorado em andamento que visa o estudo da crítica machadiana durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e tem por base a afirmação de que a crítica literária do período foi marcada por esse momento decisivo do país. O estudo corrobora, portanto, a ideia de que “a realidade política do período [pós-64] deixou marcas em grande parte da produção literária pós-64” (OTSUKA, 2001, p. 14) e tem por hipótese que essas marcas também se revelam na crítica literária.

Adota-se como objeto a crítica literária machadiana, compreendendo Machado de Assis como um escritor central na literatura brasileira, cujas interpretações foram e são capazes de mobilizar e, em alguns momentos, polarizar os críticos literários. Segundo Antonio Candido (1970), Machado de Assis é um dos grandes escritores em cuja obra “é mais visível a polivalência do verbo literário” (CANDIDO, 1970, p. 68): essas grandes obras “são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão” (CANDIDO, 1970, p. 68).

No mesmo sentido, ao tratar da “consagração atual de Machado de Assis” (SCHWARZ, 2012, p. 20), Roberto Schwarz afirma que tal consagração “é sustentada por explicações opostas” (SCHWARZ, 2012, p. 20), indicando que as leituras de Machado de Assis, ainda hoje, são “leituras em competição”.

Desse modo, “nossa visão moderna” (CANDIDO, 1970, p. 20) de Machado de Assis, isto é, os consensos e dissensos com que nos deparamos atualmente no estudo machadiano são construções históricas. E, portanto, ampliar a compreensão da recepção crítica durante este período de modernização conservadora no Brasil importa por discutir não apenas a posição central de Machado de Assis no cânone literário brasileiro, mas também o significado da literatura brasileira no projeto modernizador empreendido pelo regime militar.

O período da ditadura civil-militar brasileira é aqui compreendido como o de um regime no qual, embora com procedimentos diversos ao longo de seus diferentes momentos (emergência, consolidação e crise), afirmou-se, de modo geral, uma tendência de desenvolvimento econômico, social e político com vistas à “modernização conservadora”

(FERNANDES, 1974) do país, operando uma “reprodução ampliada” que esboçou, como saldo, uma sociedade de características bastante diferentes daquelas existentes quando do golpe, em 1964.

Sustentamos a hipótese de que na ditadura militar o processo de consagração oficial de Machado de Assis como o maior escritor brasileiro (que ganhou força a partir de 1939, durante o Estado Novo e em função das comemorações do centenário de nascimento de Machado de Assis) alcançou seu auge por meio da consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil e da formação de uma cultura de massa. Afirma Renato Ortiz (1988):

Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. (ORTIZ, 1988, p. 121).

É preciso considerar, desse modo, que tanto a crítica literária como as comemorações e homenagens oficiais no pós-64 foram produzidas no “âmbito internacionalíssimo da comunicação de massas” (SCHWARZ, 2005, p. 116), provavelmente capaz de modificar o processo de consagração de Machado de Assis operado durante o regime militar.

Por isso, cabe, inicialmente, citar algumas das comemorações e homenagens a Machado de Assis promovidas pelo Estado entre 1964 e 1985 a fim de demonstrarmos a especificidade desse período. Por exemplo, em 1968, o sexagésimo aniversário de falecimento de Machado de Assis foi comemorado com uma exposição na Biblioteca Nacional baseada no acervo da coleção Plínio Doyle e com o lançamento da edição comemorativa da *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*.

No ano seguinte, um sarau na Academia Brasileira de Letras, “com a presença da maioria dos acadêmicos e de personalidades do mundo literário, artístico, diplomático e político” (*Jornal Carioca*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1969) comemorou o centenário de casamento de Machado de Assis com Carolina.

Uma coedição do INL com editoras privadas promoveu o lançamento de obras

machadianas a preços populares, a começar pelo romance machadiano *Helena*, em 1971.

Em 1973, fora de uma efeméride machadiana, em “cerimônia que comemorou o nono aniversário da Revolução de março de 1964” (*O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1973), um busto de Machado de Assis foi inaugurado no Serviço Cultural da Embaixada Brasileira em Paris. E um projeto de lei aprovado pela Câmara dos deputados em 1976 declarou Machado de Assis o patrono das Letras nacionais.

Novidades desse período foram as adaptações de obras machadianas para o cinema (anteriormente, apenas o conto *Um apólogo*, em 1939, e o conto *Noite de Almirante*, em 1961, haviam sido adaptados para o cinema): *O Alienista*, em 1971, *A causa secreta*, em 1972, *Confissões de uma Viúva Moça*, em 1975, *Missa do Galo*, em 1982; e o romance *Iaiá Garcia*, em 1978. E também a adaptação do romance *Helena* para a TV, em 1975, inaugurando a chamada “Faixa Nobre” (GUIMARÃES, 1995).

Ao observar tais homenagens verifica-se que a consagração do escritor pelo Estado, cuja ofensiva se iniciara no Estado Novo (1937-1945), na ditadura civil-militar ocorreu sobre outras bases, para além do Estado, e contou com o poder do mercado para a difusão em massa de determinada imagem de Machado de Assis, desenvolvendo-se no âmbito de consolidação da indústria cultural no Brasil e desvinculando-se das datas comemorativas relacionadas diretamente a Machado de Assis para mobilizar a imagem do escritor em eventos comemorativos do próprio regime, o que não havia ocorrido até então.

Por parte do Estado, tratava-se, de todo modo, de movimentos de mobilização oficial com vistas à consagração de Machado de Assis. Na realidade, à consagração de determinada imagem de Machado de Assis que, voltando-se mais à vida do escritor do que à sua obra, erigia um Machado de Assis de moralidade irrepreensível e de obra incomparável, o grande escritor brasileiro, louvado na ditadura civil-militar como “indubitavelmente o maior nome da Literatura do Brasil” (justificativa do Projeto de Lei 574/1975).

Não por acaso, já que em reação e articulação à imagem oficial de Machado de Assis construída no regime militar, essas décadas foram também um momento em que

os estudos sobre Machado de Assis passaram por uma inflexão, pois o escritor tornou-se objeto também de uma ofensiva crítica, na qual se debruçaram sobre sua obra e sua vida importantes intelectuais, responsáveis por construir algumas das principais interpretações críticas de Machado de Assis. Pois foram críticos como Alfredo Bosi, Jean Michel-Massa, Luiz Costa Lima, Raymundo Faoro e Roberto Schwarz que tomaram Machado de Assis como objeto de estudo.

Por isso, o presente estudo corrobora as afirmações de que “a memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária” (GINZBURG, 2009, p. 199) e de que “ainda há muitas contas a acertar com nosso passado recente” (OTSUKA, 2001, p. 16).

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1974.

GINZBURG, Jaime. A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: OLINTO, H. K; SCHOLLHAMMER, K. E. *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Literatura em televisão: Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Unicamp, Campinas, 1995.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas de catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Imagens da Ditadura Militar Brasileira nos romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum

Milena Mulatti Magri

Resumo

Neste trabalho apresentamos os principais objetivos da pesquisa de Doutorado em andamento, que visa analisar imagens do regime militar brasileiro em romances publicados após o processo de redemocratização. O *corpus* selecionado constitui-se dos romances *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, publicados respectivamente em 1990, 1996 e 2000. Segundo Paulo Sérgio Pinheiro (1991), o autoritarismo que caracterizou o governo militar não se encerra com a reabertura política, sobrevivendo aos novos governos civis eleitos. Interessa-nos investigar a problematização, na literatura, da relação entre narrador e autoridade. O estudo de Maria Lúcia Dal Farra (1978) apresenta que o narrador, seja ele em primeira ou em terceira pessoa, ocupa um papel central na elaboração de um romance, o que nos permite compreender que a ele é conferido o papel de autoridade narrativa. Diante disso, propomos a investigação sobre uma possível alteração na concepção do narrador contemporâneo em função de uma relação conflituosa entre narrador e autoridade, como forma de se desvencilhar da postura autoritária que caracterizou o regime militar. Acreditamos que a elaboração de um romance que se utilize da memória fragmentária; da constituição de um narrador testemunha; e da construção de um foco narrativo múltiplo seja uma possível solução formal para este problema colocado entre narrador e autoridade. Isto porque tais recursos literários encenam uma descentralização do narrador, no romance. As obras selecionadas como *corpus* de pesquisa apresentam narradores que recuperam fragmentos do passado para recompor histórias familiares ou pessoais que remetem ao período do governo militar. Estes fragmentos são articulados na construção de uma narrativa alegórica, entendida a partir do conceito de história e de alegoria em Walter Benjamin (2005; 2011).

Palavras-chave

ditadura militar brasileira; narrador; literatura brasileira contemporânea

¹ Aluna de Doutorado do Programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob orientação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg. Pesquisa realizada com bolsa FAPESP. E-mail: milenamagri@yahoo.com.br.

A ditadura militar brasileira configura-se como um trauma para nossa história recente. Este período caracteriza-se por uma postura autoritária do Estado, principalmente no que diz respeito à ação contra seus opositores. As violências cometidas pelos militares durante os chamados “anos de chumbo” deixaram marcas em nossa história e perduram, por outros meios, em nossa sociedade atual.

Paulo Sérgio Pinheiro (1991) dedica-se à investigação das heranças deste período na sociedade brasileira após a redemocratização. O autor tem por objetivo discernir os componentes responsáveis na sociedade brasileira por caracterizá-la como tradicionalmente autoritária daquilo que seria específico da postura autoritária do governo militar. Logo, Pinheiro dedica-se à investigação sobre quais seriam os traços autoritários da sociedade brasileira que serão reforçados durante os anos do regime e quais teriam sido especialmente gerados pelo governo ditatorial, permanecendo mesmo após a transição para a democracia. Para o autor, o autoritarismo do regime militar não termina com o fim deste período histórico, sobrevivendo às transições políticas e, mesmo, aos novos governos civis eleitos. Isso porque as relações de poder “não estão somente nos centros da cena política”, mas também “nos microcontextos, onde ocorrem as relações concretas entre as classes, os grupos sociais” (PINHEIRO, 1991, p. 52). Pinheiro ressalta a importância de se averiguar os comportamentos com “padrões autoritários que podem estar nas ‘pequenas autoridades’ que se aperfeiçoaram e se desenvolveram nos períodos da ditadura” (PINHEIRO, 1991, p. 56).

Verifica-se que tanto no campo sócio-político quanto cultural a ditadura militar brasileira constitui uma memória traumática para as gerações que a vivenciaram. A experiência do trauma violenta o sujeito a ponto de dificultar a verbalização de sua experiência. “O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.” (GAGNEBIN, 2009, p. 110). Interessa-nos o estudo de como romances brasileiros publicados após o processo de redemocratização apresentam essa experiência traumática.

Nosso trabalho propõe as seguintes questões: de que maneira os romances produzidos no período posterior ao regime militar brasileiro problematizam a relação entre narrador e autoridade? E tendo em vista que este momento da história política configura-se como um trauma para a sociedade civil, dadas as violências cometidas pelo regime militar, como pensar um narrador no romance brasileiro que apresente as relações entre narração e trauma?

Com base no estudo de Maria Lúcia Dal Farra (1978), vemos que o narrador, seja este em primeira ou em terceira pessoa, ocupa um papel central, na narrativa, detendo as informações que serão narradas e, sobretudo, o modo como serão narradas. Neste sentido, podemos pensar que ele ocupa o papel de autoridade dentro do romance. Sendo o narrador uma figura que representa a centralidade do poder, na narrativa, cabe a pergunta se ele sofre alguma alteração em sua concepção, em função de uma relação conflituosa entre este narrador e a ideia de autoridade. A princípio, consideramos que a elaboração de um romance que se utilize 1) da memória fragmentária; 2) da constituição de um narrador testemunha; e 3) da construção de um foco narrativo múltiplo; seja uma possível solução estética para este problema colocado entre narrador e autoridade. Isto porque tais recursos estéticos encenam uma descentralização do narrador, no romance.

Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum apresentam em suas obras fragmentos desse período da história e da política brasileira. *Onde anda rá Dulce Veiga?*, publicado em 1990, por Caio Fernando Abreu, apresenta a história de um jornalista que procura pelo paradeiro da cantora Dulce Veiga, desaparecida durante o período do regime militar. *Os bêbados e os sonâmbulos*, publicado em 1996, por Bernardo Carvalho, apresenta um testemunho de uma sessão de tortura durante a ditadura. Em *Dois irmãos*, publicado em 2000, por Milton Hatoum, o narrador nos apresenta a história de sua família bem como as transformações históricas do período, sobretudo nos anos 1960.

Os narradores dos três romances se apresentam como testemunhas de um momento histórico vivido como traumático. O narrador protagonista do romance de Caio

Fernando Abreu, a muito custo, recupera a memória de haver presenciado o aprisionamento de Saul, ex-namorado de Dulce Veiga, no apartamento da cantora. Este episódio estava soterrado em seu inconsciente. O protagonista de Bernardo Carvalho se torna testemunha indireta ao ouvir a narração da sessão de tortura, promovida durante os anos de regime militar. Em Milton Hatoum, o narrador é testemunha do espancamento seguido de morte de seu professor, pelos militares, em praça pública. Este episódio se configura como uma memória traumática para o narrador.

Estas narrativas se sustentam de uma elaboração essencialmente fragmentária, o que permite associá-las à figura benjaminiana do *chiffonnier* – o sucateiro ou o trapeiro que sobrevive de recolher os restos daquilo que foi rejeitado pela sociedade de consumo (Cf. BENJAMIM, 1989; GAGNEBIN, 2009). O narrador protagonista do romance de Caio Fernando Abreu constrói uma narração que se aproxima do gênero policial. Sem dominar o rumo dos acontecimentos, o narrador nos apresenta o desconforto por não saber qual o caminho a seguir. O que lhe resta é recolher informações desconexas sobre o passado de Dulce Veiga e sobre pessoas que conviveram com ela. O protagonista também recupera o diário de Dulce Veiga, que estava abandonado, a partir do qual ele descobre o paradeiro da cantora. No romance de Bernardo Carvalho, verifica-se que a elaboração da narrativa se constrói por meio do encadeamento de histórias que se comunicam de modo tangencial, por meio de detalhes periféricos. A justaposição dessas histórias permite uma compreensão fragmentária do enredo. A constituição de uma narrativa a partir dos detalhes aproxima esse narrador da figura do *chiffonnier*. No romance de Milton Hatoum, acompanhamos o esforço do narrador, Nael, para recolher as diferentes versões das histórias narradas por sua mãe e seu avô, somadas àquilo que ele próprio presenciou. Esse gesto que valoriza a recolha de elementos dispersos e em vias de serem para sempre esquecidos também nos remete ao *chiffonnier* benjaminiano.

As imagens de passado e presente se sobrepõem, nos romances, e apontam para uma interpretação alegórica das heranças do passado político. A alegoria aqui exposta baseia-se no modo de Walter Benjamin (Cf. 2005; 2011) compreender este conceito. Para

Benjamin, a alegoria se caracteriza como uma forma de interpretação que privilegia a suscetibilidade do objeto ao tempo, não comportando, por isso, um sentido único e determinado. A alegoria permite se aproximar daquilo que se apresenta de modo incompleto e do que não se pode compreender facilmente. Este modo de interpretação é significativo para compreender o modo como os romances apresentam imagens da ditadura militar brasileira. O protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* se depara com imagens do passado que se manifestam em visões que ele tem da cantora desaparecida. Tais visões se apresentam como um fantasma desse passado incompreensível, que continua a assombrá-lo. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, percebemos uma sobreposição entre memória e espaço que permite reconstruir o ambiente de medo e opressão vivenciados durante os anos de ditadura militar. Além disso, o narrador protagonista sofre de uma doença – um tumor na cabeça que culminará na sua morte. O fato de que o narrador – justamente aquele que porta uma memória dos anos de ditadura militar – esteja sob o risco de morte por conta da doença reforça a ideia de uma memória da ditadura que corre o risco de se apagar para sempre. Já o romance *Dois irmãos* elabora imagens recorrentes de violência que remontam à paternidade desconhecida do narrador e à violência que supostamente teria sido cometida em sua concepção – um estupro. Uma destas imagens recupera, justamente, um momento crítico do regime militar brasileiro, ocorrido logo em seguida ao golpe militar.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 9-101.

