

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

FFLCH - USP

SÃO PAULO, MARÇO DE 2016

**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: Prof. Dr. Paulo Martins

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

Coordenador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Vice-coordenador: Prof. Dr. Augusto Massi

Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

Prof. Dr. Jefferson Agostini de Mello

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Representante discente: Lígia Rodrigues Balista

**Endereço para correspondência**

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

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

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

Telefone: 11 3091-4828

E-mail: sppglb@gmail.com

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



Departamento de Letras  
Clássicas e Vernáculas

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

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)

## **II Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

### **Comissão Científica**

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques  
Prof. Dr. Augusto Massi

### **Comissão Organizadora**

Aline Novais de Almeida (DLCV-USP)  
Ana Carolina Sá Teles (DLCV-USP)  
Camila Russo de Almeida Spagnoli (DLCV-USP)  
Davi Lopes Villaça (DLCV-USP)  
Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)  
Flávia Barreto Corrêa Catita (DLCV-USP)  
Francine Alves Polidoro (DLCV-USP)  
Geovanina Maniçoba Ferraz (DLCV-USP)  
João Paulo Bense (DLCV-USP)  
Juliana Caldas (DLCV-USP)  
Ligia Rivello Baranda Kimori (DLCV-USP)  
Lígia Rodrigues Balista (DLCV-USP)  
Luisa de Aguiar Destri (DLCV-USP)  
Marcos de Campos Visnadi (DLCV-USP)  
Tiago Seminatti (DLCV-USP)  
Wagner Gonzaga Lemos (DLCV-USP)

# APRESENTAÇÃO

O II Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (II SPPGLB) deu seguimento a uma importante iniciativa da área para fomentar as pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado dos alunos envolvidos, bem como gerar diálogos produtivos entre docentes, discentes e interessados nos estudos literários brasileiros. Ocorrido entre os dias 7 e 10 de março de 2016, o evento obteve sucesso graças ao envolvimento coletivo de muitos pós-graduandos do Programa.

No dia 7 de março, as atividades do II SPPGLB iniciaram-se com a conferência de abertura, *Letras coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII. Pressupostos de um trabalho*, proferida pelo Prof. Dr. João Adolfo Hansen (USP), com apresentação do Prof. Dr. Augusto Massi (USP). Seguida pela mesa dos pós-doutorandos, **Retórica e poesia em Machado e Cacao**, Jean Pierre Chauvin e Carlos Frederico B. Martin, mediada pela doutoranda Ana Carolina Sá Teles.

No dia 8 de março, a primeira mesa, **Prosa e crítica no século 19**, teve a comunicação de Geovanina Maniçoba Ferraz, Ana Carolina Sá Teles e Wagner Gonzaga Lemos, e foi mediada pelo Prof. Dr. Marcos Roberto Flamínio Peres (USP). Na segunda mesa, **João Guimarães Rosa e José Lins do Rego**, apresentaram-se Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena e Davi Lopes Villaça, com mediação da Profa. Dra. Priscila Loyde Gomes Figueiredo (USP). Ao final do dia, a Profa. Dra. Walnice Nogueira Galvão (USP), apresentada pelo Prof. Dr. Jefferson Agostini de Mello (USP), proferiu a conferência *Modulações da narrativa contemporânea*, que pode ser assistida no link: <https://youtu.be/slO9q9SX71M>.

No dia 9 de março, a primeira mesa, **Edição**, teve as apresentações de Flávia Barreto Corrêa Catita e Marina Damasceno de Sá, com mediação da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez (USP). Na segunda mesa, **Corpo e texto**, Marcos de Campos Visnadi e Aline Novais de Almeida apresentaram-se, com mediação da pós-doutoranda Cristiane Rodrigues. Ao final do dia, a Profa. Dra. Jeanne-Marie Gagnenbin (Unicamp), apresentada pela Profa. Dra. Eliane Robert Moraes (USP), proferiu a conferência *Literatura e filosofia*, que pode ser assistida no link: <https://youtu.be/XUI85Bl9Yik>.

No último dia do II SPPGLB, em 10 de março, a primeira mesa **Parnasianismo** teve as comunicações de Emmanuel Santiago e Ligia Rivello Baranda Kimori, com mediação da Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama (UFOP). Na segunda mesa, **Poesia social**, Francine Alves Polidoro e Renata de Carvalho Nogueira apresentaram-se, com mediação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinomi (USP). O Prof. Dr. Alcides Villaça (USP), apresentado pelo Prof. Dr. André Luís Rodrigues (USP), proferiu a conferência de encerramento *Palavra e ética na poesia de João Cabral*, que pode ser assistida no link: <https://youtu.be/BGuplSFXRBQ>.

O segundo seminário de conferências dos docentes e de apresentações dos projetos de pesquisa dos alunos representou a perpetuação de um compromisso anual da agenda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP. Em um momento de crise e cortes de investimentos que afetam a vida social e cultural do país, as universidades não teriam como sair ilesas. O engajamento de cada um dos integrantes da Comissão Organizadora do evento, sobretudo dos estudantes, em condições tão adversas, revela a importância que um espaço como o SPPGLB tem na produção de diálogos e no aquecimento da vida literária e intelectual para além da solidão do gabinete e das bibliotecas.

Apesar da sobrecarga de afazeres e do pouco apoio institucional e das agências de fomento, a manutenção desse compromisso anual mobiliza a comunidade acadêmica na compreensão de que a vida universitária é também um lugar de resistência – em que o aprender a “viver-e-fazer-junto” tem tanta importância quanto as pesquisas individuais – e de prazer, no qual é possível ventilar encontros e circular afetos. Nas palavras de Guimarães Rosa, em *Corpo de baile*, um acontecimento com “cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha”.

*Aline Novais de Almeida, Caio César Esteves de Souza e Juliana Caldas,  
em nome da Comissão Editorial dos Anais do SPPLGB.*

Realizado entre os dias 7 e 10 de março de 2016, o II Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira contou com a participação de treze estudantes de mestrado e doutorado e dois pós-doutorandos, que apresentaram suas pesquisas em andamento, além de quatro conferencistas: João Adolfo Hansen, Walnice Nogueira Galvão, Jeanne Marie Gagnebin e Alcides Villaça. Como na primeira edição, mesas e conferências foram organizadas de acordo com as quatro Linhas de Pesquisa do Programa (A prosa no Brasil, A poesia no Brasil, Historiografia e crítica literárias, Literatura, demais artes e outras áreas do conhecimento), reservando-se a cada uma delas um dia da programação.

Concebido também como um evento de recepção aos alunos ingressantes, o Seminário acabou extrapolando o âmbito do Programa de Literatura Brasileira. O número de inscritos para assistir às mesas quase dobrou em relação à edição de 2015, chegando a 232 estudantes, oriundos da pós-graduação e da graduação, tanto da área de Letras como de outros cursos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. A oportunidade de apresentar seus trabalhos para um público numeroso e diversificado, e de poder discuti-los com docentes do Programa de Literatura Brasileira e também de outras instituições, convidados para coordenar as mesas, revelou-se muito estimulante e produtiva para os alunos. Em muitos casos, a participação do Seminário antecedeu o exame de qualificação, possibilitando uma reflexão mais ampla sobre o andamento das pesquisas.

Em 2016, a comissão organizadora do Seminário foi composta por dezesseis pós-graduandos. Os Seminários promoveram uma nova dinâmica para as relações entre os alunos, impulsionando também a revista discente do Programa, a *Opiniões*, que ganhou fôlego e regularidade, tendo lançado quatro edições desde 2015, quando passou a ser publicada na plataforma digital. Por meio da organização de eventos acadêmicos e da experiência coletiva de editoração, o corpo discente do Programa de Literatura Brasileira tem experimentado uma vivência de grande entrosamento e interlocução contínua, o que ajuda a fortalecer o amadurecimento das pesquisas e a qualidade dos trabalhos de conclusão. O que estes Anais apresentam é, portanto, não apenas uma amostra

da diversidade das investigações produzidas atualmente no Programa, mas também um retrato desse processo de maturação e depuração que só a experiência do diálogo e da troca de ideias permite.

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



## ÍNDICE

<b>A questão dos caracteres em <i>Ressurreição</i> (1872), de Machado de Assis</b> .....	11
<i>Ana Carolina Sá Teles</i>	
<b>Atos e palavras, estudo sobre o narrador em <i>Lucíola</i>, de José de Alencar</b> .....	17
<i>Geovanina Maniçoba Ferraz</i>	
<b>“São os do norte que vem”: Romero, Veríssimo, Araripe e os embates literários no entresséculo</b> .....	24
<i>Wagner Gonzaga Lemos</i>	
<b>José Lins do Rego: tipos em transição</b> .....	34
<i>Davi Lopes Villaça</i>	
<b>“Agora, porém, a hora é de combate, de ofensiva”: balizas de uma poética rosiana no final dos anos 1940</b> .....	40
<i>Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena</i>	
<b>Um poema herói-cômico de Machado de Assis: análise dos manuscritos de “O Almada”</b> .....	48
<i>Flávia Barretto Corrêa Catita</i>	
<b>A poetagem bonita: edição de livro inédito de Mário de Andrade</b> .....	54
<i>Marina Damasceno de Sá</i>	
<b>Mário de Andrade leitor de Murilo Mendes: dança e poesia</b> .....	62
<i>Aline Novais de Almeida</i>	
<b>Vida, obra e resíduos de Hilda Hilst: problemas de definição</b> .....	70
<i>Marcos de Campos Visnadi</i>	
<b>O voyeurismo tímido na poesia de Raimundo Correia</b> .....	77
<i>Emmanuel Santiago</i>	
<b>Mário de Andrade, leitor dos parnasianos: estudo e formação do crítico</b> .....	82
<i>Ligia Kimori</i>	
<b><i>Auto do frade</i>: um auto profanado</b> .....	89
<i>Francine Alves Polidoro</i>	
<b>A poética social de Patativa do Assaré</b> .....	95
<i>Renata de Carvalho Nogueira</i>	
<b>A síntese poética de uma discussão crítica: leitura do poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal” de Cacaso</b> .....	103
<i>Carlos Frederico Barrére Martin</i>	
<b>Lucro, logro, demência: papéis da linguagem em <i>Quincas Borba</i></b> .....	112
<i>Jean Pierre Chauvin</i>	
<b>Sobre os autores</b> .....	121

# MESA 1

Retórica e poesia de  
Machado e Cacaso

## **A questão dos caracteres em *Ressurreição* (1872), de Machado de Assis**

*Ana Carolina Sá Teles*

### **Resumo**

Nesta comunicação apresento o estágio atual da Pesquisa de Doutorado em andamento “Entre caráter e diferença: personagens machadianas em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*” (FAPESP/CNPq), orientada pelo Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães. O estudo analisa as personagens machadianas segundo traços subjacentes à obra, como um leque de personagens que vai da tipicidade à diferença. Desde *Ressurreição* (1872), Machado de Assis declara na Advertência: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres” (2008, p. 236). Portanto, este primeiro romance se desdobra a partir do mote shakespeariano sobre a dúvida subjetiva e da dinâmica do contraste entre os caracteres. Para a análise, contamos com a investigação de uma seleção da correspondência e dos textos de crítica de autoria de Machado de Assis que enfatizam a noção de caracteres nas décadas de 1860 e 1870. Parte-se dos modos de representação de caracteres numa rede textual que envolve Aristóteles, Teofrasto e Thomas Overburry, entre outras referências, para melhor compreender a proposta machadiana de retomada do costume retórico dos caracteres em seu romance de estreia. Avalia-se igualmente o peso dessa escolha no romance, que é apropriada de forma singular pela obra machadiana, dando ênfase ao estudo moral e psicológico das personagens como eixo estruturador da narrativa. Observa-se também o quanto a mobilização da técnica dos caracteres para a figuração das personagens ajuda a compor uma visada própria do narrador do romance não apenas quanto ao delineamento das personagens, mas também quanto à sociedade que narra. A partir do trabalho com os caracteres, o narrador exhibe um tom de suspeita e constrói dispositivos irônicos que sutilmente propõem uma crítica da sociedade narrada.