_____. Sobre o conceito de história. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 41-142.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Percurso teórico. In: _____. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. São Paulo, USP, p. 45-56, 1991.

A realidade e o absurdo em *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção

*Pricila Del Claro*¹

Resumo

O objetivo do trabalho é compreender como o duo realidade-absurdo aparece no conteúdo e nas estruturas formais da peça *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, a partir de três pilares: o panorama histórico-teatral em que a peça foi construída; pesquisa sobre a vida e a obra de Leilah Assumpção; e o estudo da peça em si. Foram consultados livros sobre carpintaria teatral, textos críticos e matérias de revistas e jornais relacionados e ainda realizou-se uma entrevista com a autora Leilah Assumpção.

Palavras-chave

dramaturgia brasileira; Leilah Assumpção; *Fala baixo, senão eu grito*

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, orientanda do Prof. Dr. João Roberto Faria; e-mail: ideario@terra.com.br.

Introdução: breve exposição do projeto de mestrado

O projeto surgiu com o propósito de contribuir para um maior reconhecimento de Leilah Assumpção, dramaturga com quase 50 anos de carreira e dezenas de trabalhos escritos, todos encenados por artistas de renome. Ainda assim, sua obra não ocupa o merecido lugar de destaque na história do teatro brasileiro.

A investigação tem como um de seus pilares analisar o surgimento da dramaturgia de Leilah Assumpção a partir de duas perspectivas: o momento histórico brasileiro de então e o aparecimento, no mesmo ano de 1969, de outros jovens autores teatrais, avaliando-se de que forma o solo político-social-cultural contribuiu para o nascimento desse novo conjunto de dramaturgos e quais fatores os levaram a adotar temáticas e estéticas comuns.

O trabalho concentra-se na primeira peça encenada da dramaturga brasileira Leilah Assumpção, *Fala baixo, senão eu grito*. O objetivo é localizar a obra no contexto do cenário dramático contemporâneo brasileiro e realizar uma análise da forma de construção do texto, de modo a descrever e examinar as principais partes constitutivas da peça, observando-se que funções desempenham, tanto no âmbito geral da obra quanto em alguns de seus aspectos particulares.

Em etapa seguinte, o estudo busca interpretar os resultados da análise e atribuir sentido ao que foi levantado – notando-se que essas duas fases, análise e interpretação, em muitos momentos aparecem interligadas.

Procura-se ainda, por fim, avaliar as singularidades marcantes da peça e levantar questões que poderão, no futuro, servir a um projeto de pesquisa mais amplo e demorado.

Panorama ideológico: o clima político do pós-68 e suas repercussões no teatro brasileiro

Fala baixo, senão eu grito, primeira peça da autora a ser levada aos palcos, é de 1969. Cinco anos antes, um golpe militar havia instaurado a ditadura no Brasil. Após

a derrocada do governo populista de João Goulart, o que se viram foram intervenções militares em diversos setores da sociedade, como limitação dos poderes legislativos e judiciários, cassação de mandatos políticos de opositores, perseguição a sindicatos e movimentos estudantis e religiosos, rebaixamento de salários e censura, entre outras severas medidas.

Apesar disso, a esquerda cultural do país não desistiu de sua luta e compromisso, e as manifestações artísticas continuaram a representar meios possíveis de expressão de oposição. Sobretudo no teatro, em que o tom mobilizante de denúncia esteve presente nas peças que foram aos palcos logo a seguir. Assim, a produção cultural que sobreviveu e se manteve ativa após o golpe de 64, apesar das restrições, dos cortes e das censuras, continuou ganhando, cada vez mais fortemente, um grupo especial de adeptos: a massa estudantil. Essa influência levaria os jovens a uma tal consciência social mobilizadora que teria provocado, em 1968, o radical endurecimento da ditadura, que instaurou o Ato Institucional nº5

Mas este não foi o ponto final do teatro brasileiro de então. Um grupo de jovens dramaturgos, atentos à sua contemporaneidade, buscou elaborar a seu modo os novos acontecimentos. Por outro lado, as sugestões da “revolução individual” que estiveram presentes no Tropicalismo encontram um solo fértil. A descrença em relação às alternativas do sistema e à política das esquerdas dá lugar ao florescimento, em áreas da juventude, de uma postura contracultural.

Na área teatral, o ano de 1969 é considerado como um dos pontos de virada da dramaturgia brasileira, pois é quando surge essa nova dramaturgia, também chamada “geração de 69”. Embora posteriormente tenha-se verificado que o grupo não chegou a constituir uma nova dramaturgia enquanto movimento – já que seus membros não se propuseram efetivamente a uma nova corrente dramática coletiva –, muitas das características de seus textos de estreia confluem para pontos comuns, marcadas sobretudo pela experimentação.

Ainda que a dramaturgia dessa geração não se enquadrasse nos moldes do

teatro de companhias como o Arena e o Oficina, uma vez que colocava em destaque o enfrentamento direto entre apenas dois personagens e seus desejos e questionamentos pessoais, ela estava inscrita no contexto de desilusão e perplexidade que dominava tais grupos. Ao invés de criarem ficções didáticas (como o Arena) ou encenações para chocar e provocar (como o Oficina) o público burguês, passam a expor no palco as entranhas da burguesia a qual pertencem.

Outra característica marcante desse grupo é o ampliado número de mulheres que o integra. Além de Leilah Assumpção, surgem Consuelo de Castro e Isabel Câmara, e podem ser incluídas nesse conjunto feminino Ísis Baião, Renata Pallotini (que começou a escrever alguns anos antes), Hilda Hilst (cujas peças foram elaboradas entre 67 e 69) e Maria Adelaide Amaral (um pouco mais tarde, em 78).

Ou seja, a partir de 1969, os espectadores brasileiros entravam nos teatros do país e eram envoltos por histórias criadas também por mulheres, sendo então levados a mergulhar em universos ficcionais conduzidos pelo ponto de vista feminino. Sem atentarmos para o conteúdo temático dos espetáculos, pode-se entender que este “poder” exercido pelas dramaturgas em si já se configura como um ato de transformação nas relações sociais. No comando do olhar do mundo, adquiriam uma força social nova e impactante.

Esses jovens autores constituem uma “nova dramaturgia”, ao que parece, no momento em que expõem, em suas peças, todos os tipos de repressão, não mais apenas a repressão política, mas também as sociais, as morais. É uma geração que busca uma transformação dos costumes.

A realidade e o absurdo

Anatol Rosenfeld, ao tratar das primeiras peças da geração de 69, aborda a questão da realidade e do absurdo na obra desses jovens autores, com especial destaque para o uso do palavrão:

As cinco peças mencionadas se assemelham pela estrutura: duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, anárquica, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra, mais “quadrada”, de tendência

mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade “burguesa”, embora não pertença necessariamente à classe burguesa. Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivada de palavras – linguagem sem dúvida influenciada por Plínio Marcos –, avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo. Não há, por ora, nenhum trabalho sério sobre o problema do palavrão no teatro. Seu uso, além de ser pressuposto para caracterizar realisticamente ambientes e comportamentos, visa romper a esfera puramente estético-contemplativa pela agressão e pelo choque do obsceno, além de certamente exercer funções de descarga, de revelação e de fórmula mágica. O que talvez mais importe parece ser o intuito de romper com todo um padrão de torneios eufemísticos e toda uma mascarada retórica tradicional, odiados pelas novas gerações por se afigurarem representativos do conluio com uma cultura e sociedade consideradas falsas e podres. Assim, o palavrão é julgado uma espécie de contraveneno, de efeito catártico e purificador. Como ao jovem Brecht pareciam puros os criminosos, assim o palavrão se afigura puro por não pactuar com a semântica corrupta da linguagem corriqueira e, principalmente, política.²

O diálogo da geração de 1969 com o teatro do absurdo não é pleno e absoluto, e muitas vezes os autores parecem confundir os procedimentos do absurdo com outros vinculados mais propriamente à estética surrealista. Assim, o uso sistemático do *nonsense* e a produção de um estado de angústia metafísica são substituídos pela expressão do inconsciente, pelo apelo ao fantástico e pelo casamento entre o insólito e o banal; tudo isso temperado pela exploração dos recursos de um humor tipicamente brasileiro.

Um caldo teatral para o qual contribuiu e de onde partiu a obra de Leilah Assumpção e sua *Fala baixo, senão eu grito*. Na peça, tanto os diminutivos excessivos como as repetições, no conjunto da obra, acabam por contribuir para o tom absurdo, meio *nonsense*, de grande parte das falas dos personagens, relatos difusos e hiperbólicos que constituem a linguagem geral da peça.

Verificam-se na peça pinceladas de tons surrealistas e do teatro do absurdo. Décio de Almeida Prado, ao falar sobre o teatro de Leilah e da nova dramaturgia, afirma: “Não era alheia a essa curiosa amálgama do sólito e do insólito, do que sói e do que não sói acontecer, a presença longínqua do surrealismo [...]” (2008, p. 105). É na atmosfera

2 ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 166-167.

onírica que também se reconhece, em *Fala baixo*, o tom surrealista. Originado em um período entreguerras, o surrealismo surgiu como um meio de recusa ao racionalismo e à lógica e uma proposta de renovação dos valores, fazendo uso de técnicas que evidenciassem o pensamento espontâneo, que refletissem o inconsciente, o instinto. É nesse sentido que a peça de Leilah se aproxima do surreal.

Quanto ao teatro do absurdo, aspectos da composição dos diálogos e da estrutura formal também se reconhecem na peça. Renata Pallottini, no livro *Dramaturgia: a construção da personagem*, nos ajudar a reconhecer alguns desses aspectos:

O que os dramaturgos do absurdo fizeram de efetivamente novo foi mostrar seu descrédito pela linguagem do teatro tradicional, seja ela a que se expressa no diálogo, como a que fala através dos outros signos do universo cênico; desistiram de falar sobre o absurdo da nossa existência e começaram a mostrá-lo, cenicamente.³

Leilah parece passear por esse caminho, e aí está um dos pontos altos de *Fala baixo*: a peça não procura falar, racionalmente, sobre os problemas da mulher e do contexto político-social do período. Ao construir o universo concentrado, fechado, como o da personagem principal Mariazinha, e que de repente é violado por absurdos próprios do inconsciente, consegue transpor ao palco a realidade falha, opressora, destituída de sentido. Apesar da batalha de cérebros entre Mariazinha e outro personagem, denominado apenas “homem” e ser a bomba detonadora, não são as palavras em si que dizem, mas sim as encenações, por meio de imagens, sensações, cores, fumaças, sons e ruídos. O espetáculo invade o texto, e as cores, os ruídos, as rudezas do mundo são apresentados ao espectador.

3 PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 151.

Referências bibliográficas

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A Construção da Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 105.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MESA 6

Retórica

A pintura da retórica e a retórica da pintura – considerações pictóricas sobre o “Sermão de Santo Inácio”

Marcos Lemos Ferreira dos Santos

Resumo

A presente comunicação estabelece um paralelo entre as tópicas escolhidas por Antônio Vieira, no *Sermão de Santo Inácio*, encômio ao fundador da Companhia de Jesus, e as presentes em tratados de arte dos séculos XV e XVI, em particular os de Alberti (*Da pintura*) e Francisco de Holanda (*Da pintura antiga*). No discurso demonstrativo engendrado pelo jesuíta, o uso desses lugares-comuns constrói eficazmente a imagem de um modelo de santo e de orador; ao mesmo tempo, expõe determinadas posições da Igreja pós-tridentina quanto aos procedimentos cada vez mais visuais de divulgação e afirmação da Palavra, sobretudo no processo de catequização em colônias espanholas e portuguesas, revelando ainda um modelo de pregador que se coaduna com o escolhido pelo próprio Vieira, à imagem de Cristo, calcado mais na ação que na contemplação. Por fim, mostra-se a diferença entre os pontos de vista retóricos e teológicos para os conceitos de imitação e de emulação, os quais permitem a analogia que se desenvolve a partir do conceito predicável que encabeça o sermão: “*Et vos similis hominibus*” (Lc 12,36).

Palavras-chave

Antônio Vieira; retórica; teologia; artes pictóricas; emblemática

1 Marcos Lemos Ferreira dos Santos é mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP), astrônomo (IAG-USP) e doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). E-mail: lleemmooss@gmail.com.

O objetivo da presente comunicação é a de mostrar como Antônio Vieira realiza o encômio de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, em sermão pregado em 1669, utilizando-se de tópicos comuns a tratados de artes pictóricas do Renascimento, em particular os de Alberti (*De pictura*) e Francisco de Holanda (*Da pintura antiga*). O uso desses lugares-comuns não é fortuito, pois revela como ambas as práticas são retoricamente próximas e, ainda, realça determinadas posições da Igreja pós-tridentina quanto aos procedimentos cada vez mais visuais de divulgação e afirmação da Palavra, sobretudo no processo de catequização em colônias espanholas e portuguesas.

Não se pode pensar o intervalo que compreende os séculos XIV e XVII sem ter em vista a instituição retórica que o subjaz. Como esclarece o historiador Michael Baxandall, em seu *Giotto and the orators*, os humanistas, por exemplo, obviamente não se autodenominavam assim: o termo “humanismo” é uma abstração romântica, criada no século XIX, com o intuito agrupar artistas que não só liam e escreviam em latim (às vezes, em grego) como pautavam suas criações segundo as prescrições de autoridades gregas e latinas, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano (BAXANDALL, 1981, p. 9). Por isso, eles próprios se consideravam *rhetorici* ou, melhor ainda, *oratores*, menos por exercerem tal função que por se sentirem imersos em todo um sistema que categorizava tanto a experiência artística quanto a social, como se pode perceber no tratado de Castiglione – *O cortesão* – publicado no século XVI.

Nesse sentido, o tratamento dado às artes pictóricas não foge à regra: em Alberti, por exemplo, imagina-se o pintor como uma espécie de “retor ideal”, cultivador de diferentes saberes (por tanto, “politécnico”), oralmente exemplar e, desse modo, reconhecido em sociedade, detentor de fortuna e fama. Ora, é assim que Quintiliano, em seu *Instituto Oratoria*, figura o modelo do “orador-cidadão”, o qual, para um *orator* do Renascimento, coaduna-se mais com a ideia de distinção conferida a quem se dedica aos *studia humanitatis* que ao uso prático da eloquência no foro ou em assembleias. Tecnicamente, a aproximação entre o orador de Quintiliano e o pintor de Alberti também é pertinente: embora não exista uma acomodação exata entre as partes da pintura – a

saber, a invenção (ou circunscrição), o desenho (ou composição) e as cores (relacionadas à recepção da luz) – e as divisões da retórica – invenção, disposição, elocução, memória e ação, é possível distinguir semelhanças nos modos de operação tanto nas atividades do pintor quanto nas do retor, tendo em vista que se escolhe primeiramente um tema, ou matéria, que receberá no quadro determinada ordenação coerente com a história que se deseja narrar e que se tem em memória; por fim, o trabalho receberá o tratamento elocutivo das cores e dos efeitos de luz, estimulando determinadas afecções em quem o contempla.