### **Palavras-chave**

romance; século 19; personagem; caracteres; moral

---

1 Doutoranda na Universidade de São Paulo, com bolsa da Fapesp. E-mail: anacarolinateles2009@gmail.com.

Esta comunicação faz parte do Projeto de Doutorado em andamento “Entre caráter e diferença: personagens machadianas em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*” (Fapesp/CNPq), orientado pelo Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães desde 2014. Um dos objetivos do Projeto é analisar uma teoria das personagens que se encontra subjacente à obra de Machado de Assis, contemplando o problema de sua diversidade. Ou seja, as personagens machadianas abrem-se num leque que vai desde a personagem de figuração “típica, pesadamente típica”, conforme a expressão de Alfredo Bosi (2007, p. 59), até a personagem que se destaca de seu contexto por meio de uma figuração que exhibe um estudo psicológico particularizado ou descentrado.

No momento, estamos analisando como a composição das personagens é desenvolvida no primeiro romance do autor, *Ressurreição* (1872). Nesse livro, a questão dos caracteres é central, portanto, partimos dela para desenvolver a investigação. Para mensurarmos a importância da questão dos caracteres, podemos citar que ela é apresentada como motor do romance por Machado de Assis, desde o início. Igualmente, por meio da observação da instância do narrador, percebemos que os problemas da trama se desenvolvem tendo como eixo central a dinâmica dos caracteres.

No prólogo de *Ressurreição*, o autor faz pontuações fundamentais, que funcionam como orientação para críticos e leitores. O prólogo se intitula “Advertência da primeira edição” e inicia com um apelo que pauta regras próprias na avaliação da estreia de Machado no gênero. Desde este prólogo machadiano, existem alguns dispositivos irônicos, como se nota, por exemplo, na abertura: “Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que dele pensará o leitor” (ASSIS, 2008, p. 235). Ou seja, a abertura contrasta com dois fatos: o de que autor apresenta no prefácio a maneira como gostaria de ser recebido pela crítica; e o de que o narrador manipula não apenas as expectativas do leitor, mas também as direções interpretativas que este deve tomar, ao longo da narrativa.

Observa-se que motivos que continuariam a ser desenvolvidos pela ficção tardia de Machado de Assis já marcam presença nas décadas iniciais de 1860 e 1870

como, por exemplo, a crítica lisonjeira que atua numa espécie de comércio de imagens (em especial, no contexto fluminense) e que não deixa de estar presente no prefácio de *Ressurreição*. Segundo esse comércio de imagens, a aparência elogiosa prevalece sobre a análise produtiva. No prólogo o autor cita a crítica que apenas agrada ao autor, criando, assim, um “verniz de celebridade” (ASSIS, 2008, p. 235), com más consequências para sua formação.

Ao mesmo tempo, a caracterização do prólogo machadiano desenha (por contraste) uma prévia dos modos de caracterização das personagens de *Ressurreição*. Notemos que o protagonista do romance, Félix, é um caráter estéril, com um espírito que tinha “duas faces”: “uma natural e espontânea” e “outra calculada e sistemática” (ASSIS, 2008, p. 237). Ou seja, ele não era “igual a si mesmo” (ASSIS, 2008, p. 237). Semelhantemente, os prólogos que Machado de Assis critica na “Advertência” são aqueles que têm falsa modéstia, por um lado, e grande ambição, por outro. “Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da ambição” (ASSIS, 2008, p. 235). Além disso, Machado arremata: “Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos” (ASSIS, 2008, p. 235).

Dessa forma, o emprego da técnica do caráter e a maneira de caracterização por contrastes estão presentes desde a “Advertência”. Nela Machado de Assis caracteriza dois tipos de crítica de seu tempo, um tipo de prólogo de seu contexto e, por contraste, desenha seu próprio prefácio como sendo diferente. Paralelamente, os temas abordados na “Advertência” em torno do processo de criação e de circulação literária guardam afinidade com os temas dramatizados pela narrativa de *Ressurreição*. Ou seja, Machado de Assis tematiza o problema da confiança “pérfida e cega” do escritor, enquanto defende que um mínimo de confiança é “indispensável a todo o homem” (2008, p. 235). Conforme analisa Amanda Rios Herane, o embate entre a necessidade de confiar e a esterilidade da confiança ou da desconfiança demasiada no âmbito específico do casamento seria uma das lições moralizantes de *Ressurreição* (HERANE, 2011, p. 51).

Por fim, Machado explicita o tema da narrativa:

Minha ideia ao escrever este livro foi por em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors,  
And make us lose the good we oft might win,  
By fearing to attempt.*

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (ASSIS, 2008, p. 236)

O que se observa em *Ressurreição*, portanto, é um esquema bem arranjado de caracteres. Existe o contraste – quase simétrico – entre caracteres, mas há também os contrastes internos a uma só personagem. Dessa forma, o livro propõe um estudo psicológico, especialmente no que diz respeito ao protagonista Félix. Como citado, ele é um caráter débil (porque desconfiado) e um caráter complexo (porque dúbio e instável). Félix é a personagem que endossa o mote shakespeariano de que se perde o bem pelo receio de tentar. Assim, não são agentes externos que frustram o sucesso dele com seu par romântico, Lívia, mas antes ele próprio se sabota em função do caráter, que contém desvãos morais e subjetivos expressos por meio do ciúme e da desconfiança.

Como se pode ler em Ubiratan Machado (2003), Hélio de Seixas Guimarães (2004) e Amanda Rios Herane (2011), a recepção coeva do romance teve muitas reservas em relação a ele. Segundo Guimarães, a recepção contemporânea ao autor pode ser compreendida na medida em que o livro evocou os paradigmas do projeto romântico, mas com o fim de frustrá-los (2003, p. 127). Portanto, eu gostaria de abordar o problema que advém do deslocamento operado por *Ressurreição*, ao preterir o modelo de “romance de costumes”, preferindo ao estudo moral e psicológico dos caracteres, desenvolvido na composição das personagens.

Na apresentação do II SPPGLB, analiso como *Ressurreição* se estrutura por meio do exercício da técnica retórica do caráter (caracteres) (TEIXEIRA, 2010), que remete a Aristóteles, Teofrasto e Thomas Overburry, entre outros, com implicação na

análise moral e psicológica das personagens. Igualmente, avalio o impacto dessas escolhas, segundo uma visão ampla da obra machadiana, que considere a ênfase que o autor deu à noção de caráter e ao estudo moral e psicológico das personagens nas décadas 1860 e 1870. Essa visão se estabelece por meio do recorte orientado da correspondência e da crítica literária de autoria de Machado de Assis no período referido. Por fim, avalia-se o impacto que essas escolhas têm, considerando-se o contexto de publicação do romance. Propõe-se um questionamento sobre como o trabalho da narrativa com o costume retórico dos caracteres é estruturadora na composição das personagens, mas também auxilia na composição de um narrador cujo tom lança suspeitas e dispositivos irônicos na narrativa, com potencial crítico quanto à sociedade narrada.

## **Referências bibliográficas**

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

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

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp, Nankin, 2004.

HERANE, Amanda. *Memória das ilusões: um estudo de Ressurreição, primeiro romance de Machado de Assis*. São Paulo, 2011, 119 f. Dissertação (Mestrado) – FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

MACHADO, Ubiratan (Org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.



## **Atos e palavras, estudo sobre o narrador em *Lucíola*, de José de Alencar**

*Geovanina Maniçoba Ferraz*

### **Resumo**

Este texto é fragmento de uma dissertação de mestrado que analisa a construção da voz que narra em *Lucíola* de José de Alencar (primeira edição em 1862). A questão do narrador é parte essencial do problema da forma romanesca e parece especialmente central neste romance por várias razões. Primeiro, pelo esforço evidente do autor em situar a narração e caracterizar o narrador. Segundo, pela percepção de que *Lucíola* “convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto” e sobre “as formas de narrar” (De Marco, 1986, p.154). Finalmente porque há uma tendência de os leitores do livro ultrapassarem os limites do narrador, aproximando Paulo e Alencar, sobrepondo suas vozes. Vale ressaltar que este problema não é exclusivo de *Lucíola*, como bem afirma Dal Farra (1978, p. 19), refletindo sobre a questão da narrativa em primeira pessoa: “Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais”. Nos três romances perfis de mulher, Alencar complexifica a narração, criando um jogo enunciativo consistente que envolve personagens, narradores, pseudônimo e autor (e suas sobreposições e desdobramentos) e, em *Lucíola*, dá voz ao amante para narrar a história da cortesã, conferindo ao texto um estatuto de discurso e dramatizando toda a narração. No posfácio a *Senhora*, parecendo querer explicar esse procedimento e chamar atenção para essa questão (da dramatização da voz que narra), o escritor dizia que a superioridade da forma literária e a sua natureza complexa residem no fato de a literatura englobar drama, narração e descrição, e que o grande atrativo do romance está na “justa combinação desses três elementos”. Este trabalho propõe a leitura de *Lucíola* a partir do cotejo desses três elementos, organizados em dois polos, de um lado, o que de fato é narrado ou descrito, e de outro, os comentários, opiniões e interpretações do narrador. De certo modo seria também possível dizer que pretendemos analisar atos e palavras. A hipótese é de que esse cotejo pode revelar uma desigualdade entre o que Paulo mostra ao leitor com seus atos e palavras, de um lado, e, de outro, o modo como ele parece enxergar a própria imagem e interpretar a história.

### **Palavras-chave**

José de Alencar; *Lucíola*; narrador; romance brasileiro

---

1 Mestranda em Literatura Brasileira FFLCH/USP. Bolsista CNPq. E-mail: ninaferraz21@gmail.com.

Este texto é fragmento de uma dissertação de mestrado que analisa a construção da voz que narra em *Lucíola* de José de Alencar (primeira edição em 1862). A questão do narrador é parte essencial do problema da forma romanesca e parece especialmente central neste romance por várias razões. Primeiro pelo esforço evidente do autor em situar a narração e caracterizar o narrador. Segundo, pela percepção de que *Lucíola* “convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto”, sobre “as formas de narrar” (De Marco, 1986, p. 154). Finalmente porque há uma tendência de os leitores do livro ultrapassarem os limites do narrador, aproximando Paulo e Alencar, sobrepondo suas vozes. Vale ressaltar que este problema não é exclusivo de *Lucíola*, como bem afirma Dal Farra (1978, p. 19), refletindo sobre a questão da narrativa em primeira pessoa: “Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais”.

Na primeira página do romance, o ano é 1861 e a Senhora GM diz para Paulo Silva: “Ao autor. Reuni suas cartas e fiz um livro”. Em seguida Paulo assume a pena e começa a contar a sua história de amor com Lúcia, prostituta de luxo da corte carioca nos anos 1850. Desse modo o moço assume três papéis: personagem protagonista, narrador e autor fictício. Quando Alencar dá voz ao amante para contar a história da cortesã, faz todo o relato adquirir estatuto de fala da personagem, de discurso, dramatiza toda a narração.