Além disso, os artífices, oradores ou poetas, cujas obras denotam certo valor convertem-se, então, em modelos. Novamente, não cabem aqui conceitos como os de “expressão” ou de “originalidade”, também afeitos à crítica romântica, mas sim os de imitação e de emulação: não se busca a novidade, mas sim a semelhança na qual também se possa fruir a percepção da diferença, cerne do caráter emulativo provocado por uma pequena alteração elocutiva, seja esta a metáfora em um poema, ou uma sutil mudança na iluminação de um Cristo crucificado, em uma pintura.

Aproveitando-se dessa base retórica, que funciona como denominador comum de diferentes técnicas, Antônio Vieira, em seu “Sermão de Santo Inácio”, constrói um encômio no qual aproxima a figura do santo a de um pintor e, também, a de um quadro. Em relação à pessoa do artífice, veremos como o jesuíta se apropria de lugares-comuns da tratadística de arte da época, como a da famosa anedota contada por Plínio, segundo a qual Zêuxis, para retratar a beleza de Juno, solicitara a presença das moças mais formosas da cidade, colhendo de cada uma a mais bela parte para a construção de um todo que representasse a Beleza em si. Do mesmo modo, o *ethos* de Santo Inácio teria sido formado quando este, tendo em mãos um exemplar das vidas de todos os santos, tomara de cada um sua principal virtude.

Ao colocar o santo como obra, Vieira imagina um pintor que tentasse figurá-lo em quadro, sem no entanto conseguir, devida à multiplicidade de faces por ele apresentada. Este trecho do sermão, em particular, apresenta uma importante diferença quanto

ao conceito de proporção e de emulação defendidos na teologia e nos tratados de arte: não existe uma noção de superioridade entre os santos, uma vez que a igualdade almejada, quando se deseja imitar um, encontra-se na aplicação da diferença que, em vez de tornar o imitador superior, iguala-o. A igualdade ocorre por conta da noção de autoridade da precedência: por exemplo, Cristo, é imitação de seu Pai; porém dele se distingue por, como Verbo encarnado, assumir a forma humana e morrer na cruz, remindo os pecados humanos. Mas essa diferença entre a Primeira e a Segunda Pessoa não torna uma superior a outra, mas sim as iguala: Cristo não pode ser superior ao Pai porque este o precede como autoridade, ao contrário do que pode acontecer no campo artístico.

Mas as aproximações entre oratória e pintura, no sermão, não ocorrem somente em termos das tópicas utilizadas. Há, por exemplo, procedimentos que o aproximam da emblemática, evidenciando as relações entre palavra e imagem, ou como verifica Jeans Baumgarten (2008, p. 214), entre “imagens internas” e “imagens externas”. Isso fica patente no trecho em que Vieira associa as imagens do santo, captadas pelo pintor imagético que tenta retratá-lo, às letras escritas por Ezequiel (CHASMAL, no segundo capítulo do Livro de profeta), representando cada uma delas um emblema. No desenvolvimento do conceito predicável “*Et vos similis hominibus*”, para demonstrar que Santo Inácio é constituído da semelhança de muitos, é o discurso, em vez da imagem, que desempenha o papel de corpo do emblema. Por meio da *ekphrasis*, Vieira descreve com *enargeia* determinada paixão, como o sofrimento, realçado no sermão por meio de ampliações e de imagens comumente utilizadas para a representação da morte.

Por fim, verifica-se que esses procedimentos, retirados das artes pictóricas, vão de encontro às determinações do Concílio de Trento de que os discursos visuais são mais aptos a penetrar no ânimo dos fiéis, em oposição à defesa luterana da *sola scriptura*. Deve o orador seguir a “lógica da imagem”, que coordena as “*res da inventio*”, pois o desenho criado internamente, selecionado como tópica, ganha a materialidade numa agudeza verbal ou no gesto de um pregador.

Referências bibliográficas

ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitas* e o *Laocoonte*. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

BAXANDALL, M. *Giotto and the Orators*. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford University Press, 1971.

HOLANDA, F. *Da pintura antiga*, Lisboa, 1918.

VIEIRA, A. *Sermões completos*. 5 volumes. Porto: Lello & Irmãos, 1945.

Pero de Magalhães Gândavo e o gênero histórico

Alexandre José Barboza da Costa¹

Resumo

O presente trabalho objetiva enfeixar o autor de *História da Província de Santa Cruz, o Tratado da Terra do Brasil* e o *Tratado da Província do Brasil* na discussão retórica de “gênero histórico”. Para tanto procuramos demonstrar de que maneira Pero de Magalhães de Gandavo, um historiador do século XVI, ativa as autoridades retóricas utilizadas no período (1570-1580) que em nossa análise são: Aristóteles, Cícero, Quintiliano e o [Anônimo] de Retórica a Herênio. Além disso de que forma reelabora as tópicos do virtuoso/vicioso em relação aos seus contemporâneos, entre eles, João de Barros, Damião de Góis, Rui de Pina e Eanes Gomes de Zurara.

Palavras-chave

cronistas quinhentistas; historiografia; retórica; letras luso-brasileiras

¹ Alexandre José Barboza da Costa é doutorando pelo Programa de Literatura Brasileira FFLCH-USP, bolsista Capes. E-mail: lahud_c@yahoo.com.br

A sociedade quinhentista seiscentista portuguesa se organizava em torno da letra reinol. Para Hansen (2002, p. 26), nos séculos XVI e XVII e início do XVIII o termo “Belas Letras” é o vigente entre os homens doutos. A ideia de “literatura” ainda não se tinha formado com sentido de discurso ficcional como atualmente compreendemos. A prática da poesia e da prosa, neste cenário, regulava o bom uso que era fundado e modelizado nas autoridades retóricas; a feitura dos textos bem como sua veiculação e recepção era exercida nos salões, universidades, academias e mosteiros. O latim, o grego, a retórica, a história antiga, a filosofia aristotélica, estoica, platônica e escolástica e mais tarde a segunda escolástica formam uma rede textual que fornecerão ao letrado quinhentista e seiscentista exemplos, autoridades, modelos e gêneros para a construção de uma determinada prática discursiva. Estamos diante de uma prática socialmente decorosa regrada pelo bom uso da letra reinol que visa a edificação do soberano, ou seja, o encômio da figura reinol. O elogio feito pelos cronistas a seus mandatários bem como o encômio ao corpo político reinol constitui as redes de clientelismo que o letrado procurava desenvolver para conseguir amparo real a fim de demonstrar sua arte e seu engenho. Variavelmente os topoi retóricos eram elaborados de acordo com as necessidades específicas de cada destinatário em cada gênero. De forma geral, esses textos através do elogio versavam sobre as virtudes do monarca. Os cronistas do século XVI estavam atentos aos textos elaborados por “autores”², entre outros, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Tito Lívio e Salústio que, basicamente, eram os Exemplos a serem emulados por “autores” do XV, e XVI como João de Barros, Damião de Góis, Rui de Pina, Fernão Lopes, Zurara e Pero de Magalhães Gandavo.

Basicamente três princípios norteavam a composição de um cronista: gravidade, honestidade e autoridade, sobretudo quando a composição ou compilação de vários textos para fundar um novo se debruçasse sobre figuras régias. A virtude de uma obra se

² A ideia de Autoria neste contexto está atrelada muito mais a uma determinada maneira de escrever, por exemplo, compõe-se à maneira de fulano ou sicrano. A definição de Autoria como compreendemos atualmente é tributária do Romantismo e neste tempo Autor relaciona-se mais com Autoridade, portanto, não é importante a ideia subjetiva de Autor e Autoria.

configurava a partir do traço distintivo daquele que a executava e da maneira como este a explorava na Inventio “Invenção” o bom uso da Autoridade que era explorada dentro de um determinado gênero. Dessa forma, em um tropos reelaborado, reinventado, podia o Historiador expandir nos “relatos” o que fora delegado pelas Autoridades através de seu estilo que era modelizado dentro do gênero. Desta maneira, podia-se, de forma decorosa e regrada inventar episódios em narrações já estandarizadas. No caso dos textos do século XVI temos o *stylo* histórico. A partir desta premissa, podemos supor que não há um único estilo no gênero, mas variantes de estilos dentro do gênero histórico. Cícero mostra-nos, aqui, uma das funções primordiais da Retórica e especificamente do gênero histórico que não é mostrar a verdade, mas sim, gerar um efeito sobre a verdade. Cabe ao autor colocar-nos uma cena diante dos olhos. Parece-nos que estamos muito mais diante de uma espécie de exercícios retóricos modelizados por um determinado gênero que é arquitetado dentro das convenções de composição retórica do que propriamente diante dos relatos de viajantes, aventureiros etc., categorias oriundas de uma leitura romântica. Para Wiseman (1981), quando um historiador romano compunha sua obra não tinha como preocupação discutir a veracidade de suas fontes, mas exercia sua Invenção nas fontes de que dispunha. Dessa forma, julgamos que os textos dos cronistas dos séculos XVI e XVII inserem-se neste paradigma e não merecem ser lidos como “espelhos de uma época”, mas sim, como práticas retóricas inseridas em um determinado gênero. No caso dos cronistas, o gênero histórico. Cícero diz-nos que cabe à História colocar-nos diante de nossos olhos de forma vívida uma determinada descrição.

Desta forma, entramos no âmbito da *descriptio* latina ou descrição e seu efeito icástico ou imagético que é a *evidentia* ou evidência pauta-se em mostrar-nos algo de maneira tão vívida como se as tonalidades das cores, movimentos dos personagens bem como seus gritos e a chegada das naus fossem-nos colocadas detalhadamente diante dos olhos como uma pintura. Segundo Ambrósio não faz sentido pensar que a historiografia antiga, subgênero do gênero demonstrativo (louvor/vitupério) por fornecer lições aos homens de Estado, deveria ser como entendemos atualmente cientificamente verdadeira,

sob a pena de tornar-se um falso testemunho e perder todo seu valor. Por exemplo, Cícero considerava o retrato de Cícero feito por Xenofonte, útil não porque ele correspondia ao retrato do autor tal como ele poderia se apresentar, mas sim, porque ele ajustava-se à ideia do justo governante. Aqui, estamos diante do uso da Alegoria na descrição e como esta descrição nos coloca diante dos olhos a figura do mandatário com vivacidade.

Desta forma, a História funciona como uma Mestre da Vida, ou seja, como lição de vida afim de edificar pessoas, lugares e coisas. No caso de Pero de Magalhães Gandavo, autor de História da Província de Santa Cruz, notamos, em seus aspectos retóricos dois traços bem marcados. Se por um lado edifica com tons vívidos a fauna, a flora, por outro, rebaixa/desvaloriza/vitupera o habitante local, ou seja, índio. Desta forma julgamos que o texto do autor pode ser categorizado no âmbito do gênero demonstrativo na vertente de louvor e vitupério. Sobre os índios afirma: “Não adorão cousa alguma nem têm pêra si que há na outra vida gloria pêra os bons, e pena pera os mais, tudo cuidão que se acaba nesta e que as almas fenecem com os corpos, e assi vivem bestialmente sem ter conta, nem peso, nem medida” (GÂNDAVO, 2004).

Segundo Hue (2004), o livro a História da Província de Sãcta Cruz sai da oficina tipográfica de Antônio Gonçalves, em Lisboa com uma tiragem de aproximadamente 38 livros. Esse texto, após sua primeira edição (1576), foi descoberto muito tempo depois (1836) por Henri Ternaux-Compans que o traduziu e o publicou no segundo volume da coleção “Voyages, Relations et Mémoires originaux pour servir à l’histoire de la découverte de l’Amérique” em 1837. Para Hue, os quase trezentos anos de esquecimento da obra de Gandavo talvez possam ser explicados, devido à política de segredo que ainda cercava as possessões territoriais americanas da coroa portuguesa. Enquanto no restante da Europa se multiplicavam as edições dos livros de Hans Staden e de Jean de Léry sobre o Brasil, em Portugal, o livro de Gandavo além de não ter sido reeditado, pode ter sido retirado de circulação por conter informações que a coroa portuguesa não pretendesse divulgar. Há quatro versões do texto “ História da Provincia de Sãcta Cruz...”.

A primeira redação dedicada à rainha d. Catarina (avó de d. Sebastião) levava

o título *Tratado da Província de Santa Cruz* e pretende ser um sumário sobre a nova terra (TEÓN; HERMÓGENES; AFTONIO, 1991). O *Tratado da Terra do Brasil* é dedicado ao cardeal infante d. Henrique. Este trabalho passa por um melhor acabamento e renomeia-se *História da Província de Sãcta Cruz* que vulgarmente chamamos de Brasil, agora, com um terceto em sua Dedicatória apresentada por Luís de Camões que há pouco tempo antes havia publicado *Os Lusíadas*. Gândavo, ao lado de Garcia Horta foi um dos únicos do período a incluir o poema de Camões nas páginas preliminares de um livro e também a reconhecer o seu valor ao incluí-lo na lista dos grandes autores de sua época, como por exemplo conta-nos em *Diálogo em defesa da Língua Portuguesa*. *História da Província de Sãcta Cruz* é ofertada a d. Lionis Pereira, filho natural do conde Feira, principal herói da defesa de Málaca contra o duro cerco imposto pelo sultão do Achém. Conhecem-se duas redações diferentes do referido texto. A primeira está registrada em um manuscrito da Biblioteca do Mosteiro do Escorial e traz duas ilustrações em cores: o monstro marinho e um mapa do Brasil. O manuscrito chegou à Espanha junto com um lote de impressos e manuscritos provenientes de Portugal, em 1573, trazidos pelo florentino Giovanni Bautista Gesio, misto de emissário e espião de Felipe II em Lisboa, com a missão de adquirir, secretamente, as obras mais significativas para as negociações dos disputados limites entre as terras espanholas e portuguesas no Novo Mundo. A versão contida no manuscrito escorialense passou ainda por algumas modificações, ganhou um capítulo sobre o modo de vidas dos colonos e finalmente foi levada à oficina de Antônio Gonçalves em 1576.

Segundo Hue, no século XVI havia também “tratados”, “sumários”, “roteiros” ou “descrições” geralmente dedicados a regiões ou países pouco conhecidos. Alguns livros publicados com o título de “História” se referiam a batalhas, a cercos famosos ou a hagiografia. Também havia em relação aos textos as Autoridades, a autorictas, no caso de Gandavo, a *História Natural* de Plínio, além de Cícero, pois em *História da Província de Sãcta Cruz* o autor mostra-nos que a História é a “vida da memória”, e esta deve ser perpetuada de uma maneira decorosa para colocar-nos diante dos olhos a necessidade

de habitar este novo habitat edênico chamado Brasil.

Referências bibliográficas

GÂNDAVO, Pero de Magalhaes de. *A primeira história do Brasil*: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil. Modernização do texto original de 1576 e notas Sheila Moura Hue; Ronaldo Menegaz. Revisão das notas botânicas e zoológicas Ângelo Augusto do Santos. Prefácio: Cleonice Berardinelli. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Fênix renascida & Postilhão de Apolo – Uma introdução. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Poesia Seiscentista: Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002. P. 21-71. p.26

HUE, S. M. Introdução. In: GÂNDAVO, Pero de Magalhaes de. *A primeira história do Brasil*: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil. Modernização do texto original de 1576 e notas Sheila Moura Hue; Ronaldo Menegaz. Revisão das notas botânicas e zoológicas Ângelo Augusto do Santos. Prefácio: Cleonice Berardinelli. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 13-25.

TEÓN; HERMÓGENES; AFTONIO. *Ejercicios de retórica*. Introducción, Traducción y Notas de Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991. (Biblioteca Clásica Gredos, 158.)

WISEMAN, T. P. Practice and Theory in Roman Historiography. *History*, v. 66, n. 218, p. 375-393, jan. 1981.

MESA 7

Guimarães Rosa

O corpo da noite, leitura de “Buriti”, de João Guimarães Rosa

Edinael Sanches Rocha

Resumo

O presente estudo de “Buriti”, de João Guimarães Rosa, se dá a partir da análise estilística da obra, articulando-a com a fortuna crítica, visando construir novas perspectivas interpretativas. Privilegiando aspectos pouco estudados até o momento e partindo do estudo da relevância simbólica dos elementos da natureza representados no texto chegou-se à possibilidade de entendimento do binômio buriti/mutum como sendo o de dois grupos familiares (clãs) que, em relação ao amor, apresentam disposições opostas e complementares. A noção de totemismo, sugerido pelo estudo de Luiz Roncari em relação ao Buriti-Grande, é tomada aqui de forma analógica da antropologia estrutural de Lévi-Strauss contribuindo para a articulação teórica necessária para esta etapa da pesquisa. A ideia básica é de que, predominantemente, a influência (ou a regência, como quer Roncari) de cada um destes totens seja determinante na tônica amorosa dos grupos familiares. A filiação de Miguel e Maria da Glória aos respectivos clãs se dá tanto pelo nome do lugar onde vivem quanto pela inscrição no sobrenome da família. A narrativa rosiana que encerra o ciclo de *Corpo de baile* promove o encontro entre Miguel/Miguelim do soturno (M) mutum com Maria da Glória do solar buriti, promovendo a possibilidade de uma releitura (sugerida no próprio índice da primeira edição) e uma união afetiva pautada mais pelo desejo das personagens do que pela ligação de cada um à sua linhagem totêmica.

Palavras-chave

Buriti; Guimarães Rosa; totemismo; literatura brasileira

1 Doutorando em Letras pelo DLCV – USP. E-mail: edinaelrocha@gmail.com.

As reflexões aqui expostas representam um capítulo da pesquisa do doutorado, ainda em andamento. Com o título de “O corpo da noite” – tirado de uma passagem da novela – investiga-se alguns aspectos formais relativos à caracterização do erotismo nesta obra. Importante observar na leitura de “Buriti” o quanto o narrador, por meio do uso da palavra poética, compõe uma natureza plena de elementos plásticos e sonoros de maneira a criar um efeito por meio do qual o erotismo emana, em parte, da própria natureza e chega às personagens pelo contato destes com o meio que as cerca. Daí a insistência no fato de que, em “Buriti” a noite tem corpo, semelhante ao corpo erógeno das personagens.

Nesta apresentação, comparo alguns trechos de “Buriti” com “Campo geral” para entender a caracterização da personagem Miguel. Utilizo também a noção de totemismo, principalmente da forma estudada por Lévi-Strauss, como mediadora de aspectos relativos à fruição amorosa. Trata-se de uma tentativa de sistematizar elementos relevantes presentes no encontro entre Miguel/Miguilim, cuja história traz a marca de uma afetividade trágica e tumultuosa, e Maria da Glória, de sensualidade exuberante e afetividade aberta, solar.

A possibilidade de usar o conceito de totemismo, ainda que de forma analógica, decorre de uma sugestiva formulação do professor Luiz Roncari que, em seu recente estudo sobre “Buriti”, menciona as “influências totêmicas” (RONCARI, 2013, p. 109) do Buriti-Grande que “regem” a vida amorosa dos habitantes do Buriti Bom e da Grumixã.

Há em “Buriti”, portanto, a encenação não apenas do encontro de duas personagens com histórias distintas, mas de dois descendentes do sertão, “dos Gerais, por varonia”² (B, 140), vindos de clãs/grupos familiares regidos por totens específicos.

O mais evidente destes totens, conforme a sugestão de Roncari, é o Buriti Grande “que mudo e alto maquineja” (B, 114), a partir de sua presença e emanações próprias, as

² As referências a “Buriti” encontram-se no volume: **Noites do sertão**. 4^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 e virão indicadas ao longo do texto, entre parênteses com um ‘B’ seguido do número de página. Da mesma forma, as indicações a “Campo geral”, relativas ao livro *Manuelzão e Miguilim*, 6^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, serão indicadas por CG e o respectivo número da página.

práticas eróticas de Liodoro e seus descendentes. Maria da Glória se orgulha de ser como o pai, herdeira de sua libido frondosa. Ressalte-se ainda o nome do patriarca, passado aos descendentes: Liodoro Maurício Faleiros, sendo notória a aproximação com o nome científico do buriti, *Mauritia Vinífera*, além da evocação fálica do “Faleiros”.

Menos evidente é a figuração do mutum como um totem a reger a índole amorosa de Miguel. Ave que nomeia o cenário da ação de “Campo geral”, o negror de suas penas se espalha pelo horizonte da família de Miguilim, que sofre as consequências trágicas das buscas amorosas dos adultos, sobretudo de sua mãe, Nhanina, que culminam com o assassinato de Luisaltino por nhô Bernardo e o posterior suicídio deste.

Miguel, em seu amor “carnal marcado” (B, 97) pelo sertão, traz também a marca do mutum no nome, à semelhança de Glória e Liodoro. Em “Campo geral”, sua irmã desfila os nomes completos da família, logo após a crisma do irmão. Assinala a filiação paterna pelo patronímico “Caz” (CG, 9). Este sobrenome, por sua vez, faz ressoar o nome científico da família dos Cracídeos, à qual pertence o mutum: *Crax alector*³. Isto sem mencionar a proximidade sonora apresenta em trecho do “Buriti”: “O mutum se acusa. O mutum, *crasso*”(B, 116). Decorre desta ligação a inevitável aproximação de Miguel/Miguilim com a figura mesma do mutum.

Mesmo sabendo que o sobrenome da família de fato é “Cassio” e não “Caz”, por meio da leitura de “Campo geral” (CG, 25), leva-se aqui em consideração o lapso, o “erro” infantil da pronúncia de Drelina que cria esta corruptela cheia de sugestões e possibilidades de interpretação no contexto da narrativa e no desenvolvimento do presente estudo.

Entre os diversos textos escritos por Lévi-Strauss sobre o totemismo, destaca-se a noção do operador totêmico como sendo a de “mediação entre natureza e cultura” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 109). Este autor pontua que os animais e outros elementos da natureza eleitos para representar um clã expressam “relações lógicas, às quais a diversidade de espécies animais serve como suporte” (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 42)

3 Conforme pesquisa no site Comitê Internacional de Ornitologia (<http://www.worldbirdnames.org/ioc-lists/family-links/>), em 23/02/2015.

salientando-se, assim, o caráter metafórico dos totens. Daí a necessidade de se conhecer estes animais no sentido de entender as tais “relações lógicas” implicadas na escolha deste ou daquele elemento natural.

Faça-se aqui a ressalva de que se trata de uma “escolha” do pesquisador, proposta de uma compreensão articulada destas novelas, sendo possível buscar no texto de Rosa as relações de sentido a unir o destino amoroso destas personagens com seus totens. Trata-se do aproveitamento destas noções tomadas da Antropologia para, analogicamente, abordar “Buriti” visando nova interpretação – aqui em perspectiva comparativa com “Campo geral”.

Em “Buriti”, no encontro de Miguel e Maria da Glória, o jovem fala do mutum, quase a ponto de se identificar com ele, descrevendo-o em seu canto gutural e hábito noturno, “pássaro tristonho” (B, 87). Este qualificativo – tristonho – Gualberto emprega para o próprio Miguel (“moço, solteiro, tristonho” (B, 104)), predizendo o enamoramento entre Glória e o protagonista.

Mais do que uma mera polarização entre buriti solar, positivo e mutum noturno, negativo, saliente-se que Rosa empreende a relativização dos elementos, associando o mutum à alegre “dansa de baile” (B, 140) e o buriti, para Nhanina, como sinal de opressão e não pertencimento (CG, 66/67). Isto sem mencionar a estaticidade e o aspecto negativo posto na perspectiva do Buriti Bom como um lugar afeito à lenda, “belo poço parado” (B, 132) onde as relações sociais tendem a se estagnar.

Para Miguel e sua herança trágica de beleza e tristeza, abre-se, em “Buriti”, a possibilidade de associar a beleza e a alegria de Glória, prenunciada no primeiro encontro e prestes a se concretizar com seu retorno. Para a filha de iô Liodoro que, por um lado confirma sua herança libidinosa advinda do pai, ao concretizar sua iniciação sexual com Gualberto e, por outro, se prende ao “hábito viscoso” (B, 191) de seu relacionamento com o compadre, fica em aberto a chance de unir a realização sexual, que já conhecera, com a afetiva, na iminente chegada do arcanjo salvador.

Nesta novela, de forte apelo sensual e dedicada a uma longa reflexão sobre o

amor em seus múltiplos aspectos, a ligação dos filhos do sertão aos seus antepassados míticos se confirma como possibilidade de entendimento de suas trajetórias. Tal ligação pode ser provada pelo contato do corpo das personagens com o corpo da noite, ou do sertão, relembando que para o narrador “o sertão é de noite” (B, 84).

Mais especificamente, reitera-se isto que entra pela boca e que, portanto, pelo paladar, desperta nos personagens o apelo à participação no banquete totêmico, ou refeição totêmica. Tal fenômeno, referido por diversos autores, incluindo Freud em seu *Totem e tabu*, implica no sacrifício e devoração ritual do animal ou planta escolhidos como representante do clã, com a função de garantir a identidade dos membros do clã entre si e garantir a união e a proteção do clã pelo ente totêmico.

Miguel, embora odeie caçadas, admite, indiretamente, já ter provado da carne do mutum, cogitando se Lalinha gostaria desta carne, que é “mais gostosa que a do peru” (B, 90). Em outra passagem, na perspectiva do Chefe Zequiél, mostra-se o buriti-grande como um velho capataz que, uma vez deitado na várzea e morto, dele poderia se fazer “pão” e “vinho”, feito de “róseo sangue doce” (B, 126), numa clara alusão à eucaristia, versão mais recente do banquete totêmico. Ou ainda no doce de buriti, feito por ià-Dijina – cujo nome e pessoa são tabus para o clã do buriti – como iguaria a garantir a celebração coletiva de mais um ritual – este cristão – por ocasião do Natal.

Mas é o “vinho doce [...] licor-de-buriti, que fala *os segredos dos Gerais*” (B, 225), tão próximo ao “róseo sangue doce”, que prova o poder de buriti como totem e leva os participantes do serão sertanejo ao excesso, à possibilidade de fazer cair as barreiras do proibido, precipitando a abordagem de Gualberto em relação a Maria da Glória e o beijo e o afago entre Lalinha e a cunhada. O buriti e sua “influência totêmica” mostram toda sua força no tocante à possibilidade do desfrute erótico. A cena em questão, pouco antes do final da narrativa, é qualificada por Roncari como uma “festa báquica”.

Na visão de Zequiél, a carne e o sangue, o pão e vinho remetem à eucaristia – lembrando o sentido do sangue de Cristo, “derramado em favor de muitos, para remissão de pecados”, de acordo com o Evangelho de Mateus, 26:28. Na cena do festim regado a

licor-de-buriti/vinho doce, ao contrário do sentido tradicional do efeito eucarístico, os pecados, ou os pensamentos libidinosos até o momento apenas sugeridos nas fantasias e solilóquios das personagens, entram em cena e passam ao ato, borrando momentaneamente os limites das convenções socialmente estabelecidas.

Prova-se aqui o que o próprio Rosa indica a seu tradutor Edoardo Bizzari, sobre o “porre amplo”, dionisíaco, ainda que “contido”, mitigado, que se pode ler nas páginas de “Buriti”(ROSA, 2003, p.125). Cabe observar que, seja por meio das emanações totêmicas, seja pela influência do elemento dionisíaco estudado por Roncari, tem-se a impressão, em diversos momentos da narrativa, de que, no Buriti Bom, os homens e mulheres seriam “manifestações naturais” da exuberância da natureza, sendo esta “encantatória e carregada de todo tipo de referências eróticas” (RONCARI, 2013, p.128).

Totêmico, dionisíaco, “Buriti” segue desafiando seus leitores com a “perfeição espessa” (expressão de Rosa) de seu texto e suscitando novas leituras, dentre as quais a que ora se apresenta, estudo inacabado.

Referências bibliográficas

FREUD, S. Totem e tabu. (1912) In _____. Obras completas. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v.VII.

LÉVI-STRAUSS, C. Minhas palavras. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. O pensamento selvagem. Trad. Tânia Pellegrini. 11. ed. Campinas: Papyrus, 2010.

_____. Totemismo hoje. Trad. Malcom Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975.

RONCARI, L. D. de A. *Buriti do Brasil e da Grécia*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROSA, J.G. *Manuelzão e Miguilim*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Noites do sertão*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Entremeios e desenredos: impasses de representação narrativa e espacial em João Guimarães Rosa

Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena

Resumo

Esta comunicação se propõe a pensar a obra de João Guimarães Rosa a partir da emergência de um segundo momento de escritura, composto pelos diversos textos publicados em periódicos entre 1947 e 1954 e tendo nos livros de 1956 seu ponto culminante. Nestes textos, dotados de um deslizamento de formas constitutivo, nota-se a formação gradual de uma voz narrativa em primeira pessoa marcada pela dificuldade de dar forma à sua matéria, proveniente de experiências biográficas localizadas fora do sertão mineiro e situadas no eixo temporal do presente. Em breves comentários analíticos, procuramos indicar em “O mau humor de Wotan” a premência da guerra enquanto circunstância que fragiliza o alcance da voz narrativa ao mesmo tempo em que a impele a uma adesão profunda ao seu objeto, culminando no conto-retrato do amigo Hans-Helmut. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, por meio de um feixe formal compósito entre a narrativa épica e o comentário ensaístico, narra-se a experiência de autor em uma vaquejada em Caldas do Cipó, Bahia, a partir da qual Rosa mobiliza um breve retrospecto da figura do vaqueiro tal como delineada pela melhor literatura brasileira (Alencar e Euclides) para, assim, marcar seu local de fala e a escolha de seu personagem de eleição: o vaqueiro e a cultura do boi. Por fim, em “Com o Vaqueiro Mariano”, a questão da transmissibilidade da experiência e da dificuldade de enformar a matéria sertaneja e popular, a partir da ótica do escritor letrado e erudito, extravasa as frinchas da forma (já presentes nos textos em primeira pessoa de Sagarana) e assume dimensão temática erigida sobre um diálogo (im)possível. Irmanando esses textos de circunstância, há um substrato ético de resistência, de feição contraideológica, intimamente articulado à busca técnica por um ponto de vista interno à matéria que traz, em seu bojo, implicações estéticas e ideológicas.

Palavras-chave

literatura brasileira; Guimarães Rosa; segundo momento de escritura; voz narrativa; experiência

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Pesquisador da obra de Guimarães Rosa, sobre a qual está escrevendo dissertação de mestrado sob orientação de Erwin Torralbo Gimenez e com apoio do CNPq. E-mail: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com.