O relevo para a voz que narra e esse jogo de enunciação, envolvendo personagem, narrador, pseudônimo, autor e seus desdobramentos<sup>2</sup> reaparecem em *Diva e Senhora*, e nos manuscritos inacabados de *Escabiosa Sensitiva* - os outros romances que Alencar chamou *perfis de mulher*, delineando um conjunto de procedimentos consistentes, que exibem particularidades e constâncias. Para cada romance o escritor havia criado uma cena específica para situar a narração, continuava envolvendo GM e/ou Paulo e continuava dramatizando os relatos<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> De Marco (1986, p. 153) apresenta um exemplo desse desdobramento na própria personagem de Paulo; aprofundar essa questão foge ao escopo desta comunicação. Para *Escabiosa Sensitiva*, consultar também Freixieiro.

<sup>3</sup> Pinto (1999) faz excelentes análises da cena de enunciação de cada um desses romances.

Interessante notar que no posfácio a *Senhora* (ALENCAR, 1951, p. 387), parecendo querer chamar atenção para essa questão (da dramatização da voz que narra), o escritor dizia que a superioridade da forma literária e a sua natureza complexa residem no fato de a literatura englobar drama, narrativa<sup>4</sup> e descrição, e que o grande atrativo do romance está na “justa combinação desses três elementos”. Supor que combinar é tarefa do escritor, parece sugerir que cotejar é tarefa do leitor.

Este trabalho propõe a leitura de *Lucíola* a partir desse cotejo, da confrontação desses três elementos, organizados em dois polos, de um lado, o que de fato é narrado ou descrito, e de outro, os comentários, opiniões e interpretações do narrador. De certo modo seria também possível dizer que pretendemos analisar atos e palavras. A hipótese é de que esse cotejo pode revelar uma desigualdade entre o que Paulo mostra ao leitor com seus atos e palavras, de um lado, e, de outro, o modo como ele parece enxergar a própria imagem e interpretar a história.

A capacidade de perdoar os pecados das cortesãs é um exemplo desses entendimentos e interpretações de Paulo que parecem não condizer com o que é narrado.

Paulo diz: “A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias” (ALENCAR, 1959, p. 311). Assim ele alega ser indulgente com as cortesãs logo no começo da história, angariando a simpatia do leitor. Mas a frase anuncia a prodigalidade é a mesma que critica: criaturas infelizes que escandalizam e ostentam. O enredo também nos mostra um homem que não perdoa. A prova do perdão para uma prostituta naquele contexto seria aceitar se unir a ela através do casamento; como Luís, em *As asas de um anjo*, uma peça de Alencar de 1858. Paulo, no entanto, apesar das atitudes devotadas de Lúcia, sequer cogita lhe oferecer essa união e esse status; e diz à moça: “Não me casarei nunca!” (ibidem, p. 452).

O fato de Paulo entender que o casamento com ela seria um passo fora de

---

4 Neste trabalho uso o termo *narração* para significar o *ato* ou o *modo* de narrar, a fala ou a escrita. Em contraposição, uso o termo *narrativa* sempre que me refiro à história que está sendo contada, o que está escrito ou o que é falado. Em outras palavras, o uso consistente destes termos serve para demarcar dois campos: *o que* versus *como*.

cogitação era em si ultrajante, mas ele ainda poderia mostrar perdão vivendo esse amor, acreditando, ainda que temporariamente, nos sentimentos e na fidelidade que Lúcia lhe devotava, mas ele não foi capaz disso também<sup>5</sup>. Enquanto tinham vida sexual, ele estava sempre a ofendendo, enredado em ciúmes, com medo de traição, se sentindo desonrado, com vergonha de não estar na posição socialmente mais aceitável de amante rico o suficiente para exigir exclusividade, exclusividade que ela queria lhe oferecer sem cobrar nada.

Um outro exemplo dessa distância entre os fatos e a interpretação do narrador é o significado que ele atribui ao sofrimento e à morte de Lúcia. Paulo afirma que Lúcia ansiava obstinadamente por purificação, entendida como silenciamento total do corpo e depois como corolário da morte, sem opção e sem questionamentos. Assim ele recolhe as últimas palavras de Lúcia, no momento da sua morte:

- Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. [...] Recebe-me... Paulo!... (ALENCAR, 1959, p. 457)

Desnecessário lembrar que essa fala “de Lúcia” é uma fala referida, parte constituinte do discurso de Paulo e que, portanto, na sua imanência, é um enunciado proferido por ele. Esta observação acusa o poder de manipulação do narrador sobre toda matéria narrada, mas ainda assim, exatamente como está referida, a fala de Lúcia abre espaço para dupla interpretação.

Paulo aparenta crer piamente que ela fala de uma conquista de purificação com a morte, contudo parece correto crer que ela fala também de casamento. A purificação não parece posta como um fim, mas sim como um meio, é ela que permite o casamento, como em “consórcio” de almas, “esposa” no céu. Esposa, essa palavra “divina do amor” que Lúcia acreditava profanar enquanto viva. O seu derradeiro suspiro, “Recebe-me, Paulo”, é um pedido para que recite as palavras do himeneu “Eu te recebo, Lúcia...”<sup>6</sup>

---

5 De Marco (1986, p. 190) lembra que Lúcia não pode contar com a cumplicidade dos bacharéis parisienses para um amor de primavera.

6 A postura de evitar a palavra *esposa* também foi observada por Nitrini (1994, p.144) e Pinto (1999, p. 123) ao

Julgar-se indulgente, negar o desejo de Lúcia pelo casamento e fazer crer que seu amor (o amor inspirado por ele) foi capaz de purificar uma cortesã e de santificar a sua relação com ela poderia ter uma base de vaidade. É mesmo difícil não ficar fascinado por um homem capaz de inspirar uma mulher poderosa e bem-sucedida nas artes do sexo a largar tudo e mudar de vida. Conferir ao sofrimento de Lúcia um sentido de redenção também poderia ter um papel de amenizar eventuais remorsos. Poetizando a história, a trajetória de Lúcia deixa de ser a queda meteórica de uma cortesã famosa que larga luxo e festas por amor, para morrer de aborto poucos meses depois. Com a tese de Paulo de que Lúcia está feliz e grata a ele por esse desfecho, o sofrimento e a morte da moça, assim como a própria experiência de Paulo, ganham significados nobres.

No discurso de Paulo parece haver um leve tom de enganação, um desejo de poetizar a história, um certo bovarismo. Helen Caldwell (2008, p. 191) cita T. S. Elliot e conceitua bovarismo como “a vontade humana de ver as coisas como não são”. Talvez para Paulo fosse melhor poetizar a “realidade”, então ele defende que na morte, Lúcia encontra a paz e é levada por anjos, a morte seria o ápice de um caminho de purificação que a moça desejava para si. Essa é a tese do narrador (BOSI, 1992), porém para crer nessa história, ele e o leitor precisam ignorar os sofrimentos da moça pela própria morte, pela perda do filho e pelo silenciamento do desejo carnal que ela nutria por ele<sup>7</sup>. Precisa acreditar que ela não queria viver.

Parece correto entender que o conteúdo do que é narrado ou descrito em *Lucíola* pode não coincidir com a interpretação que Paulo dá para a história. Uma vez dramatizada a narração, ela passa a ser uma fala da personagem e portanto passa a ser um elemento

---

comentarem a passagem em que Paulo lê *Atala* para Lúcia. Ele opta por não ler a frase da índia, substitui o discurso direto pelo indireto e apenas parafraseia o conteúdo. Nesse trecho a personagem de Chateaubriand utiliza o termo *épouse* e Paulo substitui por *amante*. Nitrini afirma que o termo *amante* “não coincide com a exata palavra *esposa*” usada por *Atala*, e afirma: “Tal substituição terminológica revela a deformação causada pela leitura projetiva de Paulo”.

<sup>7</sup> Paulo parece denegar ou não compreender o desejo de Lúcia: “Às vezes a surpreendia fitando em mim um olhar ardente e longo; então ela voltava o rosto de confusa, enrubescendo”. Em outro momento: “De repente Lúcia atirou-se a mim. Com uma arrebatada veemência esmagou na minha boca os lábios túrgidos, como se os prurisse fome de beijos que a devorava. Mas desprendeceu-se logo dos meus braços, e fugiu veloz, ardendo em rubor, sorvendo num soluço o seu último beijo”. (ALENCAR, 1959, p. 447-48).

central de construção da sua psicologia, seus valores e falhas. A sua fala reconstitui seu ponto de vista e também seus pontos de cegueira (DAL FARRA, 1978). Embora a análise sugira que está em jogo um certo desejo (consciente ou não) de se falsificar, a questão não é buscar comprovar ou negar os argumentos do narrador, mas sim perceber que há uma sobra de significado no romance, que se situam para fora e para além da visão do narrador e que deixam entrever outras possibilidades de interpretação da história.

\*

Agradecimento: Gostaria de agradecer a todos os meus professores, fundamentais para o amadurecimento deste trabalho, especialmente aos professores João Roberto Faria e Jaime Ginzburg.

## Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. “Lucíola”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa de José de Alencar*, v. 1, 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1959.

\_\_\_\_\_. “Diva”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa de José de Alencar*, v. 1, 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1959.

\_\_\_\_\_. “Senhora”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa de José de Alencar*, v. 1, 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1959.

\_\_\_\_\_. “As asas de um anjo”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa de José de Alencar*, v. 4. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1960.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Introd., bibliografia passiva, textos éditos e inéditos, notas, a cargo de Fábio Freixieiro, pref. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

NITRINI, Sandra. Lucíola e romances franceses (leituras e projeções). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: Abralic, maio 1994.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França, perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

## **“São os do norte que vem”: Romero, Veríssimo, Araripe e os embates literários no entresséculo**

*Wagner Gonzaga Lemos*

### **Resumo**

O presente trabalho de caráter bibliográfico e documental em desenvolvimento analisa os embates da tríade da história literária brasileira: o crítico sergipano Silvio Romero (1851-1914), autor de *História da Literatura Brasileira* (1888), o paraense José Veríssimo (1857-1916), autor da homônima *História da Literatura Brasileira* (1916) e o cearense Araripe Junior (1848-1911), o qual publicou seus textos de forma diluída em diversos livros. Esses autores tiveram atuação no cenário fluminense nos fins do século XIX e início do XX e labutaram na busca pelos espaços na capital brasileira, no declínio do Império e ascensão da República. Vindos das então chamadas províncias do Norte, esses intelectuais empreenderam tentativa de firmarem seus nomes nas letras nacionais por meio de publicações, tais como compêndios, histórias literárias e antologias, obras que lhes garantiam não um lucro de caráter financeiro, mas sim, de ordem moral que lhes dava respaldo na sociedade da época. Nesse sentido, alçavam não apenas a condição de legitimadores de cânones, mas também de ocupantes de posições de projeção como a Academia Brasileira de Letras (ABL), o Colégio de Pedro II (o Ginásio Nacional dos tempos republicanos), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), além de outros cargos de teor eminentemente político nas esferas legislativa, executiva e/ou judiciária. Outrossim, ressaltamos o fato de esses autores não terem cultivado com destaque a ficção, mas, sim, terem constituído através de histórias literárias as suas próprias narrativas de nação com seus critérios particulares de conceito de literatura e brasilidade.

### **Palavras-chave**

história literária; Brasil; entresséculo XIX e XX

---

<sup>1</sup> Wagner Gonzaga Lemos é mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Ricardo de Souza Carvalho, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. E-mail: wagnerlemos@usp.br.



Na primeira metade do século XIX, simultaneamente à Independência política brasileira, tornou-se de suma importância para os intelectuais do país o debate acerca da constituição de uma literatura considerada nacional. Nessa vertente, histórias literárias e antologias surgiram em nosso ainda titubeante mercado editorial. Do francês Ferdinand Denis (1798-1890), com seu *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), ainda que como apêndice à literatura portuguesa, passando pelos autores nacionais como o cômico Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), autor de *Parnaso Brasileiro* (1829); Gonçalves de Magalhães (1811-1882), autor do *Ensaio sobre a História da Literatura no Brasil*<sup>2</sup> (1836), chegando a Joaquim Norberto de Souza e Silva (1810-1891), autor de *Bosquejo de história da Poesia brasileira* (1840), não tivemos uma expressão mais corpulenta, senão a das publicações do Cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876), professor de Retórica e Poética do Imperial Colégio de Pedro II.