Esta apresentação procura indicar as linhas de força de um estudo sobre a produção literária de João Guimarães Rosa publicada em jornais e revistas no período de 1947 a 1954, momento localizado entre seu primeiro livro publicado, *Sagarana* (1946), e os dois livros de 1956, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*. Dentre os vinte textos publicados nesse intervalo, o foco analítico do trabalho privilegia, sobretudo, “O mau humor de Wotan”, “Com o Vaqueiro Mariano” e “Pé-duro, chapéu-de-couro”, textos nos quais figuram impasses de representação narrativa e espacial de importante desenvolvimento para a obra do escritor. Entendendo estes “textos de circunstância” como centros aglutinadores e problemáticos de um segundo *momento de escritura* rosiana cuja realização mais alta, embora não de todo terminada, dar-se-á com os livros de 1956, nosso propósito é o de uma leitura em dois tempos na qual, primeiramente, as narrativas são analisadas à luz de seu contexto de produção e publicação nos periódicos e, posteriormente, através de suas reescrituras, incluídas nos livros póstumos *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970). Interessa-nos, em especial, perscrutar e analisar a construção de uma voz narrativa predominantemente em primeira pessoa que, deslocada de seu espaço de eleição, confronta-se com novos espaços e sujeitos, plasmando-os esteticamente com dificuldade a partir de um complexo movimento que dissolve gêneros narrativos e entremeia vivências efetivas e transfiguração artística, culminando em uma espécie de acerto progressivo entre o autor e seus materiais. Assim, procuramos compreender como Rosa formula e confronta os referidos impasses de representação formal e temática na sua busca pela constituição de um ponto de vista interior à matéria narrativa e, a partir da gradual concretização deste, indagamos, em termos estéticos e ideológicos, as implicações e limites de tal conquista.

Concebendo a experiência da Segunda Guerra, vivenciada pelo autor em Hamburgo, entre 1938 e 1942, como uma espécie de evento fundador do aparecimento e exploração, de modo mais sistemático, do ponto de vista em primeira pessoa, queremos perscrutar a constituição dessa voz narrativa a partir de uma leitura integrada do Diário de Guerra com os contos alemães, em especial “O mau humor de Wotan”, no qual

desponta uma atitude de adesão à matéria narrativa e em forte oposição à ideologia totalitária do período. Marcado pela incapacidade de determinar uma causalidade precisa nos eventos que narra ou de intervir historicamente, resta ao narrador, na precariedade de seus meios, narrar e construir seu “conto-retrato” do amigo Hans-Helmut, salvando-o do esquecimento a partir da valorização de uma outra “concepção do destino e da vida” (ROSA, 2001: p.36). Tal precarização, dos sujeitos e do narrador, impele o escritor a não se fiar predominantemente na memória afetiva e na imaginação criadora, mas o obriga a conhecer com profundidade seus objetos e espaços, daí a importância das viagens pelo interior do país e os textos que delas resultam. Mais do que isso, parece-nos sintomático que as vivências deste período de guerra excedam sua mera referencialidade temática e se constituam como uma circunstância basilar na composição de outros textos a partir de uma revalorização da experiência, preche de sentido, mas cuja transmissibilidade é problematizada a partir da reorganização dos bastidores da ficção.

O centro de interesse do estudo é composto pelo díptico de reportagens poéticas que, a despeito da posterior publicação em livros diferentes, faziam parte de um mesmo projeto do escritor chamado “Com os Vaqueiros”, que acabou não se realizando. “Pé-duro, chapéu-de-couro”, composto e publicado em 1952, tem como substrato empírico um encontro de vaqueiros de todo o país em Caldas do Cipó (BA), em junho do mesmo ano, e se articula como um pequeno canto épico, de feição fragmentária e sabor ensaístico, sobre a cultura do povo boieiro, versando sobre suas origens e representações literárias entremeadas por cenas do evento presente. Estabelecendo diálogos com José De Alencar, Euclides da Cunha e Homero, de quem incorpora procedimentos cênicos e estilísticos – o que reforça a importância da leitura das epopeias gregas por Rosa em seu período francês (1948-51) – o texto recoloca em cena a dimensão de resistência de um modo de cultura específico não apenas como um movimento interno ao foco narrativo, mas como parte de um gesto intelectual mais amplo de diálogo direto com a tradição brasileira e internacional, culminando na percepção da presença do vaqueiro sertanejo como “longa lição, sua persistência um julgamento e um recado” e na compreensão da

condição primordial da cultura, em consonância com ideias de Huizinga: “a dominação da natureza, mas da *natureza humana*” (ROSA, 2001: p.201)

“Com o Vaqueiro Mariano”, por sua vez, é um texto derivado das experiências de Rosa junto ao vaqueiro José Mariano da Silva na Nhecolândia, Pantanal, em julho de 1947, no qual o autor não procura “gravar” a “fala” do vaqueiro e reproduzi-la tal qual, mas antes permite que o narrador e seu objeto-sujeito sejam produzidos pela narrativa, de modo que, embora torne Mariano um personagem de seu relato, o narrador não ousa dominá-lo enquanto objeto literário, respeitando a referencialidade do personagem, que se expressa sempre em discurso direto. Apresentando fortes indícios da constituição de um “monólogo dialógico” embrionário nas falas de Mariano, a estrutura fendida entre diferentes modos de expressão já indicia o impasse central sobre a compreensão e transmissibilidade das histórias ouvidas pelo narrador, que apreende a imanência entre narrador e matéria narrada e a percebe como um ato de resistência perante o esfacelamento das tradições e de todo um modo de vida: “Também as histórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir.” (ROSA, 2006: p.121).

Há que se destacar ainda que o esforço de dar uma forma una, totalizante em certa medida, por meio da composição de um “conto-retrato”, carrega em si mesmo um pressuposto ideológico, pois ao tentar enformar o material coletado do personagem rústico, o narrador produz um “esforço para construir uma totalidade, dentro da qual se recuperam as formas desconexas e dispersivas da narração rural, mas ajustadas a uma unificação que já procede do impacto modernizador.” (RAMA, 2001: p.272). Assim, a própria forma fendida entre discurso indireto e direto, narrador e vaqueiro, aliada à precariedade dos meios de figuração e transmissibilidade da experiência, já apontam para o idealismo de tal premissa. No fim, o que se salva é o ato narrativo como ato cognoscitivo, capaz de resistir contra o silêncio problemático e ideológico que separa tais universos culturais e de, gradualmente, pela construção de uma linguagem comum, converter o *logos* partido em diálogo: “– Melhor, sim, Mariano” (ROSA, 2006: p.154).

Deste modo, “Com o Vaqueiro Mariano” ilustra não apenas um tema, mas uma

verdadeira atitude perante a matéria narrada e a possibilidade da narração. O escritor não se refugia no espaço incerto da rememoração e da postura memorialista, mas sai a campo em busca do seu personagem, tendo consciência de que precisa fazer uma espécie de mediação entre Mariano, seu legado problemático e o leitor para garantir algum tipo de compreensão. É esta atitude, refratada nos aspectos formais, espaciais, temáticos, linguísticos e ideológicos, disseminada pelos textos de nosso *corpus* e encontrando seu centro nervoso nesta “reportagem poética”, que interessa aqui investigar.

Por fim, em diálogo com as sugestões de Vasconcelos (2008) para uma leitura a contrapelo da adesão do ponto de vista narrativo à sua matéria como fato positivo incontestável, procuramos indagar em que medida o aprimoramento estético das possibilidades de figuração, em especial a voz em primeira pessoa pelo monólogo dialógico, em um novo contexto histórico (o dos livros de 1956), não acaba por promover um arrefecimento da atitude combativa e de resistência contraideológica presente nos textos analisados em prol de um anseio de integração, vislumbrado esteticamente pela constituição de um ponto de vista orgânico à matéria narrativa, que acaba por ser, ele mesmo, ideológico.

Referências bibliográficas

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Organização Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Edusp, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Vozes do centro e da periferia. In: SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. v. 1, p. 380-399.

MESA 8

**Poesia
moderna**

O losango preto na poesia de Mário de Andrade

Angela Teodoro Grillo

Resumo

O estudo da presença do negro na poesia de Mário de Andrade, tema da minha tese de doutorado, ancora-se na análise e interpretação de três poemas em que se pode identificar o que denomino como losango negro, isto é, o negro como um dos elementos motivadores à criação do poeta arlequinal. Os poemas são: “Reconhecimento de Nêmesis”, escrito em 1826 e publicado em 1941 e que guarda aspectos viscerais do conteúdo afro-descendente do artista; os “Poemas da Negra”, conjunto que integra *Remate de males* de 1930 e representa o auge do lirismo amoroso do vate que subverte a tradição da poesia brasileira e encontrar a musa na negra mulher e, por fim, “Nova canção de Dixie”, escrito em 1944 e de publicação póstuma, que versa o profundo incômodo do poeta com as violentas práticas racistas nos Estados Unidos da América. Além desses três textos, servem à análise outras parcelas encontradas na obra do escritor e em seu arquivo no IEB-USP, incluindo manuscritos em sua marginalia que se reportam a matrizes de sua criação. Trata-se de um estudo de cunho estilístico com viés social, em que o interesse pelo projeto estético associa-se ao propósito de compreender a obra do “bardo mestiço”, conhecedor do Brasil e das questões raciais de sua época.

Palavras-chave

Mário de Andrade; negro; Nova Canção de Dixie; Reconhecimento de Nêmesis; Poemas da Negra

1 Doutoranda pelo programa de Literatura Brasileira - FFLCH-USP, bolsista FAPESP. E-mail: angelagri@gmail.com.

A fortuna crítica de Mário de Andrade aponta a multiplicidade como característica fundamental para a interpretação dos versos do poeta. Em resenha sobre o livro *Poesias* de Mário de Andrade, Antonio Candido (1942, p. 75) destaca as facetas do artista “folclórico”, o “poeta de si mesmo” e o “criador de Poética”. Ainda naquele ano, em ensaio dedicado à mesma obra, Álvaro Lins (2007) explora uma dicotomia, mostrando que na poesia do modernista há “o sentimento de sua terra e o sentimento íntimo do homem”. Anos mais tarde, João Luiz Lafetá (1986), seguindo as indicações de Antonio Candido e de Álvaro Lins, aprofunda-se na ideia de que nos versos de Mário de Andrade “a busca da identidade nacional [...] liga-se ao problema mais íntimo da descoberta da *própria* identidade”. Nessa perspectiva, proponho destacar um dos losangos da roupa do arlequim, para estudar a criação do poeta ligado às questões do negro.

O estudo da presença do negro na poesia de Mário de Andrade é o tema do meu projeto para a tese de doutorado: *Losango preto: o negro na criação do poeta Mário de Andrade*. Vale dizer que a análise e interpretação dos versos, ligados a questões do losango preto no traje arlequinal do vate, escolhe a palavra “preto” pois advém do emprego dela na pesquisa etnográfica empreendida pelo polígrafo guardada no manuscrito *Preto*. A organização do dossiê culminou, em 2010, na minha dissertação de mestrado: *Processo de criação do estudo Preto, um inédito de Mário de Andrade*. A análise dos documentos mostrou que esse complexo e vasto estudo que o autor de *Macunaíma* planejou, e não pôde desenvolver integralmente durante a vida, patenteia seu profundo envolvimento com o objeto, não apenas em suas cogitações de pesquisador e ensaísta, mas em sua impregnação da cultura do negro, como artista – poeta, contista e romancista. Minha pesquisa junto ao arquivo do escritor, no IEB/USP, resultou ainda na descoberta do inacabado “Estudos sobre o negro”, única parte até então desconhecida para a conclusão do volume XIII das Obras completas, conforme o plano do escritor. *Aspectos do folclore brasileiro*, por mim organizado e anotado, integra a coleção coordenada pela Prof^a Telê Ancona Lopez de textos fidedignos de Mário de Andrade, obra no prelo da Editora Nova Fronteira.

No projeto para doutoramento, a poesia lírica foi escolhida como *locus* para discussão estética e de questões raciais ligadas à época do poeta. Concordando com Berardinelli (2007, p.33), a lírica é uma “depositária privilegiada da utopia e da crítica do existente” e nela os “elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois afinal não há ‘lírica individual’ que não se comunique subterraneamente com uma ‘corrente coletiva’, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível”.

O estudo do *losango preto* permite dizer que a composição dessa parte, destacada do todo, não é uniforme, isto é, pode-se distinguir o negro e o mulato nas visões do eu lírico, ambos, na constituição mesma do eu lírico e o negro motivando o compromisso político do eu lírico. A presença do negro, e suas diferentes abordagens, foi constatada pela pesquisa em todos os livros de poema de Mário de Andrade, os versos do conjunto reunido servem, em um estudo comparativo, para interpretar os poemas centrais da tese, quais sejam, “Reconhecimento de Nêmesis” (1926/ 1941), “Poemas da Negra” (1929) e “Nova canção de Dixie” (1944). A escolha das vertentes teóricas e críticas para o estudo estético dos poemas serve-se de autores como Leo Spitzer, Emil Staiger e Octávio Paz e procura dialogar com obras que discutem o viés histórico, sociológico e cultural ligadas à questão do negro; bem como, a pesquisa aprofunda-se no estudo da criação de Mário de Andrade, na medida em que encontra relações entre os poemas e outras obras publicadas –ensaio e ficção –, manuscritos, correspondência e biblioteca do escritor.

Em “Reconhecimento de Nêmesis”, o eu lírico pode ser identificado como mulato, na medida em que o menino da “mão morena” surge como uma espécie de duplo, a quem o eu poético segreda: “Sem piedade, me recorda/ A minha presença em mim” (v. 69,70). O encontro se impõe como uma realidade particular, por força da consciência resultante da descoberta do próprio conflito, que lhe permite desmascarar as formas de dominação desenhadas pelo olhar do branco. O eu lírico recorre à figura mítica da indignação e da justiça, Nêmesis, para admitir que, ante a impossibilidade de fugir à verdade de se livrar da consciência do embate (“Você renova a presença/ De mim em mim mesmo... E eu sofro” (v. 175,174), cabe-lhe assumir e sublimar, ou seja, transfigurar a situação na arte

– “conCertando/ As cruces do seu destino.” Cruces enquanto cruzamento – de raças, do passado com o presente; cruces da dor de ser discriminado e discriminar que permitem que o artista, ao plasmá-las, renasça².

Nos “Poemas da Negra” o espaço nordestino de mangues, canaviais e catimbó atinge a dimensão cósmica, quando eu lírico funde-se à negra, por ele elevada a esse plano (“Te vejo coberta de estrelas, /Coberta de estrelas,/ Meu amor!”, I, v. 9-11). Se em “Reconhecimento de Nêmesis”, a sinédoque de parte “mão morena” perpassa todo o texto revelando o conflito do eu lírico com seu conteúdo negro, nos “Poemas da Negra”, ele comunga a marginalização do negro, pela síntese dos corpos do casal, para poder superá-la. Aprumando-se junto da mulher, prostituta no mangue, redime a negra para além das contradições sociais. Nesses versos, o poeta constrói a alegoria do amor em sua obra, ou segundo Gilda de melo e Souza (2005, p.31), encontra-se “o auge do lirismo amoroso” de Mário de Andrade.

Em “Nova Canção de Dixie” de 1944, o poema é construído como uma letra para jazz, em uma espécie de retorno ao espírito da poesia do modernista de *Clã de jabuti*, em 1927, no bojo de uma poética fortemente ligada à música. Esse recurso, em 1927, liga-se ao projeto estético e ideológico de Mário de Andrade, no nacionalismo de cunho crítico que reconhece a dignidade do artefazer do povo. Em 1944, novamente a música molda o poema para se solidarizar com o negro norte-americano marginalizado e perseguido e proclamar a denúncia do preconceito racial nos Estados Unidos da América. Servindo-se sobretudo da ironia, o poeta ao transgredir a tópica da terra ideal, cria uma anti-pásargada.