Tal relevância de Pinheiro só seria sobrepujada na segunda metade do século XIX, quando trilhando essa sequência, o sergipano Silvio Romero (1851-1914), o cearense Araripe Júnior (1848-1911) e o paraense José Veríssimo (1857-1916), por meio de histórias literárias e ensaios críticos firmaram seus conceitos de Literatura e lançaram juízos de valor sobre autores, obras e periodizações. Com eles, a chamada geração de 1870 ganhou vulto e o gênero que produziam se consolidou como relevante no Brasil.

Silvio Romero, a partir de sua *História da Literatura Brasileira*, em 1888, foi o inaugurador desse novo momento. A ele se seguiram Araripe e Veríssimo, o primeiro com análises dispersas em publicações, trazendo perfis como os de José de Alencar (1882), Dirceu (1890) e Gregório de Matos (1894), ensaiando, talvez a construção de uma coletânea que pudesse ser reunida em única edição (CAIRO, 2013). Veríssimo, mais profícuo nesse sentido, fez-se publicar em séries de *Estudos de Literatura*, organizando artigos e monografias em volumes sequenciais. Chegou a montar sua *História da Literatura Brasileira*, concluída em julho de 1915, mas que não viu publicada, tendo a obra sido

---

<sup>2</sup> Somente na segunda edição em 1854 é que o texto passou a ser intitulado de *Discurso sobre a História da Literatura no Brasil*, nome pelo qual ficou mais conhecido.

lançada poucos meses depois de sua morte, em 1916.

Os estudos sobre historiografia literária têm registrado sobre esse período um jogo de forças em que tanto Araripe quanto Veríssimo não ficaram incólumes diante da presença de Romero, nem lhe pouparam senões. No caso do cearense, as divergências corriam em torno da questão da influência do meio e da raça como elemento de formação da brasilidade literária. Todavia, manteve-se um ar de civilidade no debate. Ainda que seu ensaio “Silvio Romero, polemista” (1900), publicado na *Revista Brasileira*, tenha tido momentos em que a tensão marcou o texto.

Já com Veríssimo, houve combates mais aguerridos, em que as disputas renderam uma saravada de publicações cujo teor ultrapassava facilmente a cordialidade, tanto de um de lado quanto do outro. Daí, logo aparecerem expressões de Romero: “tucano empalhado”, “zeverissimações”, “asno”; e outras do paraense: “jornalista da roça”, “sujeito sem gosto”, “provinciano no mau sentido”, “masturbação intelectual”, “macaquice anti-acadêmica”, dentre outras. Verrinas tão desabridas que foram apropriadamente comparadas aos desafios da literatura de cordel e/ou repente nordestinos (VENTURA, 1991).

Esta pesquisa que ora se desenvolve possui um caráter bibliográfico e documental e tem como escopo os embates da tríade da história literária brasileira: o crítico Silvio Romero (Lagarto, 1851 – Rio de Janeiro, 1914), autor de *História da Literatura Brasileira* (1888), José Veríssimo (Óbidos, 1857 - Rio de Janeiro, 1916), autor da homônima, porém postumamente publicada, *História da Literatura Brasileira* (1916) e Araripe Junior (Fortaleza, 1848 - Rio de Janeiro, 1911), o qual em diversos livros diluiu seus textos.

Oriundos das, então denominadas, províncias do Norte, esses autores têm em comum também o fato de terem angariado uma posição de renome nas Letras nacionais no que concerne à crítica literária na capital do Império, posteriormente República, o Rio de Janeiro. Nesse espaço, foram atores de divergências no tocante a questões literárias, tendo como um dos pontos principais o conceito de Literatura e qual a abrangência que essa deveria ter segundo a ótica de cada um desses historiadores, mas também, tendo em vista as posições que esses almejavam ocupar na intelectualidade brasileira.

Na efervescência do cenário fluminense dos fins do século XIX e início do XX, é ponto pacífico afirmar que Silvio Romero foi o mais polêmico dos nossos críticos, conhecido pela verrina que empreendeu com José Veríssimo, a qual teve como ponto alto a obra *Zeveirissimações ineptas da crítica* (1909) ou também daquelas em que foi alvo.

Devemos lembrar que, muitas vezes, tais polêmicas eram permeadas de ataques severos, em especial por parte de Romero, os quais alcançavam a esfera pessoal deixavam transparecer que essas desarmonias ultrapassavam o caráter intelectual, mas se tornavam inflamadas por aspectos, muitas vezes, políticos. Estes últimos em face de espaços que ocuparam em cargos públicos, quer na política partidária (como Silvio Romero, na condição de deputado federal e pretense senador por Sergipe), na estrutura interna das instituições (como a direção de Veríssimo no Ginásio Nacional) ou ainda na chefia de pastas executivas (como Araripe Junior, que ocupou funções como a de oficial de secretaria do Ministério dos Negócios do Império; posteriormente Justiça e Negócios Interiores; Diretor geral da Instrução Pública e, por fim, o cargo de Consultor Geral da República).

Outrossim, na visibilidade social que buscavam no caráter de capital simbólico das instituições como Academia Brasileira de Letras e Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, entidades das quais os três faziam parte, que lhes granjeavam capital social.

Nesse cenário, devemos recordar que o século XIX que nos legou os cursos superiores no Brasil, entretanto, não nos deu formação em diversas áreas do conhecimento. As nossas escolas de ensino superior estavam enfeixadas na Medicina, no Direito e nas engenharias. Dessa maneira, o caráter de improvisado se fez presente em distintos campos do saber. Nessa ausência de formações específicas, ganharam notoriedade alguns intelectuais (ou também chamados homens de Letras), que se arvoraram como polímatas a debater, opinar, escrever e emitir juízo de valor sobre um enorme cabedal de temas. Exemplo disso são Romero, Veríssimo e Araripe, que numa situação de homens do Norte radicados na capital, traziam ainda nuances da relação centro e periferia, mas demarcavam um poder simbólico que lhes era atribuído pelos diversos em derredor e que era publicizado, sobretudo, nos jornais.

Outro ponto considerado neste trabalho é a importância desses autores na legitimação de cânones efetuada por meio de seus compêndios, histórias literárias e antologias, publicações que lhes garantiam um lucro não financeiro, mas sim, de ordem moral que, por sua vez, dava-lhes respaldo na sociedade da época. E que, desse modo, punham em relevo suas perspectivas de narrativas de nação, sob as visões cientificistas da época, aliando o historiar como Ciência, mas ao fazê-lo acerca da Literatura, encontravam o entrelugar para essa posição de homem de Ciência e de Letras.

Esta pesquisa se vale, além dos textos das obras, de cartas trocadas entre pessoas dos círculos de convivência pessoal e/ou profissional dos autores em destaque, atas das instituições de que faziam parte, anotações pessoais nas margens de textos, bem como jornais do período. O recorte cronológico abarca 1888, ano da publicação da romeriana *História da Literatura Brasileira* e segue até 1916, ano da morte de José Veríssimo, o último dos três a falecer.

Em síntese, a proposta deste trabalho de pesquisa é investigar como se deu a afirmação do gênero história da literatura por meio das obras de Romero, Veríssimo e Araripe, buscando compreender os motivos de ter sido este o viés preferido em detrimento da ficção ou outros tipos de produção textual. Para isso, tendo em consideração não apenas as obras em si e as mútuas referências entre os críticos, mas também outros fatores de confluência, tais como instituições a que pertenciam e os cargos nela ocupados, a notoriedade dos selos editoriais pelos quais se fizeram publicar, obras transformadas em material didático, além de anotações pessoais.

A hipótese que, ora se delineia, é que o gênero da História da Literatura tornou-se um eficaz meio de afirmação intelectual pelo fato de ser um entrelugar da arte e da ciência, uma vez que amalhava belas letras e o cientificismo pertinente à narrativa histórica. Essa estratégia aliaria esses dois territórios aprofundando um capital de cultura letrada a quem os articulasse.

As belas letras, como também era denominada a Literatura, asseguravam, em especial, ao intelectual da primeira metade do XIX um espaço diferenciado, uma

distinção (ABREU, 2003) e que, mesmo com a ascensão de ideias científicas da segunda metade do século, não perdeu valor.

Por outro lado, o cientificismo fortalecido por volta dos anos 70 do século XIX brasileiro agregou um novo predicativo à ideia de diferença, de distinção social. Ser científico era ser superior. Atividades científicas, a partir de então, estavam ligadas a uma ideia civilizatória, que ganhou maiores impulsos nos fins do XIX e início do século XX: “fazer ciência parece ter tido outra função nesses anos, mostrar ao mundo que existia nos trópicos um império civilizado” (DANTES, 2005).

Dessa maneira, aqueles que labutavam no campo científico abarcavam em torno de si um capital simbólico (BOURDIEU, 2003) diferenciado, tendo em vista que, neste momento, ser um homem de ciência granjeava poderes e prestígios para além do econômico (NASCIMENTO, 1999).

Além disso, eram estratégias dessa disputa entre esses intelectuais em nossa iniciante sociedade cultural as posições como o magistério<sup>3</sup> no Colégio de Pedro II, no Colégio Militar ou nas faculdades, a membresia no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, na Academia Nacional de Medicina, na Academia Brasileira de Letras ou ainda a condição de sócio-correspondente em outras instituições culturais do exterior<sup>4</sup>. Esses eram sinais de legitimação e funcionavam como se fossem brasões de família, tais como os títulos de nobreza.

Igualmente, temos encontrado na instituição escolar uma ferramenta decisiva de legitimação para fazer-se incorporado ao ideário da nação. Obter a tarimba de livro didático, primordialmente no Colégio de Pedro II, o Ginásio Nacional dos tempos republicanos, era algo perseguido por diversos intelectuais do período, mas o benefício em geral era concedido aos professores da casa.

Neste caso, a chancela de ocupar o espaço na matéria de Literatura seria

---

3 Silvio Romero trocou a carreira de juiz em Parati (RJ) pela docência no Imperial Colégio de Pedro II (SILVA, 1955).

4 Muitos brasileiros se associaram a academias e institutos no exterior, dentre eles José Veríssimo e Silvio Romero que ingressaram como sócios correspondentes na Academia de Ciências de Lisboa, respectivamente em 17 de novembro de 1910 e 09 de novembro de 1911, conforme informação que nos foi dada pela Biblioteca daquela instituição.

diferencial, haja vista que significava enveredar numa seara bastante nova. Uma cadeira em que se estudasse unicamente a literatura produzida no Brasil era algo incipiente e que ainda passaria por uma série de transformações, tal como a sua desvinculação da cadeira de Retórica e Poética, até que chegasse ao *status* de que hoje desfruta (SOUZA, 1999), mas que abriria oportunidade ímpar de se fazer referência no tema.

Nesse quesito, podemos considerar Silvio Romero um “vencedor”, uma vez que, embora professor da cadeira de Filosofia no colégio dirigido por José Veríssimo, o historiador sergipano teve seus livros adotados na disciplina de Literatura Nacional. Romero era professor efetivo desde 1871 e emplacou *História da Literatura Brasileira* (1888) e *Compêndio de História da Literatura Brasileira* (1906; 1909), em coautoria com João Ribeiro, como livros didáticos da cadeira de Literatura Nacional.