Esta comunicação visa apresentar de modo sucinto meu trabalho em processo de finalização. Trata-se de um estudo de cunho estilístico com viés social em que o interesse pelo projeto estético associa-se ao propósito de compreender aspectos sociais

² Os versos de MA citados correspondem à edição: 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. 2 v.

presentes na obra do “bardo mestiço”³, conhecedor do Brasil e das questões raciais de sua época.

³ Expressão usada pelo poeta no verso 281 d’ “A meditação sobre o Tietê”: “Bardo mestiço, e meu verso vence a corda”.

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. 2 v.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Mauricio Santana Dias. Organização e prefácio Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

CANDIDO, Antonio. Resenha sem título publicada em *Clima*, São Paulo, n. 8, p. 75, jan. 1942.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LINS, Álvaro. Mário de Andrade: a imaginação de um homem e a imagem de um movimento literário em sua obra poética. In: _____. *Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*. Organização Lourival Holanda e Humberto França. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 149-157.

SOUZA, Gilda de Mello. A poesia de Mário de Andrade. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005. p. 30-45.

A poesia amorosa de Murilo Mendes

Luisa de Aguiar Destri

Resumo

Este trabalho acompanha as continuidades e rupturas no projeto poético de Murilo Mendes, escolhendo como eixo de leitura os poemas amorosos, a que o poeta se dedicou constantemente – embora com tratamento variado ao longo da produção. A seleção temática constitui, mais que recorte, modo de aproximação, pois permite problematizar aspectos decisivos da obra, atentando à trajetória sem privilegiar a perspectiva diacrônica. O retrato das figuras femininas e o investimento no encontro amoroso são discutidos a partir das seguintes tensões: o sensualismo tipicamente modernista; a salvação profana pela mulher, de inspiração surrealista, confrontada pela aposta católica na transcendência; o destino do desejo totalizante diante da especialização da lírica. Essas linhas de força são discutidas a partir da análise de poemas em verso e prosa, com o objetivo de compreender como a poesia de Murilo Mendes colocou e enfrentou a tarefa de responder a seu próprio tempo.

Palavras-chave

Murilo Mendes; poesia; surrealismo; catolicismo; modernismo

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo sob a orientação do Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura. É bolsista Capes. E-mail: luisadestri@gmail.com.

Num verso tão perigosamente próximo do sentimentalismo como portador de um programa literário, o poeta formulou: “O amor é minha biografia”. Um rápido passeio pelo conjunto da poesia de Murilo Mendes basta para confirmar que o fragmento pode ser tomado como declaração de princípios. Mais do que isso, em pleno acordo com a sentença, a visada panorâmica revela ser possível contar a partir da temática amorosa a história não do autor, mas de sua poesia.

A primeira aparição de uma figura feminina na obra de Murilo Mendes ocorre em “Cartão postal”, terceiro poema do livro de estreia, *Poemas* (1925-1929): “Passam braços e seios com um jeitão/ que se Lenine visse não fazia o soviete”. Nesse livro, cuja dicção não comporta temas elevados, raramente o amor é mais que índice da vida erótica nacional: “Hoje fui no ônibus com ela pregado na combinação cor-de-rosa,/ adivinhando a carne morena/ que dia a dia vai mudando de tom”.

Em *O visionário* (1930-1933), o retrato da amada como agente inaugural (“O mundo começava nos seios de Jandira”) e do sentimento amoroso como capaz de reunir elementos contraditórios e de estancar a passagem do tempo (“Mulher, tu és a convergência de dois mundos/ Quando te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim”) revela a afinidade do poeta mineiro com a aposta surrealista no amor. O eu lírico muriliano reencontra a totalidade no corpo feminino – e no encontro amoroso a força capaz de transformar o mundo.

A mais alta confiança no poder transformador do amor persiste em composições de *As metamorfoses* (1938-1941), livro em que no entanto já se insinua uma grave contradição: como sustentar o ambiente protegido do encontro amoroso quando tudo ao redor aponta para a destruição? Entre este e os livros seguintes – *Mundo enigma* (1942) e *Poesia liberdade* (1943-1945) –, a violência vai aos poucos se instalando no terreno do encontro amoroso, e a temida destruição acaba por sair vitoriosa: as ameaças externas, de que o conflito mundial (1939 – 1945) seria, em termos extraliterários, a representação máxima, tornam insustentável a proteção que os amantes haviam para si reivindicado.

Nesse quadro, o desejo de transcendência aos poucos apresenta sua cobrança.

À medida que avança o anúncio da guerra, intensifica-se a aproximação com a lírica amorosa de extração platônica, com a qual o poeta flertava desde 1934, quando da redação de *Tempo e eternidade* (com Jorge de Lima). A partir de então, o amor sofre considerável perda de atenção, como se verifica já em *Sonetos brancos* (1946-1948), permanecendo timidamente na poesia do autor até retornar com força na prosa, em especial em *A idade do serrote* (1965-1966).

Ao mostrar que o amor foi tema a que Murilo Mendes se dedicou com constância e fidelidade, o esquema revela também que o objeto e a dicção dessa lírica amorosa não foram sempre os mesmos. E, embora breve, sugere que as variações no tema acompanham as rupturas e continuidades da trajetória poética do autor, tornando necessário ao intérprete efetuar esforço antes analítico que classificatório. Em outras palavras, a síntese esquemática mostra que, tratado como *modo de aproximação*, o tema amoroso promete clarear os mais polêmicos aspectos da obra de Murilo Mendes – particularmente aqueles relacionados à personalíssima articulação entre modernismo, surrealismo e catolicismo.

O trabalho procura inicialmente entender as afinidades de Murilo Mendes com o surrealismo – em especial com a espécie de filosofia do amor legada por André Breton (1896-1966) e com a poesia de Paul Éluard (1895-1952). Por meio do diálogo com dois dos autores que no século XX mais investiram no amor como afirmação da liberdade do sujeito, ilumina-se a dimensão utópica dessa poesia muriliana – além de se discutir como a afinidade com a vanguarda francesa determina a peculiar posição do autor no modernismo e na literatura brasileira.

Na sequência, a tendência à interiorização da experiência amorosa é examinada à luz do anúncio de destruição representado pela guerra e da aproximação mais patente com o catolicismo, cuja perspectiva, inclusive histórica, acaba por se instalar. Nesse domínio, convém ao intérprete não se furtar a questionar como uma obra, tendo cantado a rendição por meio da mulher, parafraseia da seguinte maneira o texto bíblico: “O homem é em grande parte culpado dos erros de sua companheira. O homem é o

chefe, a cabeça da mulher. Compete-lhe guiá-la, elevar seu nível de espírito [...]” (fragmento de *O discípulo de Emáus* – 1943).

A contradição, inevitável fonte de interesse, é explorada em sua relação com o projeto poético de Murilo Mendes, e constitui a base para a futura discussão sobre a função que o amor, como centro criador de realidades, pode desempenhar em uma lírica cuja aspiração à totalidade é cada vez mais confrontada pela especialização da arte. Assim, embora parte significativa do trabalho se concentre no que o autor produziu entre as décadas de 1920 e 1940, a proposta é buscar uma perspectiva alargada – seja no que diz respeito ao interior da própria obra, que avança até a década de 1970, seja na particular relação que estabelece com os destinos da arte no século XX.

A comunicação irá apresentar os resultados parciais do trabalho em andamento, esperando assim demonstrar que o estudo das diversas representações amorosas na obra de Murilo Mendes implica questionar as diferentes formas pelas quais essa lírica buscou a sua melhor expressão, inclusive em termos de uma resposta às questões de seu tempo. Nessa proposta o amor quer-se mais que tema a recortar, a exemplo do que o eu lírico certa vez afirmou a respeito de seu afeto: “Toda esta ternura é feita de elementos opostos/ Que eu concilio na síntese da poesia”.

Referências bibliográficas

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

A poetagem bonita: edição de livro inédito de Mário de Andrade

Marina Damasceno de Sá

Resumo

No arquivo de Mário Raul Moraes de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, descreve-se o plano de *A poetagem bonita*: “Livros *A poetagem bonita* = reunir em volume as críticas que tenho publicado sobre Manuel Bandeira, Gui, Osvaldo, Ronald, Menotti, Sergio Milliet, Cendrars, a página em que explico o poema do *Losango Cáqui* que saiu em *Klaxon*, a sátira a Martins Fontes, a sátira a Hermes Fontes. Tudo com pequenas modificações. Só melhorar bastante o estudo sobre Manuel afirmando mais as qualidades dele, principalmente acentuar que ele é a sensibilidade mais lírica do Brasil atual. Fazer um estudo sobre os novos de Minas e do Rio. *A poesia romântica* estudo sobre o romantismo poético brasileiro.” O autógrafo de Mário de Andrade, sem data, nos apresenta dois livros idealizados: *A poetagem bonita* e *A poesia romântica*. O plano, como se observa, supõe que a versão publicada das críticas deveria sofrer modificações. O projeto de pesquisa de doutorado *A poetagem bonita: edição de livro inédito de Mário de Andrade* tem como objetivo localizar, organizar e preparar a edição de artigos de crítica literária de Mário de Andrade publicados em periódicos paulistanos e cariocas, como na *Revista do Brasil*, em *Klaxon*, *Terra roxa e outras terras*, *Estética*, *Verde*, *A Revista*, entre outros, nos anos 1920’s e 1930’s, abrangendo principalmente a poesia moderna, de acordo com o plano por ele constituído para o livro intitulado *A poetagem bonita*. Os artigos são relevantes para os estudos do modernismo brasileiro, uma vez que focalizam, no calor do chamado “1º tempo modernista”, uma reflexão do crítico sobre o movimento. A pesquisa pretende efetivar a edição fidedigna e anotada da obra de Mário de Andrade, cuja história e linhas gerais de construção conservam-se no arquivo do escritor, bem como realizar o estudo crítico do material, com o intuito de ampliar a fortuna crítica da literatura modernista brasileira, dando visibilidade a documentos presentes na biblioteca e no arquivo de Mário de Andrade no IEB/USP.

Palavras-chave:

Mário de Andrade; *A poetagem bonita*; edição; Modernismo brasileiro

1 Doutoranda em Literatura Brasileira (bolsista CAPES/FFLCH/USP) sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes. E-mail: marina.sa@usp.br.

No fichário analítico de Mário de Andrade, conservado no arquivo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), encontra-se o plano de *A poetagem bonita*, manuscrito inédito de Mário de Andrade, que reuniria, em um livro, críticas de sua autoria dedicadas a Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, Blaise Cendrars e Manuel Bandeira. O documento autógrafo trazia a proposta de “melhorar bastante” o estudo sobre Manuel Bandeira, “afirmando mais as qualidades dele, principalmente acentuar que ele é a sensibilidade mais lírica do Brasil atual”.

A poetagem bonita traria igualmente sátiras a Martins e Hermes Fontes, um estudo sobre “os novos de Minas e do Rio” e artigo em que explica “o poema do *Losango cáqui* que saiu em *Klaxon*”. No manuscrito, Mário de Andrade registra a intenção de escrever também um livro sobre a *Poesia romântica*, “estudo sobre o romantismo poético brasileiro.” Em carta a Manuel Bandeira, posterior a 11 de maio de 1925,² Andrade refere-se ao plano de escrever os dois livros:

Fica a ideia do Romantismo de pé e de um outro livro com o lindo nome *Poetagem bonita*, em que reunirei os estudos que for publicando sobre os chamados modernistas brasileiros. Não reproduzirei o já saído. Só mesmo sobre você já publiquei um estudo global. Porém deficiente. Já tenho novas coisas a dizer sobre você e depois agora que o fim almejado com o artigo sobre você foi atingido, a liberdade da crítica entre amigos, posso dar mais largas à minha admiração.[...] Esses dois livros ficam de pé.

Na biblioteca de Mário de Andrade (IEB/USP), localizamos o referido “estudo global” sobre Manuel Bandeira na *Revista do Brasil*.³ Nele, o autor de *Pauliceia desvairada* critica *Poesias*⁴ de Bandeira, comparando o alexandrino deste ao de Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida. O artigo, nesse exemplar da revista, traz rasuras (supressões, substituições e acréscimos), instituindo uma nova versão do texto, certamente para a inclusão em *A poetagem bonita*.

2 ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*/organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2.ed., 2001, p.210.

3 _____, “Manuel Bandeira”. *Revista do Brasil*. São Paulo, set-dez 1924, p.214-224.

4 BANDEIRA, Manuel. *Poesias*. Rio de Janeiro: Edição da Revista de Língua Portuguesa, 1924.

Mário de Andrade discute criticamente *Meu*, de Guilherme de Almeida, em *Estética*, em 1925⁵, o que nos leva a crer numa continuidade ao plano da obra: “O lirismo de Guilherme de Almeida é dos mais raros e originais que conheço.[...] Essa superioridade provém, creio, dele não se conservar no ambiente de espiritualidade á força que nem os outros porém aplicar *a poetagem bonita* [grifo meu] a uma realidade física que a torna imediatamente verossímil compreensiva e sensibilizante.”

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 16 de outubro de 1925,⁶ Mário de Andrade reitera a notícia partilhada com Manuel Bandeira, acerca dos livros em preparo, comunicando que o estudo sobre “os novos de Minas e do Rio” ainda não estava pronto:

Vou escrever o meu livro sobre os poetas românticos mostrando o bem dessa gente e o valor deles. Você, Martins de Almeida, o Moura estão perfeitamente em condições de fazer o mesmo com outros poetas ou com os mesmos se quiserem.[...] Ontem quando fui deitar matutando nesta carta me lembrei que não tinha citado o Nava junto de vocês. [...] Quanto à poesia dele não sei não ainda porém me parece que será o mais batuta de vocês todos. Como poeta. Você tem elemento lírico mais sutil mais intenso mesmo, é difícil de explicar assim de supetão em carta *e não estou pra fazer já artigo sobre vocês* [grifo meu], quero esperar mais um pouco, porém você me parece mais perto do Manuel, Nava me parece mais perto do Guilherme e do Ronald. [...] Ora o que distingue Ronald e Guilherme é que são mais poetas, têm mais equilíbrio entre o lirismo e a faculdade intelectual. Criam melhor que nós, me parece. Em Nava se dá o mesmo.[...] O Martins Almeida verificando que Manu “era mais poeta”, pra mim sente o mesmo que eu. Só que empregou mal a palavra “poeta”. Se vê bem que queria falar “mais lírico, mais interior”. Enfim pode ser que eu esteja errado e não se pode dizer por enquanto onde vocês atingirão.[...] O certo é que a minha maior curiosidade atual é observar aonde vocês irão parar, que estão no caminho certo acho indiscutível.

No sétimo número de *Klaxon*, em 30 de novembro de 1922, Mário de Andrade divulgou “Farauto”, buscando explicar “o poema do *Losango cáqui*.” Tratava-se de “Poema”, estampado no número anterior da revista e, posteriormente, seria incluído, em nova versão, em *Losango cáqui*. O poema foi alvo de críticas, provavelmente no *Jornal*

5 *Estética*. Rio de Janeiro. a.II, v.1, nº3, abril-junho 1925, p.296-302

6 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Correspondência Carlos & Mário*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.p.151-154

do *Commercio*, o que ensejou o autor a responder às “hilaridades”:

Meu “Poema”, publicado na *Klaxon* n.6, não foi compreendido pelos farautos. Duas razões há para tal incompreensão: 1º são farautos, isto é, escravos obedientes. E nunca se imaginou que para o ato de obediência fosse necessário que os escravos compreendessem as ordens de seus donos. 2º a poesia foi escrita com sinceridade e modernidade. São duas coisas que não podem existir entre farautos — ovelhas velhas, ignoras da psicologia, acostumadas a entender só o que a métrica e a rima desfiguram.

Mário de Andrade oferece “Platão”⁷ aos farautos: “procurei transcrever num soneto o que dissera no “Poema”.[...] Os farautos podem argumentar que também não compreendem o soneto, pois desconhecem Platão. É verdade.” O ataque aos defensores da velha forma poética é norte para as sátiras a Martins e Hermes Fontes, que seriam incluídas em *Poetagem bonita*:

(o maior poeta vivo do Brasil na pesada opinião do sr. João Ribeiro)
Hermes Fontes publica mais um volume de sátiras: *Despertar... Desde Apoteoses* que o ilustre sergipano, seguindo a traça que a si mesmo se impôs, vem com as suas impiedosas sátiras, provando sobejamente quanto a rima e os ideais parnasianos envelheceram e não se prestam mais para notar liricamente os nossos dias. [...] Quando Arlequim aparece, quis o Dr. Martins Fontes meter-se em versos de metro vário. Foi um desastre. Raro conseguiu um ou outro efeito rítmico interessante. Desiluda-se o aplaudido alópata. Continue no alexandrino e no octossílabo que são mais fáceis. Deixe o ritmo dos versos de metro vário para os poetas. Este gênero requer uma sensibilidade finíssima, que o dr. infelizmente não possui. Possui, e em abundância, essa rima rica da sensibilidade que se chama a sentimentalidade.⁸

Em “Osvaldo de Andrade”, crítica elencada n’A *poetagem bonita*, Mário opõe sentimentalidade a trabalho consciente. Para ele, a finalidade do grupo modernista, enquanto não-escola, era criticar a realidade brasileira, gerar uma consciência nacional “íntima, popular e unânime”, diversa da sentimentalidade do Romantismo que, a seu ver, não estava restrito à escola literária, mas ao espírito romântico. Esclarecerá, nessa direção, em 1942, na conferência “O movimento modernista”:

⁷ Posteriormente, incluído em *Losango cáqui*, com modificações.

⁸ *Klaxon*. São Paulo. n° 4, 15 agosto 1922, p.15-16

Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente “necessário”, o Romantismo. Insisto: não me refiro apenas ao romantismo literário, tão acadêmico como a importação inicial do modernismo artístico, e que se poderá comodamente datar de Domingos José Gonçalves de Magalhães, como o nosso do expressionismo de Anita Malfatti. Me refiro ao “espírito” romântico, ao espírito revolucionário romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do *Uruguai* nas líras de Gonzaga como nas *Cartas chilenas* de quem os senhores quiserem. Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte. Esta necessidade espiritual, que ultrapassa a literatura estética, é que diferencia fundamentalmente Romantismo e Modernismo, das outras escolas de arte brasileiras.⁹

9 ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p.258, 260, 263, 264 e 274. VER “Letras mineiras” (ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1993, pp.126-129).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Correspondência Carlos & Mário*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002,

_____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*/organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2.ed., 2001.

_____. “Manuel Bandeira”. *Revista do Brasil*. São Paulo, set-dez 1924.

_____. “Osvaldo de Andrade”. *Revista do Brasil*. São Paulo, set-dez 1924.

BANDEIRA, Manuel. *Poesias*. Rio de Janeiro: Edição da Revista de Língua Portuguesa, 1924.

Estética. Rio de Janeiro. a.II, v.1, nº3, abril-junho 1925.

Klaxon. São Paulo. nº 4, 6 e 7. Agosto, outubro e novembro de 1922.

MESA 9

Poesia do
século XIX

A figuração energética do elemento aquático n'A cachoeira de Paulo Afonso de Castro Alves (1847-1871)

Giovanna Gobbi Alves Araújo

Resumo

A presente pesquisa em andamento se dedica à análise da expressão metafórica da natureza na obra poética *A cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves (1847-1871). Não obstante sua breve duração, observa-se na produção poética de Castro Alves uma mudança estética. A crítica do final do século XX apontou nas composições de sua última fase um melhor aproveitamento dos recursos metafóricos, particularmente na representação paisagística, conforme apontam os estudiosos Jon M. Tolman e Fausto Cunha. Na obra *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876), a constituição da paisagem natural ganha relevo por meio de uma expressão poética depurada, de ênfase sensorial e plástica que, em associação ao estilo sublime, encena liricamente o drama trágico da escravidão. O elemento aquático exerce papel fundamental, pois que presente ao longo de toda a narrativa, articula-se estruturalmente aos personagens principais e a seus destinos, refletindo noções centrais a obra (primordialmente, as de pureza, desonra e resistência) e atuando, em nível simbólico, como matéria da expressão metafórica vívida e sublime. Mediante o emprego de ornatos do discurso relacionados à vividez, a cachoeira, metaforizada num embate de forças naturais, assume índices de uma violência irrefreável, cuja magnitude reverbera a opressão vivenciada pelos protagonistas escravos na esfera humana. Assim, propomos que a manifestação enérgica da natureza n'A *cachoeira de Paulo Afonso* – cuja representação maior se traduz na *ekphrasis* do grupo estatuário de Laocoonte no poema “A Cachoeira” – além de atuar como um instrumento persuasivo, materializa um posicionamento estético do eu poético acerca do sublime na obra de arte como veículo privilegiado vinculado à liberdade moral do homem.

Palavras-chave

Castro Alves; *enargeia*; natureza; poesia romântica brasileira

¹ Mestranda em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e bolsista CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho. E-mail: giovannagobbi@usp.br.

Nesta comunicação, apresentaremos os resultados parciais de nossa pesquisa de mestrado acerca dos efeitos do emprego da figura da *enargia*, ou ‘pintura viva’, na expressão metafórica do elemento aquático no poema *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876) de Castro Alves (1847-1871).

O manuscrito original d’*A cachoeira de Paulo Afonso* apresenta uma nota final na qual Castro Alves transcreve um excerto de uma notícia do *Diário da Bahia*, que traz uma longa descrição da cachoeira de Paulo Afonso e a informação da passagem do imperador D. Pedro II à região em outubro de 1859. A notícia lhe fora enviada por seu editor e amigo Augusto A. Guimarães, a fim de lhe servir de inspiração no processo de escrita da obra. À época, o poeta havia relatado em carta ao mesmo amigo que iria visitar a “queda gigantesca do S. Francisco” (ALVES, 1997, p. 746), como Chateaubriand o fizera às cataratas do Niágara, para completar a descrição da cachoeira de Paulo Afonso. A análise comparativa entre o poema e a notícia de jornal transcrita revelou aproximações terminológicas e conceituais (sonoridade, brilho e clareza) que nos indicaram a relevância dos procedimentos textuais descritivos na composição metafórica da cachoeira no interior da obra. Na obra dedicada à história de opressão e violência vivida por um casal de escravos, Lucas e Maria, a ênfase dada à visualidade poética mediante o emprego de formas variadas da expressão enargética promove a adequação da tragicidade do destino humano à forma lírica. Desta forma, a descrição poética do elemento aquático n’*A cachoeira de Paulo Afonso* corresponde a um instrumento vital na constituição do poema.

Segundo o estudioso Fausto Cunha em *O romantismo no Brasil*, a enargia era técnica frequentemente discutida pelos poetas românticos em seus textos crítico-estéticos, sendo “a pedra de base nos estudos da poesia do tempo” (CUNHA, 1971, p. 65). Além disso, afirma que Castro Alves, dentre outros coetâneos, firmou sua reputação declamatória na manipulação da *illustratio*. O fato se confirma na leitura do texto “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”, em que Castro Alves avalia o volume de poesias de Antônio Augusto de Mendonça Júnior. Em sua crítica, Castro Alves elogia o tratamento que a natureza recebe nos versos de Mendonça e cita como exemplo de

“magnífica *enargueia*” uma descrição da formação de uma tormenta em meio a ventos e mares revoltos, que o poeta realiza na obra. Enquanto crítico de poesia, Castro Alves julga fundamental que a natureza seja descrita poeticamente em sua exuberância nativa, “majestosa”, “arrojada” e “livre”, repercutindo as características do ambiente natural local. Para que o poeta cumpra sua função de “retratista da natureza”, é necessário que empregue descrições condignas com a natureza brasileira, assim como Petrarca, Hoffmann e Macpherson haviam feito de suas terras natais.

Analisando a figura da enargia conforme sua acepção e uso pela Antiguidade clássica (sobretudo Cícero e Quintiliano) no livro *Enargeia in classical Antiquity and the early modern age*, Heinrich F. Plett a define como as técnicas retóricas pelas quais o orador é capaz de criar “cenas imaginárias” (*fantasia* ou *visiones*), conferindo imediatismo e impressão de concretude ao evento narrado (PLETT, 2012, p. 8). O efeito atingido é o de a cena estar se passando diante dos “olhos internos do público”, i. e., os olhos da imaginação. Denominando-a *fantasia*, Longino, no texto *Peri Hypsous* (“Do sublime”), explica que a técnica se aplica aos casos em que o orador parece estar vendo o fato sobre o qual fala e o coloca “sob os olhos dos ouvintes”. Constituindo um tópico de debate recorrente entre os antigos, a enargia e seus efeitos também são encontrados nos escritos retóricos e filosóficos de Aristóteles, Epicuro, Filóstrato, Hermógenes e Luciano de Samósata, leituras conhecidas pelos poetas românticos. Por tais textos, entendemos que o imediatismo vívido criado pela enargia é ficcional, constituindo, portanto, a razão pela qual ela pode ser vista como pressuposto básico para a constituição das artes – da poesia, das artes visuais e da música (PLETT, 2012, p. 20).

A eficácia da enargia depende da concretude dos detalhes descritivos (*circumstantiae*). Alcança-se o efeito de clareza ou vividez por meio de ornatos do discurso que, ao serem aplicados, tornam a expressão metafórica mais nítida. No poema “A Cachoeira”, situado no *dénouement* trágico da narrativa, metáforas de ação, hipérboles, gradações e símiles operam na elevação da dramaticidade na configuração de painéis descritivos da natureza, mobilizando o leitor/ouvinte a recriar imaginativamente as cenas apresentadas

diante dos olhos incorpóreos da mente. Assim, o elemento aquático passa pelos processos de zoomorfização e antropomorfização até se transfigurar na estátua grega do grupo de Laocoonte, constituindo um conjunto alegórico potente da dignificação do espírito humano diante da inevitabilidade da morte. Convergindo em si toda a progressão metafórica, a descrição efrástica² da reação de contração de Laocoonte e seus filhos ao ataque das serpentes de Tênedos reforça no poema o conceito da resistência diante da violência, engendrando o ápice do sublime estético e o ponto culminante do poema. Tal evocação alegórica, representada por meio do estilo sublime que revela ao homem sua destinação e devolve elasticidade a seu espírito³, nos leva a entender o desfecho trágico do suicídio dos escravos Lucas e Maria não como uma rendição do casal às impossibilidades de um sistema que os paralisa, mas como a libertação da violência que os anula.

De acordo com João A. Hansen no artigo “Categorias epidíticas da *ekphrasis*” (2006, p. 99), a aplicação das técnicas retóricas relacionadas às categorias de clareza, nitidez e brilho na “visualização imaginosa” (*enargeia*) estimulam o *pathos*, tanto no poeta quanto nos ouvintes, e podem contribuir às funções retóricas de ensinar, agradecer/maravilhar e persuadir. Nesse sentido, o uso da enargia por Castro Alves n’A *cachoeira de Paulo Afonso* é particularmente relevante na medida em que as componentes naturais são postas a simbolizar a violência existente na esfera humana, por intermédio de metáforas vigorosas, como forma de representar a corrupção moral do indivíduo escravizado e denunciar o sistema escravocrata que o desonesta, silencia e lhe veda a fruição do amor. Por fim, os mecanismos de descrição efrástica e avivamento na representação das águas n’A *cachoeira de Paulo Afonso* agem enquanto recursos potencializadores da capacidade persuasiva do texto poético, atuando como fator esclarecedor dos argumentos apresentados sobre as atrocidades da escravidão.

² A *ekphrasis* consiste na emulação verbal destinada à descrição pictórica da arte. Cf. a definição de João Adolfo Hansen (2006, p. 86).

³ Cf. as teorias do “sublime dinâmico” em Immanuel Kant e do “sublime patético” em Friedrich Schiller.

Referências bibliográficas

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1997.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Brasília, DF, INL, 1971.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.

PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. The aesthetics of evidence. Leiden; Boston: Brill, 2012.

Deuses seculares: religião da arte e ironia romântica em Álvares de Azevedo e Cruz e Sousa

Manuella Miki Souza Araujo

Resumo

O processo de secularização espiritual, desencadeado no Ocidente pelas revoluções políticas e industriais, motiva a elaboração da “religião da arte”, recorrente tradição moderna que atravessa o século XIX e elege a poesia como espaço remanescente e privilegiado para a meditação, contemplação e tentativa de criação de um centro interior, capaz de dar sentido ao sujeito engajado na invenção de seu destino: em outras palavras, o poeta enquanto criador secular de si mesmo busca significações para seu ser e estar no mundo. A encenação poética da criação reflexiva de si muitas vezes vem acompanhada do tema da peregrinação, alusiva ao processo de perambulação do poeta figurado como paradoxal sacerdote, sublime mistura de devoção, descrença e demonismo. A ambiguidade, polissemia e liberdade da linguagem poética apresentam-se como potência de vida em constante transfiguração diante do culto racionalista do sentido único, observado tanto no discurso dogmático da Igreja enquanto instituição, quanto na noção de verdade objetiva do cientificismo, ambas em embate ao longo do século XIX. Neste contexto, no qual a verdade ambígua da poesia parece não ter lugar, os artistas românticos procuram dialogar livremente com aqueles dois discursos e promover o reencantamento da realidade, na ânsia pela religião com o todo, de modo a vencer o vazio e o tédio da vida resumida ao cotidiano mesquinho. Os poetas simbolistas, por sua vez, cultivam a linguagem musical, hermética, mágica e sugestiva, na qual o refinamento cultural se entrecruza com as fontes primevas e ignotas dos subterrâneos do ser. A discussão abaixo tece considerações acerca da religião da arte no século XIX brasileiro a partir das poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa, chamando a atenção para a figuração do poeta enquanto sacerdote moderno, cujo movimento peregrinante lhe permite representar a revisão da tradição literária e a revisão constante de seu papel e lugar no tempo presente.

Palavras-chave

religião da arte; ironia, romantismo, simbolismo

1 Doutoranda em Literatura Brasileira – DLCV/CNPq, orientada pela Professora Dra. Cilaine Alves Cunha. E-mail: manuella.araujo@usp.br.

O tema da religião da arte atravessa a lírica do século XIX, do romantismo ao simbolismo. Pautado pela inclinação reflexionante, ele é mobilizado pelo poeta moderno em sua revisitação à tradição literária. A evocação da imagem do arqui-poeta mítico surge indissociada da persistente tarefa de reconsideração do lugar e do valor do poético, em crise na modernidade desencantada, regida pelo prosaísmo, mercantilização e voraz racionalização da vida (BÉNICHOU, 1992).