Além disso, fazer história da literatura era tomar o encargo de efetuar a própria narrativa de nação servindo-se disso para o discurso de legitimidade associado ao papel de instituições (GEARY, 2005) e construção do Brasil pela via da literatura (SENNA, 2006), instrumento eficiente para o estabelecimento de seus nomes, em um indicativo de que a história literária está atrelada de forma indissociável ao ensino da literatura.

## Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. Letras, belas-letas, boas-letas. In: Carmen Zink Bolognini. (Org.). *História da Literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado das Letras/FAPESP, 2003.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. *Carta sobre Literatura Brazilica*. Rio de Janeiro: Tipografia de J. A. dos Santos Cardoso, 1869.

\_\_\_\_\_. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: Tip. da Escola Serafim José Alves, 1882.

\_\_\_\_\_. *Dirceu*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1890.

\_\_\_\_\_. *Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1894.

\_\_\_\_\_. Silvio Romero, polemista. *Revista Brasileira*. Tomo XX, quinto ano. Rio de Janeiro: Sociedade Revista Brasileira, 1900.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/MEC, 1960.

\_\_\_\_\_. *Luizinha & perfil literário de José de Alencar*. Fortaleza; Rio de Janeiro: Academia Cearense de Letras; José Olímpio, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. O crítico Araripe Júnior e sua eventual História da Literatura Brasileira. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/14662/9803>. Publicado na *Revista Navegações*. Vol. 6, nº 1, Porto Alegre, 2013, p. 31-36. Acesso em: 2 dez. 2015.

DANTES, Maria Amélia Mascarenhas. As ciências na história brasileira. *Ciência e Cultura*. Vol. 57, nº 1, jan./mar., São Paulo, 2005. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252005000100014&script=sci\\_art\\_text](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252005000100014&script=sci_art_text). Acesso em: 2 dez. 2015.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal*. Suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil. Paris: Lecointe et Durey Libraires, 1826.

GEARY, Patrick J. *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*. Tradução Fábio Pinto.

São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a História da Literatura Brasileira. *Nitheroy: revista brasiliense, ciencias, letras e artes*. Tomo 1, nº 1. Paris: Dauvin et Fontaine Libraires, 1836.

NASCIMENTO, Jorge Carvalho do. *A cultura ocultada*. Londrina: Editora da UEL, 1999.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

ROMERO, Silvio; RIBEIRO, João. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

\_\_\_\_\_. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. 2ª edição refundida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1909.

SENNA, Janaína Guimarães de. *Flores de antanho: as antologias oitocentistas e a construção do passado literário*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: [http://ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/926829-ARQ/926829\\_6.PDF](http://ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/926829-ARQ/926829_6.PDF). Acesso em: 10 jun. 2016.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Despertador, 1840.

SILVA, José Alberto da. *Silvio Romero, juiz*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1955.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj; Editora da UFF, 1999.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.



# MESA 2

Prosa e crítica  
no século 19

## **José Lins do Rego: tipos em transição**

*Davi Lopes Villaça*

### **Resumo**

Venho estudando em meu mestrado a relação conflituosa dos heróis de José Lins do Rego com as próprias origens, a partir da leitura dos romances do autor (de dentro e de fora do “Ciclo da Cana de Açúcar”) como diferentes angulações de um mesmo problema. É significativo que nesses personagens possam ser observadas manifestações variadas de um mesmo tipo, ramo daquela figura síntese peculiar à prosa dos anos 30, que Mário de Andrade primeiro denominou “fracassado”. Em cada romance, deparamo-nos com protagonistas oprimidos pela consciência de uma história que deveria ter sido a sua, mas da qual já não sabem se podem ou mesmo se querem participar. Mesmo quando não possuem a memória de um passado cuja perda pudessem lamentar, revelam-se nostalgicamente ligados à ideia de um papel que deveriam ter desempenhado, de um destino do qual se desviaram e que agora os define, onde quer que estejam, como figuras desgarradas, à margem do que lhes parece ser uma existência maior ou uma verdadeira vida. Têm sempre diante de si dois caminhos possíveis: um que diz respeito unicamente a sua experiência pessoal e outro que a transcende, integrando-os a algo maior e mais antigo do que eles mesmos. São sempre, nesse sentido, personagens em busca de uma história, em conflito com a ordem de um mundo decadente que reconhecem como seu, mas onde já não creem poder se situar, ao mesmo tempo não sabendo se a ele seriam capazes de sobreviver. Pretendo discutir a implicação das diferenças entre as trajetórias de alguns heróis, a partir justamente da verificação do que eles têm em comum; apontar, portanto, o que no conjunto da obra do autor se revela não simples repetição, mas olhar múltiplo para um mesmo drama, experimentado pelo indivíduo em face da modernização.

### **Palavras-chave**

José Lins do Rego; romance; decadência; espectador

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bolsista Capes. E-mail: dlvillaca@uol.com.br.

Meu projeto de mestrado foi elaborado a partir do desenvolvimento de algumas hipóteses levantadas ao longo da graduação, em pesquisa de iniciação científica e monografia de final de curso. Lendo os romances de José Lins do Rego, pareceu-me significativa a recorrência de um mesmo conflito na trajetória de seus heróis: a relação aflitiva entre eles e certas marcas pessoais, de valor sempre depreciativo, que a seus olhos os tornavam incompatíveis para a realidade com que teriam de lidar e para a vida que desejavam viver. Tais marcas, ou “estigmas”, como me pareceu apropriado chamá-las, constituem sempre espécie de vínculo entre esses personagens e algum aspecto de suas próprias origens, sempre os remetendo, por diversas razões, a uma similar condição de inferioridade. Em *Pureza*, o herói Lourenço é um moço hipocondríaco atormentado pela impressão de trazer no corpo, a despeito do que lhes asseguravam os médicos, a “doença da família”, como ele mesmo chama a tuberculose, de que haviam morrido sua mãe e irmã. Em *Pedra bonita*, uma família de retirantes abandona o filho pequeno, Antônio Bento, aos cuidados do padre do Assu, onde cresce hostilizado pelo povo supersticioso do vilarejo, crente de que a cidade natal do rapaz era um “ninho de cobras”, terra de gente maldita, responsável pela miséria e pelas desgraças de toda a região; no decorrer da narrativa, conforme o herói desvenda história que todos lhe ocultavam, fica sabendo do acontecimento sinistro que ocorrera na terra de onde viera e também da lenda de uma maldição ligada ao nome de sua família. Em *Eurídice*, toda as fraquezas e todas as angústias do protagonista estão de algum modo ligadas ao fato de ser ele um “filho de velhos”, de um casal já entrado em idade e, mais especificamente, de uma gente cuja vitalidade se esgotara, o que para ele se evidencia na degradação econômica e social da família. São alguns exemplos desse conflito que perpassa a obra do romancista, permitindo-nos pensá-la como um olhar múltiplo para um mesmo problema, expresso na relação ambígua de seus personagens – figuras quase sempre jovens, ainda a assumir uma posição em relação ao mundo e a si mesmos – com suas origens telúrico-familiares, sobretudo no que estas dizem respeito à constituição de sua identidade.

Não menos importante é o reconhecimento desses heróis como manifestações

bastante variadas de um mesmo tipo, ramo daquela figura síntese, peculiar à prosa dos anos 30, que Mário de Andrade primeiro denominou “fracassado”. Figura que se distingue radicalmente do herói trágico ou, de forma mais abrangente, do herói “que fracassa” – aqueles que são, como diz o crítico, “seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões e vencer na vida, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam” (1978, p. 190). O tipo comum em José Lins pertence àquela estirpe de heróis desfiados, “incompetentes pra viver, e que não conseguem opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente”. O que nele se chama de fracasso se comprova antes um traço de caráter do herói do que uma circunstância ou episódio qualquer de sua trajetória. Convém, portanto, determinar a forma como essa figura se particulariza na obra do romancista. Em cada narrativa deparamo-nos com heróis oprimidos pela consciência de uma história que deveria ter sido a sua, mas da qual não sabem se ainda podem ou mesmo se querem participar. Até quando não possuem a memória de um tempo cuja perda pudessem lamentar, revelam-se nostalgicamente ligados à ideia de um papel que deveriam ter desempenhado, de um destino de que se desviaram e que agora os define, onde quer que estejam, como figuras desgarradas, à margem do que lhes parece ser uma existência maior ou uma verdadeira vida. Diante deles se colocam dois caminhos: um que diz respeito unicamente a sua trajetória pessoal, e outro que a transcende, integrando-os a algo a princípio maior e mais antigo do que eles mesmos, mas que se encontra, agora, em vias de desaparecer. “São sempre”, escreve Antonio Candido, “indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro” (1992, p. 61).

Procurei estudar os romances “independentes” do autor (como denominou José Aderaldo Castello as narrativas posteriores ao *Ciclo*) não na sua suposta tentativa de

ruptura com relação a temas e figuras já bastante explorados pelo autor, com o conteúdo memorialístico e documental dos primeiros romances, mas na relação de continuidade com certas questões que se fazem sempre presentes, sem implicar necessariamente uma repetição. A propósito desses afastamentos de José Lins, em seus romances mais novos, com relação à sua matéria original, a ser depois retomada em *Fogo morto*, Luís Bueno escreve: “O mais interessante nessa experiência é que ele acaba conseguindo, com essa longa volta, menos encontrar novos temas do que novas situações, novos contextos, para tratar do seu único grande tema, o da ligação do homem com sua terra – ou seja, acaba apenas reafirmando que seu universo ficcional depende menos da região em si de que se trate, mas do problema do homem e sua relação com seu lugar de origem” (2006, p. 466). Espero, a partir do cotejamento desses romances, de dentro e de fora do *Ciclo*, e em especial das tensões presentes em alguns de seus heróis, chamar a atenção para o todo complexo que essa obra, em seu conjunto, representa; discutir, a partir daí, a natureza e a especificidade desse drama que tem sempre, como pano de fundo, a figura da decadência, não apenas como esta se expressa no cenário ou nas relações sociais, mas sobretudo como se elabora a partir do olhar dos próprios protagonistas e se constitui como parte indissociável de suas personalidades.

Tipos indecisos entre uma vida de que se afastaram e outra para a qual se sentem desqualificados, esses personagens nos falam sempre de uma história, de uma origem diante da qual assumem as posturas mais diversas: desejam ora preservá-la, ora romper com ela; ora salvá-la, ora sacrificá-la – remetendo-se sempre a um tempo que se encontra, agora, em vias de desaparecer, e com o qual já não podem constituir qualquer relação de continuidade. No que diz respeito aos romances posteriores ao *Ciclo da Cana de Açúcar*, isso nos ajuda a compreender o quanto essas obras, eventualmente desvalorizadas como meras tentativas de José Lins de se afastar do cenário e da paisagem explorados nos primeiros romances – de se provar, como criador, capaz de ir além do regionalismo apoiado sobre as reminiscências das coisas vividas e familiares –, dão seguimento, sob diferentes perspectivas, ao tratamento de questões que ao autor sempre

foram prementes e que no fundo dizem sempre respeito a um drama da memória.

## **Referências bibliográficas**

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira* (Elegia de Abril). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.

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

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. *Brigada ligeira e outros escritos* (Um romancista da decadência). São Paulo: Editora Unesp, 1992.