A formulação do conceito de religião da arte remonta ao culto estético e experimental do *Kuntsreligion*, cultivado no romantismo alemão. Wilhelm Heinrich Wackenroder apresenta na figura do monge amante das artes um exemplo de modelo ideal de artista e audiência. Dotado de disposição meditativa e sensível aos embates do sublime, seu monge-poeta é especialmente crítico ao “filisteísmo” burguês manifestado diante das forças fantásticas e misteriosas da existência (SAFRANSKI, 2010). Neste sentido, a concepção de religião da arte caracteriza-se pela defesa e legitimação da livre imaginação criadora e da autonomização artística, pois os românticos reclamam a validade do poético e do intuitivo como domínios constitutivos e fundamentais do humano, considerados por eles vias dignas de acesso ao conhecimento (NOVALIS, 2009).

A proposta estética de reaproximação simbólica das figuras do artista e do sacerdote não deve ser concebida como reposição ou reafirmação do dogma religioso tradicional, pois o artista moderno remete ao vate antigo justamente para assinalar, com aguda consciência e melancolia, a distância que os separa. Se a religião da arte é mobilizada como recurso à meditação e problematização da própria crise do poeta no seio da modernidade, ela revela no artista novecentista um filho do tempo histórico, cindido entre o *spleen* e o ideal, empenhado, simultaneamente, em uma crítica aos valores sociais vigentes, mas também em uma autocrítica a respeito de seu valor e lugar na realidade. Criador secular, o artista reivindica a livre conjugação da fantasia com a reflexão, valendo-se reciprocamente de ambas, sem negar a dignidade de uma ou outra.

Na poética de Álvares de Azevedo o poeta é figurado sob múltiplas máscaras irônicas, alusivas à tradição literária ocidental: ele é o profeta divorciado das multidões,

o frade demoníaco e libertino, o poeta mendigo, o pastor noturno, entre outros. Dentre seus narradores, dois deles são frades-poetas dedicados ao culto estético em *O livro de Fra Gondicário* e *O poema do frade*. Ambos destacam sua descrença em relação ao momento presente, segundo eles hostil à poesia, e sugerem que sua própria reclusão no espaço do convento decorre não de uma suposta vocação religiosa, mas da possibilidade de assumirem, ainda que precariamente, a figura do esteta. O espaço da igreja e dos mosteiros assume a função histórica de guardião das obras artísticas. Na temática da religião da arte são recorrentes as descrições da opulência e beleza das estátuas de santas e pedrarias como estímulos à fantasia criadora, observado por exemplo n'Os *elixires do diabo*, de Hoffmann (PRAZ, 1996). É também comum que as referências à atmosfera religiosa não se restrinjam apenas ao repertório cristão, desdobrando-se na livre mescla de variadas mitologias e panteões, de modo que a religião da arte e o orientalismo costumam aparecer associados, na tarefa de revisitação do poeta do século XIX à tradição literária. Ao repensar seu lugar no presente, ele busca na força original do poético, emanada de um tempo primordial, a revitalização da civilização moderna, entendida, em algumas vertentes de pensamento novecentistas, como uma etapa decadente e cansada da humanidade (SAID, 2007).

Embora almeje isolar-se no espaço simbólico do convento, o frade-poeta conserva dentro de si as contradições da realidade, manifestadas em suas obras permeadas de dúvida, ironia e desespero, nas quais se revelam não o olhar do missionário resoluto, mas do artista atento à beleza e à transgressão. Sob a máscara do monge, o poeta recria suas incontáveis mitologias particulares de modo a afrontar a tendência hegemônica à univocidade de sentido e ao monopólio da verdade, almejados tanto pelo dogma religioso como pela ciência novecentista (ROSEN, 2004).

Distante do céu, o poeta moderno preso à terra busca resgatar os vestígios de sua aura divina original na imagem do anjo caído. Destronado como Satã ou Prometeu, ele é criador secular, rival da palavra divina e da autoridade dos mitos modernos, encarnados na ciência positivista e no capital. A figura do arquiopoeta Orfeu é mais uma presença

constante no horizonte de referências da religião da arte, por personificar o poeta detentor da magia e do conhecimento secreto, cifrado em linguagem hieroglífica.

A ideia de religião da arte perpassa também as produções do simbolista Cruz e Sousa. Em suas composições de juventude, o jovem poeta de Desterro tematiza a crença na possibilidade de eternização de sua poesia do “Pensamento” por meio do talento e do cultivo da arte pura. Todavia, ele passa a questionar a validade do cientificismo em dar conta da realidade, bem como da possibilidade de transcendência espiritual e de superação das barreiras sociais no Brasil finissecular, que prometera a modernização do país e a emancipação da população no advento da República. As pretensões de monopólio da verdade e de universalidade do cientificismo, do mercado e da igreja são confrontadas com a estética sofisticada e a linguagem enigmática do poeta simbolista, que afirma o esvaziamento de sentido da História e de suas ideologias. Enigma de esfinge, o culto ao ignoto é explorado na poética de Cruz e Sousa, sobretudo na prosa de *Evocações*, identificado aos mistérios, ao “incognoscível”, ao primitivo e ao grotesco da “noite africana” (BASTIDE, 1979), na qual emerge a alteridade sinistra do poeta ideal e do Brasil republicano, oculta sob as luzes artificiais da *Belle Époque*.

Para além do cotidiano doméstico e bem regulado pela moral burguesa, o poeta moderno busca a terra ignota da arte, *terrae incognitae* da qual fala Baudelaire. Suspenso entre o *spleen* e o ideal, o poeta finissecular encena o próprio e trágico ritual de sacrifício e despedaçamento, no altar de sua paradoxal religião estética, profana e solitária. Na noite ignota de Cruz e Sousa, o poeta assume as máscaras de Prometeu acorrentado ou demoníaco deus negro: sacrificado, mas sobretudo sacrílego, rival da palavra divina, consciente de sua orfandade espiritual, ele preenche, sonhador, o vácuo do céu surdo e despovoado de deuses (RABELO, 2006).

Para Nietzsche (2007), o cientificismo e o dogma cristão coincidem no culto à violência do sentido único, próprio da tendência que o filósofo denomina “socratismo”, ou seja, a exacerbação do impulso apolíneo destituída de sua contraparte dionisíaca, tão essencial e constitutiva da vida quanto a outra. Diante dessa lacuna espiritual, a

lírca irônica do “incrédulo crente” (CUNHA, 2013) promove a sistemática e interminável operação de multiplicação e “reversão satânica” (RUFINONI, 1999) de significados e representações da realidade, no seio do ignoto reino do sonho e da poesia.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. BUENO, Alexei (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

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

BAUDELAIRE, Charles. “Projetos de prefácio”, in: *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011, p.235-242.

BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Galimard, 1992, pp.30-36; 148-154; 175-179; 207-216.

CUNHA, Cilaine Alves. “Poema sem razão”, In: CAMILO, Vagner e CUNHA, Cilaine Alves (orgs). *Teresa: revista de literatura brasileira. Ruptura e permanência: história, estética e poéticas do Romantismo*. Universidade de São Paulo – nº12-13 (2012-2013). São Paulo: Ed. 34, 2013, pp. 430-454.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad., apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

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

ROSEN, Charles. “O vazio intenso: renascimento religioso no romantismo inglês, francês e alemão”, in *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004, p.45-65.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *A forma negra da morte* (um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa). Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH, 1999.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São

Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 177-190.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Organização e estudo de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008, 2 vol.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich y TIECK, Ludwig. *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Valencia: KRK Ediciones, 2008.

Sobre os autores

Angela Teodoro Grillo

Mestre em Letras pelo programa de Literatura Brasileira da FFLCH-USP, defendeu em 2010 a dissertação *Processo de criação do manuscrito Preto: um inédito de Mário de Andrade*, sob orientação da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, também orientadora do projeto para doutoramento *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*, em processo de finalização. Ambas as pesquisas receberam financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Alexandre José Barboza da Costa

É graduado, licenciado e mestre em Literatura Brasileira. Atualmente, realiza a pesquisa de doutorado “As coisas maravilhosas e bestiais do Brasil: Um estudo sobre o gênero histórico em Pero de Magalhães de Gandavo”. Bolsista Capes.

Amanda Rios Herane

Possui mestrado em Literatura Brasileira pela USP, tendo contado com bolsa de pesquisa concedida pela FAPESP. Concluiu sua dissertação, *Memória das Ilusões: um estudo de Ressurreição, primeiro romance de Machado de Assis*, em 2011, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães. Desenvolve doutorado em Literatura Brasileira pela USP, também sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, usufruindo de bolsa de pesquisa concedida pela FAPESP.

Edinael Sanches Rocha

Graduado em Psicologia pelo IPUSP, psicanalista, mestre em Letras pela FFLCH-USP (título da dissertação: “Prazer de sombra: uma leitura de Dão-Lalalão, de João Guimarães Rosa”), doutorando pela FFLCH-USP. Atua como psicólogo judiciário na Vara de Infância e Juventude do Foro de Pinheiros no Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.

Elisabete Ferraz Sanches

Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e mestra em Letras pela mesma instituição (2012). Pós-graduada em Português: Língua e Literatura pela Uni Sant'Anna (2007). Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (2005). Pesquisadora no grupo de estudos: Crítica Literária e Psicanálise da Universidade de São Paulo. Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto de Educação de Rondônia-IFRO.

Estevão Andozia Azevedo

Estevão Azevedo nasceu em Natal (RN) e é mestrando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo (USP), e bolsista Capes. É editor e escritor. Publicou o livro de contos *O som do nada* acontecendo (Edições K, 2005). Seu primeiro romance, *Nunca o nome do menino* (Terceiro Nome, 2008, Record, 2016), foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura em 2009. *Tempo de espalhar pedras* (CosacNaify, 2014), também lançado na Itália, em 2016, foi eleito romance do ano pelo prêmio São Paulo de Literatura 2015.

Fabiana Souza de Lima

Fabiana Souza de Lima é Bacharel e Licenciada em Letras - Português e Francês pela Universidade de São Paulo (2010/2011). Atualmente, cursa mestrado em Literatura Brasileira (2017), realizando a análise dos contos de Otto Lara Resende presentes no livro *A boca do inferno*.

Gabriela Manduca Ferreira

Doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, na área de estudos machadianos, como bolsista Capes. Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo, como bolsista Fapesp. Graduada em Letras

(Português/ Latim) pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu, durante a graduação, como bolsista CNPq, trabalho de Iniciação Científica na área de Literatura Brasileira.

Gabriela Ruggiero Nor

Gabriela Ruggiero Nor possui mestrado em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP e é atualmente doutoranda na mesma área, sob orientação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

Giovanna Gobbi Alves Araújo

É graduada em Letras pela Universidade de São Paulo. Cursa, atualmente, o programa de mestrado em Literatura Brasileira na mesma instituição, pesquisando as figurações da natureza na poesia de Castro Alves, com financiamento à pesquisa concedido pela agência CAPES.

Gisele Gemmi Chiari

Possui graduação em Letras (1998), mestrado em Literatura Brasileira (2015), e atualmente é doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Seus principais temas de pesquisa são: História Literária, Literatura Brasileira, Romantismo e Gonçalves Dias. Atua como Coordenadora Intermediária de Ensino Médio na Secretaria de Educação do Governo do Distrito Federal.

Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Bacharel em Letras (Português/Inglês) pela mesma instituição, trabalhou entre 2011 e 2013 como estagiário no Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sob supervisão da curadora Sandra Guardini T. Vasconcelos. No mestrado, dá prosseguimento a seus estudos sobre a obra de João Guimarães Rosa sob a orientação de Erwin Torralbo Gimenez e com apoio financeiro do CNPq.

João Paulo Bense

Professor de Literatura, Língua Portuguesa e Redação. Quando apresentou a comunicação “Literatura íntima em Abraçado ao meu Rancor”, estudava pós-graduação na FFLCH-USP em Literatura Brasileira. Com a orientação do Prof. Dr. Augusto Massi, a apresentação lhe rendeu um capítulo em sua dissertação de mestrado *Negaceio, Negócio, Negação: A literatura negativa de João Antônio*.

Josilene Lucas da Silva

Mestranda na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (USP) com o projeto “O vestuário como elemento de caracterização de personagens nos contos iniciais de Machado de Assis”, sob orientação da Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha (USP). Graduada e Licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP) e pela Faculdade de Educação (USP). Professora titular de cargo efetivo de Ensino Fundamental II e Médio na rede pública estadual de São Paulo.

Juliana Caldas

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo sob orientação da Profa. Dra. Eliane Robert Moraes com o projeto de análise comparada entre *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, e as obras relacionais, de Lygia Clark. É graduada e licenciada em Letras, pela Universidade de São Paulo, especialista em Roteiro audiovisual e técnica em Direção teatral. Membro da equipe editorial da *Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira*, também atua como pesquisadora de artes performativas no Coletivo Marginalias.

Lígia Rodrigues Balista

Formada em Letras pela Unicamp, onde também fez seu Mestrado, tendo estudado o *Auto da Alma*, de Gil Vicente, e *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano*, de João

Cabral de Melo Neto, sob orientação da Profa Dra. Jeanne Marie Gagnebin. Trabalhou como professora substituta na UFVJM entre 2012 e 2013 e ingressou no Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da USP em 2014, com sua pesquisa sobre o caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini.

Luísa de Aguiar Destri

Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo sob a orientação do Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura. É bolsista Capes.

Manuella Miki Souza Araujo

Possui bacharelado e licenciatura plena em Letras pela Universidade de São Paulo. Entre 2010 e 2013 dedicou-se a pesquisa de mestrado na área de Literatura Brasileira (DLCV - FFLCH-USP) intitulada "O fragmento romântico em O poema do frade", na qual analisa os fundamentos teóricos do inacabamento formal na poética de Álvares de Azevedo. Atualmente, desenvolve trabalho de doutoramento sobre a noção de religião da arte e o processo de secularização da poesia em Álvares de Azevedo e em Cruz e Sousa.

Marcos Lemos Ferreira dos Santos

Doutor em Literatura Brasileira, na FFLCH-USP. Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada, na Universidade de São Paulo. Graduação em Letras pela FFLCH-USP (2006), tendo cursado um ano no Lateinamerika-Institut (LAI) da Freie Universitaet Berlin (FU), com bolsa concedida pela CAPES/DAAD. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Literatura Comparada, Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa. Também graduado em Astronomia, no Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da Universidade de São Paulo (IAG - USP). Faz parte do grupo de pesquisa Retórica e Doutrinas Artísticas.vdo Grupo de Estudos sobre Beckett, no Brasil e do Grupo Leituras e Leitores.

Marina Damasceno de Sá

Doutoranda em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, com a tese “A poetagem bonita: edição de livro inédito de Mário de Andrade”, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes. Defendeu “O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade: edição de texto fiel e anotado” no mestrado, orientada pela Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, na mesma universidade e com bolsa CAPES em ambas as vezes. Fez iniciação científica sobre “O manuscrito de Amor e Medo, de Mário de Andrade”, com a mesma orientadora, desta vez com bolsa Santander. Integra a equipe Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Milena Mulatti Magri

Aluna de Doutorado do Programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob orientação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg. Pesquisa realizada com bolsa FAPESP.

Pricila Del Claro

Mestranda em Literatura Brasileira pela USP e graduada em Letras também pela USP, é atriz profissional formada pelo Indac e há mais de 10 anos dedica-se ao estudo do Teatro Brasileiro.

Thiago Henrique Fernandes Pereira

Mestrando em Literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. Desenvolve dissertação através da concessão de bolsa pelo CNPq. Natural da cidade Belo Horizonte, onde graduou-se em Letras pelo Centro Universitário de Belo Horizonte. Atua também como ator.

Tiago Seminatti

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP) com o projeto de pesquisa “A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso

indireto livre e a crise da forma em Quincas Borba”, que recebe apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo através de Bolsa de Mestrado. Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras - Português/Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).