## **“Agora, porém, a hora é de combate, de ofensiva”: balizas de uma poética rosiana no final dos anos 1940**

*Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena*

### **Resumo**

O objetivo desta fala é sugerir uma aproximação possível entre os conceitos formulados por João Guimarães Rosa em importante carta a seu tio Vicente Guimarães, que delinham uma espécie de poética do autor marcada pela consciência ativa de seu momento histórico, e certas observações de Sérgio Buarque de Holanda, em sua atuação como crítico literário no final dos anos 1940 e início dos 1950, sobre os descaminhos da prosa de ficção brasileira e os possíveis percursos para sua eventual reafirmação. A carta de Rosa, datada de 1947, articula um debate instigante com o melhor da crítica nacional produzida no período (e de modo mais direto com Mário de Andrade, Álvaro Lins e Graciliano Ramos), corroborando a noção de uma crise presente, sobretudo, na prosa de ficção nacional, crise esta derivada, em grande medida, da falta de preparo técnico dos escritores e de seu conhecimento limitado da matéria por representar. Estes elementos se unificam na problemática descrita por Rosa como “deficiência representativa”, entrave constitutivo do período e de sua própria literatura naquele neste momento. Os ensaios de Sérgio Buarque, por sua vez, descrevem o travejamento da ficção brasileira em um contexto de inflação poética e recobram insistentemente a necessidade do apuro técnico, comumente visto como peculiar à poesia, enquanto possível saída para a crise da prosa. Além disso, tendo em vista uma possível reabilitação do romance, Sérgio propõe, como passo necessário, a elaboração de uma forma artística que seja consubstancial à sua matéria, proposição que, a nosso ver, encontra profunda identidade com textos produzidos por Guimarães Rosa nesse período, marcados pelo confronto progressivo com os impasses imanentes à constituição de um ponto de vista internalizado à matéria.

### **Palavras-chave**

Guimarães Rosa; crítica literária; Sérgio Buarque de Holanda; deficiência representativa

---

1 Mestrando em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, bolsista CNPq. E-mail: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com.



Em uma importante carta para seu tio Vicente Guimarães datada de 11 maio de 1947, Guimarães Rosa traça um detalhado e combativo diagnóstico sobre a literatura brasileira de então, identificando uma série de problemas graves – sobretudo de ordem técnica – e esboçando soluções possíveis que adquirem, no teor de sua escrita, a dimensão de um posicionamento estético-político.

Em seu contexto específico, a carta responde às críticas do tio à recém-publicada “crônica-fantasia” de Rosa, “Histórias de fadas”, mas seu interesse se espalha na formulação de uma tese, considerada vital, sobre a literatura e cultura brasileiras. Elaborada por “dever de artista” e como resposta a um estado de coisas determinado, a carta alterna proposições teóricas e comprovações empíricas de sua eficácia a partir de uma seleção de excertos críticos sobre *Sagarana*. De modo muito diverso de outras manifestações do escritor sobre o próprio ofício, a linguagem da carta não assume tons opacos nem feições abstratizantes, mas dá nome aos bois que se refestelam nos lugares-comuns (prontamente censurados pelo tio) e delinea sem meias palavras o então atual estado da arte literária no país:

A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. [...] Empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como caroços num anjo ralo, vulgaridade, falta do sentido de beleza, deficiência representativa. É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la, e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso. (GUIMARÃES, 2006, p.138).

Diante de uma situação desalentadora, que constitui um “Longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhamento da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau gosto” (p.133-4), Rosa propõe um trabalho minucioso e material de linguagem, consciente de que, a partir daquele momento, “Toda arte [...] terá de ser, mais e mais, construção literária” (p.133).

Em contraposição aos problemas apontados, o escritor vislumbra a emergência de uma “virada” pressentida tanto na literatura quanto na crítica. Esta, encampada

pelos melhores nomes de uma nova geração (Antonio Candido, Lauro Escorel, Almeida Sales e, de geração um pouco anterior, Álvaro Lins), tem apontado progressivamente a “mudança de direção na literatura de melhor classe”, culminando em palavras de ordem: “construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima que a inspiração fornece, artesanato!” (p.134).

Atuando no cerne de um programa estético sempre negado, está a noção, emprestada de Aurélio Buarque de Holanda, de que o único programa digno de um escritor é o de “elevar o gosto do povo” (p.135). Tal medida se contrapõe à atitude de escritores despreparados e preguiçosos que têm medo de que seus leitores se “tornem mais exigentes” e encontra anteparo, por exemplo, na crítica de Álvaro Lins, que destaca que a busca de um escritor em comunicar-se com seu leitor não deve nunca ceder à tentação de simplificar, abandonando técnica e estilo, mas, pelo contrário, “Parece certo [...] que o meio mais honroso de fazer o povo participar da arte – é o de levar o povo até onde se encontra a arte.” (LINS, 1946, p.118).

Responder a estas contingências por meio de uma consciência técnica apurada torna-se uma necessidade premente do contexto, assumindo tons bélicos de confronto com um presente específico e que se eleva ao alcance de uma convocação geral que teria, em seu horizonte, o anseio de reabilitar a arte: “Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado” (p.138). Nesse sentido, Rosa deixa claro que a valorização da construção literária não é um dado concebido aprioristicamente, mas uma exigência do próprio tempo histórico:

Agora, porém, a hora é de combate, de ofensiva. Tudo está mudando, seo Vicente. Não retornaremos ao verbalismo inflacionado e oco de Coelho Neto, não repetiremos o coelhonetismo [...] Não se trata de um movimento intencional, artificialmente concebido. É, apenas, a voz dos tempos. Você acha que é por coincidência pura e simples, ocasional, que estão surgindo por toda parte, autores novos, falando em outro tom, e que os velhos, os melhores deles, começam a querer mudar de trote e acertar passo? “Arte é artifício”, brada Graciliano Ramos. (GUIMARÃES, 2006: p.134)

Centro aglutinador da carta, o excerto é iniciado pela marca do presente imediato

(“agora”) e indica a necessidade de confronto, animado por uma linguagem beligerante que permeia toda a missiva contra uma tradição já caduca, decadente, mas que ainda influi. No entanto, a reação a este estado de coisas não se dá por manifestos programáticos, “artificialmente” concebidos, mas enquanto demanda presente do tempo histórico, alicerçada na lição exemplar do mestre da geração anterior, cujos melhores representantes acertam o passo na direção dos novos, irmanados pela compreensão essencial de que “Arte é artifício”.

A percepção de uma crise na língua e literatura brasileiras e a necessidade de enfrentá-la a partir do preparo técnico não são exclusividades de Rosa, mas atravessam uma sucessão de textos de grandes nomes da crítica e criação literária do período. Como exemplo de um percurso possível, tomemos a “Decadência do romance brasileiro” (Graciliano Ramos), em que se destaca a necessidade de conhecimento íntimo da matéria romanesca por parte do escritor; passemos pela “Elegia de abril” (Mário de Andrade) e sua defesa da “consciência técnica do artista”; e dediquemos algum tempo à crítica de rodapé de Álvaro Lins, que vislumbra uma crise (ou decadência) mais profunda, confrontada unicamente por casos de exceção e assumindo feições graves no caso do romance, que se mostra incapaz de escapar de um círculo vicioso de tendências já incorporadas à literatura nacional por volta de 1940.

No entanto, as ideias de Rosa parecem encontrar identidade mais profunda com o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em sua atuação como crítico literário. Em ensaios por volta de 1950, Sérgio delinea uma crise mais específica, caracterizada pela diminuição da importância da prosa romanesca em contraposição à emergência do poético e do interesse por seus procedimentos compositivos:

A dedicação à poesia e aos problemas da poesia, entre as novas gerações de escritores brasileiros, parece associar-se a um declínio de prestígio da prosa de ficção, sobretudo do romance, que nos anos 30 tendia, quase sem contraste, a dominar o panorama literário. As preocupações formais e técnicas, que recentemente empolgaram aquelas gerações; a nostalgia de antigas e perdidas disciplinas, que o longo desuso pôde reabilitar; a vontade, finalmente, de construir um mundo pessoal, que libertasse de realidades cada vez mais ásperas ou prosaicas, explicariam em

grande parte essa verdadeira inflação poética. (HOLANDA, 2010: p.207)

Pensando historicamente, o crítico constata que se o Primeiro Modernismo operou uma verdadeira “revolução poética” que alterou “forma e fundo” e tornou tributários até seus detratores, “nada realizou de comparável nos domínios da prosa de ficção” (p. 208). Em âmbito mais específico, a partir da análise da prosa de Oswald de Andrade e Clarice Lispector, Sérgio formula uma hipótese que, partindo dos exemplos malogrados em estudo, poderia ser uma saída possível diante do travamento da prosa brasileira, ou seja, “uma consideração mais atenta daqueles problemas que têm sido, até aqui, sobretudo o apanágio da poesia: problemas de técnica” (p. 208-9).

O interesse pela técnica se opõe à primazia do tema na apreciação e composição da maior parte da prosa do período, seja regionalista ou intimista, que valorizava o “*material da novela*” ao invés da “capacidade de organizar este material numa unidade artística independente e coerente” (p. 210) por parte do escritor. Em outro texto, pensando especificamente nos escritores regionalistas, Sérgio destaca uma espécie de excesso de “romanesco” que, ao tornar o assunto demasiado sugestivo, seria suficiente para suprir qualquer necessidade de “artifício” na composição dos romances, o que, aqui, é um problema, restando a dúvida sobre a capacidade desses escritores se destacarem caso trabalhassem com temas menos estimulantes por si mesmos.

Em face dessas circunstâncias, Sérgio advoga pela busca de uma forma que seja

[...] consubstancial à matéria, seja – como em Joyce ou em Proust – pela deliberada superação das técnicas tradicionais, seja, como entre os russos de ontem ou os norte-americanos de hoje, graças a ausência de uma tradição estética absorvente e imperiosa, que se tenha constituído em estorvo para a imaginação criadora (p. 210).

A obtenção de tal técnica “verdadeiramente substancial à matéria” – formulação tirada de Claude-Edmont Magny – converte-se, naquele contexto, em atitude essencial para reparar o equívoco que enaltece o tema no lugar da “arte e engenho do novelista” e, assim, abrir caminho para, em suas palavras “uma verdadeira reabilitação, entre nós, da arte do romance” (p. 210-11).

Como se vê, a busca de Rosa e a de Sérgio muito se assemelham, em especial na defesa da formação de uma consciência técnica do artista enquanto meio de atingir uma forma consubstancial à matéria que, por sua vez, responde a uma demanda presente: a crise da prosa de ficção, para Sérgio, e da língua e cultura brasileiras, para Rosa. Tal aproximação suscita questões sobre em que medida a obra de Rosa pode ter operado a reabilitação da arte do romance entre nós e, se assim foi, cabe indagar as razões que levaram Sérgio, em mais de mil páginas de crítica literária, a não tomar Rosa e sua obra como objeto de análise, restringindo-se a um comentário por demais elogioso: “nenhum escritor, me deu até hoje, entre brasileiros, a mesma ideia de tratar-se de criação absolutamente genial” (*Em memória de João Guimarães Rosa*, 1968, p. 97).

## **Referências bibliográficas**

*Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948-1959)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. 4ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

# MESA 3

João Guimarães Rosa  
e José Lins do Rego

## Um poema herói-cômico de Machado de Assis: análise dos manuscritos de “O Almada”

*Flávia Barretto Corrêa Catita*

### Resumo

O meu projeto de pesquisa tem por objetivo analisar o poema herói-cômico “O Almada”, de Machado de Assis, a partir da reconstrução do percurso historiográfico de suas edições e de sua recepção, procurando compreender como esse texto de publicação acidentada e fragmentária se insere no conjunto da obra machadiana. Para isso, estou fazendo um levantamento de todas as edições do texto e das possíveis notícias contemporâneas às publicações deles. Uma primeira versão do poema foi publicada na *Revista brasileira* em 1879; em 1885, outro trecho do poema saiu na revista *A estação*; e, em 1901, Machado escolhe algumas estrofes para figurarem nas suas *Poesias completas*. A versão mais completa a que temos acesso vem da edição preparada por Mário de Alencar, com base no manuscrito do poema, publicada no livro *Outras relíquias*, em 1910, postumamente à morte de Machado. Pretendo fazer uma discussão sobre a recepção do poema e as implicações disso para o insucesso e relativo esquecimento dessa obra. Como parte dos resultados, pretendo também oferecer um texto fidedigno e confiável desse poema com o estabelecimento do texto a partir da consulta do manuscrito de “O Almada”, pertencente à ABL. Nesta comunicação, falarei um pouco mais sobre a história das edições desse texto, com que Machado de Assis trabalhou durante, pelo menos, 22 anos. Aparentemente, Machado nunca abandonou a ideia de publicá-lo e esse é dos poucos manuscritos que deixou para a posteridade, e o único, até onde sei, que deixou sem publicar (os outros manuscritos conhecidos são de poemas publicados e de dois romances, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*). Pretendo discorrer também sobre o andamento da minha pesquisa, das dificuldades encontradas e das descobertas feitas até o momento.

### Palavras-chave

Machado de Assis; *O Almada*; poema herói-cômico

---

1 Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: flavia.correa@usp.br.



O meu projeto de pesquisa tem por objetivo analisar o poema herói-cômico “O Almada”, de Machado de Assis, a partir da reconstrução do percurso historiográfico de suas edições e de sua recepção, procurando compreender como esse texto de publicação acidentada e fragmentária se insere no conjunto da obra machadiana.

Este poema nunca foi publicado integralmente enquanto o autor estava vivo, apesar de ser objeto de grande interesse para Machado que trabalhou ao longo de, pelo menos, 22 anos no desenvolvimento desse texto, como pude verificar durante a minha pesquisa.

A primeira versão do texto foi publicada em 15 de outubro de 1879, na *Revista brasileira*, com o título “A assuada”. Na verdade, essa publicação corresponde, em partes, ao Canto III de “O Almada”. Esse trecho também foi acompanhado de uma Advertência, à semelhança do que aconteceria no manuscrito do poema.

Anos mais tarde, em 15 de agosto de 1885, a revista *A estação* publicou algumas estrofes do canto V, com o título “Trecho de um poema inédito”. Quando Machado de Assis reúne suas *Poesias completas*, em 1901, não deixa de incluir alguns trechos do poema, sob o título “Velho fragmento”.

No entanto, a versão mais completa e conhecida do poema é a edição póstuma, organizada por Mario de Alencar, no livro *Outras relíquias*, de 1910. Na introdução, o organizador nos esclarece que usou como texto-base os manuscritos do poema pertencentes à Academia Brasileira de Letras:

O manuscrito autógrafa pertence à *Academia Brasileira*, a qual os editores devem o agradecimento público pela gentileza de lhes haver cedido cópia para esta publicação. É pena que não esteja completo; dos oito cantos em que foi composto, somente estão inteiros o 5.º, 6.º e 7.º, por se haverem perdido algumas folhas do manuscrito. (ASSIS, 1910:VI)

Em *Outras relíquias*, o poema “O Almada” vem acompanhado de uma Advertência e também de notas históricas e explicativas. Essas notas nunca apareceram quando os trechos do poema foram publicados durante a vida de Machado de Assis.

O caso das *Poesias completas*, reunião dos poemas de Machado, publicada em

1901, é enigmático. Ao final do livro há uma seção com notas explicativas sobre vários poemas (entre eles, “Potira”, “Lira chinesa” e “Lua nova”), mas nenhuma nota sobre “Velho fragmento”, nome atribuído por Machado a um trecho de “O Almada”. Aliás, nesse caso, o poema nem é precedido pela Advertência que introduz a história e contextualiza os fatos. Na *Revista Brasileira*, temos apenas a Advertência ao poema, sem notas explicativas. Na revista *A estação*, aparecem apenas as estrofes, sem notas nem introdução.

Durante a minha pesquisa, pude visitar a Academia Brasileira de Letras e consultar os manuscritos originais do poema. Durante as transcrições e cotejo, constatei várias divergências entre o manuscrito e o texto de 1910.

Nessa comunicação, pretendo discorrer sobre essas diferenças e colocar em discussão a dificuldade de se estabelecer um texto autêntico e confiável de “O Almada”. Usarei como base da apresentação as descobertas que tenho feito analisando o manuscrito.

O levantamento das variantes do poema, para além da documentação de crítica genética, pode ser importante para a interpretação e entendimento da obra. Na Advertência de 1879, há uma referência explícita à obra *O garatuja*, de José de Alencar, que desaparece na Advertência de 1910. Nessa versão, não há uma única menção sobre a obra de Alencar que, aliás, teve uma recepção bem mais ampla do que o poema de Machado de Assis.

Na Advertência ao poema, Machado define, com muita clareza, o gênero com que está trabalhando e faz o percurso de sua origem. De fato, o gênero herói-cômico teve início com Tassoni em 1622 na publicação da obra *La secchia rapita*, em que o escritor italiano fazia uma sátira à elite burguesa ao mesmo tempo em que parodiava o gênero épico. Em língua francesa, Boileau publicou *Le lutrin*, em 1701, valorizando o aspecto formal e rejeitando o uso de palavras de baixo calão em seu texto (algo que Tassoni apreciava). Em Portugal, Antonio Dinis da Cruz e Sousa se inspira em Boileau e escreve *O hissopo*, publicado em 1802 depois da morte do autor, cujos manuscritos circulavam “secretamente” muitos anos antes (CARREIRO, 2006, p. 111-113).

Em uma primeira pesquisa inicial sobre a recepção de “O Almada”, foi possível

localizar apenas uma notícia: em 7 de fevereiro de 1875, saiu no jornal *O Globo*, na “Secção Litteraria”, um artigo assinado por Salvador de Mendonça afirmando que Machado de Assis tinha um poema herói-cômico.

O próprio fato da recepção aparentemente modesta do poema já é, em si, significativo. A pouca recepção que teve o poema na época (e ainda hoje) contribui para o esquecimento dessa obra, como afirma Jauss:

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994:7-8).

Além do valor estético, o que determina também o sucesso (ou não) de uma obra é a sua implicação histórica que “manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética” (JAUSS, 1994:23). O contrário também pode acontecer, ou seja, essa obra pode ser ignorada na “cadeia de recepções” e não alcançar a fama almejada ou merecida.

Aqui também emergem algumas perguntas norteadoras da pesquisa que se pretende empreender: Por que Machado, um escritor tão cioso dos seus escritos e que não deixou nada incompleto, trabalhou nesse poema a vida inteira e, além de não publicá-lo integralmente, publicou-o chamando atenção para seu caráter fragmentário? Quais situações e contextos fizeram com que partes do poema viessem à tona em determinados momentos? Por que o poema teve uma recepção tão pequena e, ainda hoje, é tão desconhecido? Como entender esse texto na perspectiva de se compreender a obra de Machado como um “sistema” coerentemente organizado (SANTIAGO, 1978:27)? Por que o poema teve uma recepção tão pequena e, ainda hoje, é tão pouco conhecido? De que modo ele foi restaurado por Mário de Alencar e serviu para a consagração póstuma de Machado? Enfim, como esse texto se insere e dialoga com a obra machadiana em geral?

Durante a minha fala, procurarei responder algumas dessas questões com o que pude pesquisar até agora, levando em conta o contexto sócio histórico daquele momento.

## Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Outras relíquias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1910.

CARREIRO, Diego Raphael. *Entre a galhofa e a melancolia: Machado de Assis e a tradição herói-cômica*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006, 205f. (Tese de doutoramento).

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

*Marina Damasceno de Sá*

### **Resumo**

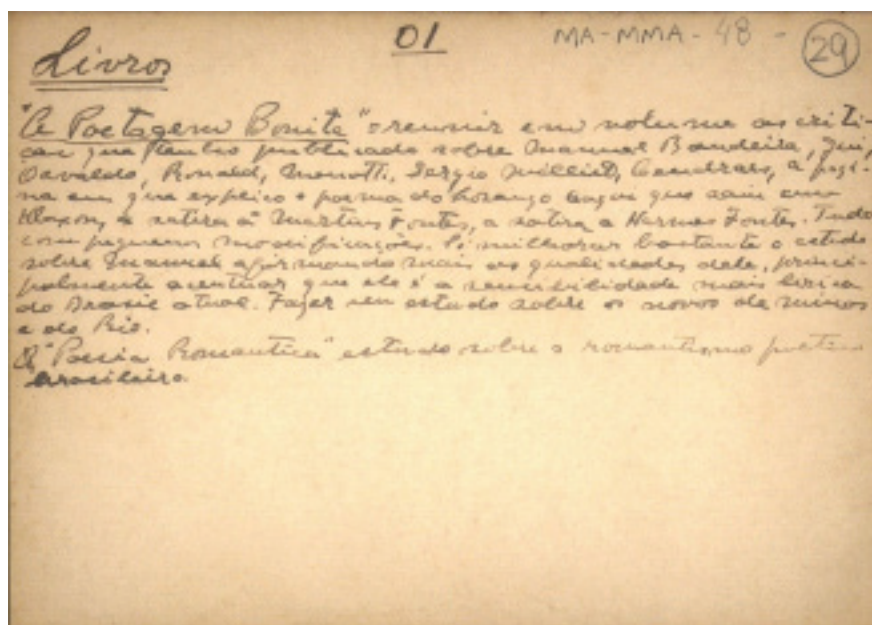
No fichário analítico de Mário de Andrade, conservado no arquivo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), encontra-se o plano de *A poetagem bonita*, manuscrito inédito do autor de *Macunaíma*, que reuniria, em livro, críticas de sua autoria dedicadas a Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, Blaise Cendrars e Manuel Bandeira. *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.” O projeto de pesquisa em andamento pretende efetivar a edição fidedigna e anotada de obra inédita 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.

### **Palavras-chave**

Mário de Andrade; *A poetagem bonita*; acervo; edição

---

1 Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (bolsista Capes). E-mail: marina.sa@usp.br.



Arquivo IEB-USP/Fundo Mário de Andrade

Um registro de Mário de Andrade em seu *Fichário Analítico* apresenta dois livros que permaneceram inéditos: *A poetagem bonita* e *A poesia romântica*. De acordo com o plano, *A poetagem bonita* deveria concretizar-se em volume que reuniria crítica sobre Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Blaise Cendrars; sátiras a Martins e Hermes Fontes; um estudo sobre “os novos de Minas e do Rio”; além de página explicando “o poema do *Losango cáqui* que saiu em *Klaxon*”.

O primeiro livro distingue autores, enquanto o segundo sugere um estudo sobre o romantismo poético brasileiro. A ausência de datação no manuscrito é em parte suprida pelas datas de publicação dos artigos, por depoimentos em entrevistas e por testemunhos deixados na correspondência do escritor. Em carta posterior a 11 de maio de 1925 a Manuel Bandeira, Mário de Andrade confirma sua intenção de realizar os livros:

Você me fala dum estudo meu sobre o Romantismo brasileiro. Já pensei nisso muitas e muitas vezes. É possível que o realize um dia. Já tenho até algumas notas sobre isso. Isto é, sobre uma coisa um pouco mais larga e de que desisti: uma História crítica da poesia brasileira até nossos dias. É grande e dificultoso por demais pra mim que já tenho tanto que fazer. 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. [...] Esses dois livros ficam de pé. (ANDRADE, 2001, p. 210).

O número 3 da revista carioca *Estética* estampa textos de Mário de Andrade: “Noturno de Belo Horizonte”, “Carta aberta a Alberto de Oliveira”, notas críticas sobre Blaise Cendrars e Guilherme de Almeida. Desta última, transcrevo trecho elucidativo sobre o título do livro e o emaranhado de poetas:

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 à força que nem os outros porém aplicar *a poetagem bonita* [grifo meu] a uma realidade física que a torna imediatamente verossímil compreensiva e sensibilizante. No domínio das artes não encontro senão um homem que iguale Guilherme sob esse aspecto, Debussy o poeta de mais descabido rótulo deste mundo, impressionista! Que conseguiu fazer da arte dele uma divina impostura da realidade. Guilherme de Almeida é tal qual Debussy um divino impostor. [...] (ANDRADE, 1925, p. 298-99)

Guilherme de Almeida não é o único poeta comparado a Debussy pelo polígrafo paulista. Na biblioteca de Mário de Andrade, localizamos o referido “estudo global” sobre Manuel Bandeira na *Revista do Brasil*. O artigo, nesse exemplar da revista, traz rasuras (supressões, substituições e acréscimos), instituindo uma nova versão do texto, provavelmente para a inclusão em *A poetagem bonita*:

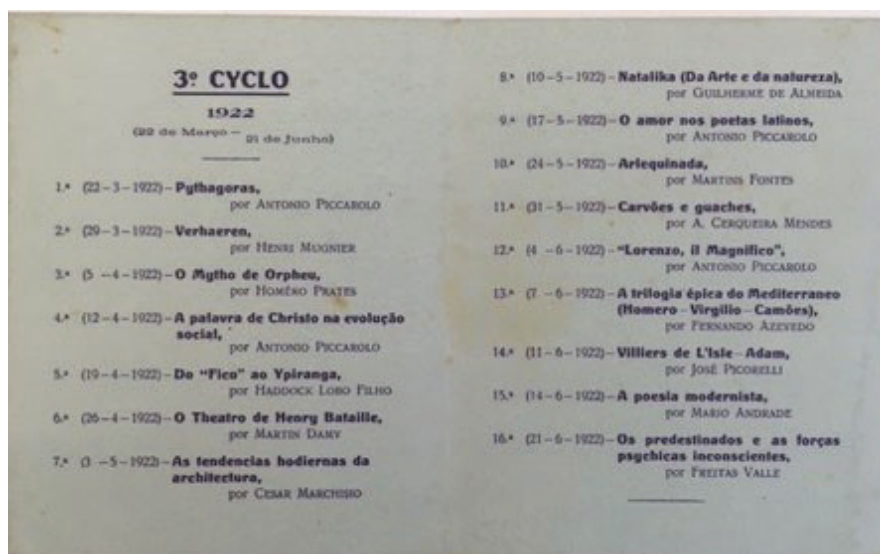
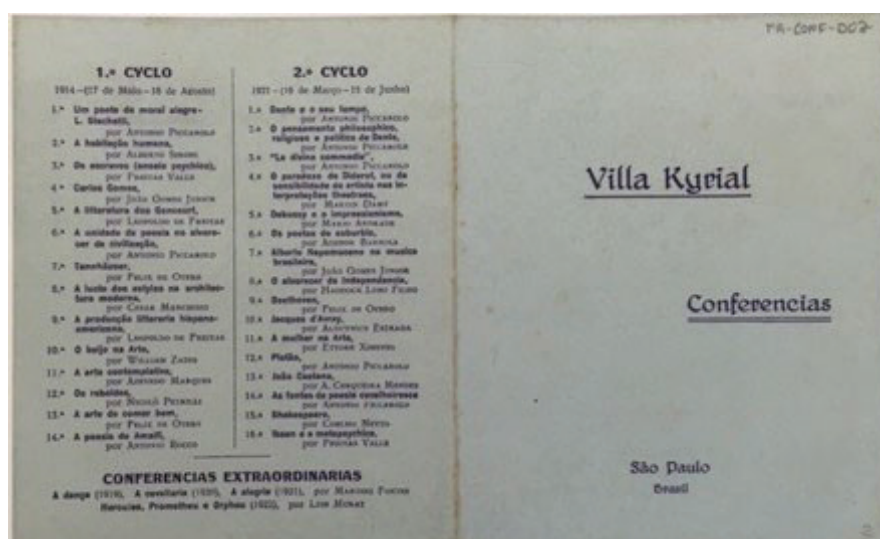
Eu creio que já se sabe: Manuel Bandeira foi o primeiro a empregar o verso-livre no Brasil. Me parece que ninguém lhe disputará esse mérito histórico. Foi com “Debussy”, poema de que já muito riu a *Revista do Brasil*, que se afoitou nessa picada. Manuel é como Debussy. Aqueles acordes vagos, aquela ausência de tonalidade firmada nítida, aquela fluidez, diafaneidade que qualquer sol carioca afugenta. Essa poesia de conversa ou de vibração interior delicadíssima não sabe soprar na inúbia belicosa dos tupis, é indiscutível. (ANDRADE, 1924, p. 222)

Debussy também comparece no “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*: “Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralesca de Palestrina e João Sebastião Bach. A poesia...” (ANDRADE, 1922, p.9). Segundo Telê Ancona Lopez, organizadora de *Entrevistas e depoimentos*, Mário de Andrade proferiu, em 1921, no segundo ciclo de conferências da Vila Kyrial: “Debussy e o impressionismo” e,



em 1922, no terceiro ciclo: “A poesia modernista” (LOPEZ, 1983, p. 7), enquanto Martins Fontes apresentou: “Arlequinada”, título do livro do poeta santista que renderia sátira homônima de Mário de Andrade publicada no número 8-9 de *Klaxon* incluída em *A poetagem bonita*:

Quando Arlequin 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. (ANDRADE, 1922/1923, p. 29-30)



Arquivo IEB-USP/Fundo Mário de Andrade

No “Prefácio interessantíssimo”, anterior a sátira “Arlequinada” em *Klaxon*, Mário menciona Martins Fontes como um dos exemplos de epígonos da poesia parnasiana/simbolista: “Os srs. Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, embora não tenham evidentemente a envergadura de Vicente de Carvalho ou de Francisca Júlia, publicam seus versos. E fazem muito bem. Podia, como eles, publicar meus versos metrificadas”. (ANDRADE, 1922, p. 12)

Mário da Silva Brito, na *História do modernismo brasileiro*, citando Andrade Muricy, comenta a poesia apoiada na influência parnasiana e simbolista que “apesar de não haver ainda uma corrente intelectual bem definida, senão apenas uma tendência mundial para um amplo espiritualismo”, o crítico nota que já vão aparecendo algumas “individualidades de mérito efetivo”, dentre as quais Hermes e Martins Fontes (BRITO, 1968, p. 63). A “Carta aberta a Alberto de Oliveira”, publicada no número 3 de *Estética*, oferece mais uma peça na recomposição deste quebra-cabeça textual:

Alberto de Oliveira me desculpe: o senhor, os senhores são culpados. Recalcaram o lirismo bonito que tinham dentro do coração e o que é muito pior, com o mau exemplo de artífices cueras que foram, azararam pelo menos duas ninhadas de poetas brasileiros. Os senhores têm a culpa dos Hermes Fontes, dos Martins Fontes tão pouco fontes. (ANDRADE, 1925, p. 332-39)

Hermes e Martins Fontes são citados na carta como maus escritores, lidos sob o viés da sátira constituem leituras em negativo dos valores da poesia de vanguarda. Em “Osvaldo de Andrade”, publicado na *Revista do Brasil*, 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 não estava restrito à escola literária, mas ao espírito romântico. Esclarecerá, nessa direção, em 1942, na conferência “O movimento modernista”:

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. (ANDRADE, 2002,  
p. 274)

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

\_\_\_\_\_. *Paulicea desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

\_\_\_\_\_. Manuel Bandeira. *Revista do Brasil*. São Paulo, set.-dez., 1924, p. 214-224.

\_\_\_\_\_. Osvaldo de Andrade. *Revista do Brasil*. São Paulo, set.-dez. 1924.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978, p. 63.

*Estética*. Rio de Janeiro. A.II, v.1, nº3, abril-jun., 1925.

*Klaxon*. São Paulo. nº 4, 6, 7, 8 e 9, ago., out-nov, 1922; dez-jan, 1923.

LOPEZ, Telê Ancona (Org.). *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

MORAES, Marcos Antonio. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Correspondência Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

# MESA 4

Edição

## **Mário de Andrade leitor de Murilo Mendes: dança e poesia**

*Aline Novais de Almeida*

### **Resumo**

A partir do contato decisivo com as notas marginais que Mário de Andrade deixou no seu exemplar de *As metamorfoses*, de Murilo Mendes, é possível nos aproximar de uma leitura crítica que aponta para uma importante ressonância na obra do poeta juiz-fora-no: a imbricação da dança em muitos poemas que compõem o volume. Diante disso, pretende-se aprofundar a temática da dança que o olhar arguto do escritor paulista reconheceu e deixou registrado pelos seus grifos, marcações e comentários. Para tanto, será apresentada uma análise interpretativa da peça poética “A volta do filho pródigo” que é exemplar desse conjunto de poemas que mobilizam a tópica da dança.

### **Palavras-chave**

Mário de Andrade; Murilo Mendes; poesia; dança

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista CNPq. E-mail: alinenovas@gmail.com.

Nesta apresentação, focalizarei uma fração da biblioteca de Mário de Andrade, propriamente os livros de Murilo Mendes que integram o seu acervo, dando atenção especial ao título *As metamorfoses*, de 1944. Interessa-me, sobretudo, as notas de leitura deixadas por Mário na edição *princeps* da obra. Este exemplar, bem como os demais da lavra do poeta juiz-forano estão preservados e salvaguardados na Biblioteca de Mário de Andrade, pertencentes, desde 1968, ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Ao colocar em relevo as leituras de um determinado autor, revela-se a história da produção artístico-intelectual de seus contemporâneos ou daqueles de épocas anteriores. Os volumes preservados nas estantes da biblioteca de um escritor também testemunham as amizades e os afetos nutridos ao longo da vida, como é caso de Murilo Mendes e Mário de Andrade. A presença de Murilo Mendes e de outros neste espaço notabilizam as redes de sociabilidade que o escritor paulista fez questão de consolidar ao longo da vida.

De certa maneira, retornar ao Acervo de Mário de Andrade diz respeito ao meu próprio trajeto acadêmico, uma vez que no meu mestrado – orientado pela Profa. Dra. Telê Ancona Lopez e defendido em 2013 –, organizei uma edição genética d'A *gramatiquinha da fala brasileira*, manuscrito inacabado e inédito do autor de *Macunaíma*. Hoje, no doutorado, dedico-me ao estudo da poesia de Murilo Mendes, e sinto-me confortável em retornar ao meu espectro, Mário de Andrade, que me conduz a uma das tópicas que lhe é cara, e também é caríssima a Murilo Mendes, isto é, o tema da dança que o escritor paulista identificou nos poemas de *As metamorfoses*.

A marginália, prática de anotar as páginas dos livros e dos periódicos de autoria alheia, constitui o *modus operandi* de Mário de Andrade que desenvolveu uma metodologia escritural bastante metódica e sistemática. Muitos títulos da sua biblioteca possuem marcas, grifos e anotações analíticas e/ou interpretativas, geralmente a grafite, os quais chamamos de matrizes explícitas. No entanto, vale sublinhar que a inexistência de anotações nas margens não implica ausência de leituras e estudos, ou seja, uma

matriz implícita.

O autor de *Macunaíma* possui os livros de Murilo Mendes que saíram no arco temporal de 1930 a 1945, a saber: *Poemas* (1930), *História do Brasil* (1932), *Tempo e eternidade* (1935), *A poesia em pânico* (1938), *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944) e *O discípulo de Emaús* (1945). Os volumes do conjunto muriliano que possuem notas marginais são: *Poemas*, *A poesia em pânico* e *As metamorfoses*. Os dois primeiros livros foram objeto de quatro textos críticos assinados pelo escritor paulista: “Murilo Mendes”, “A poesia em pânico”, “A poesia em 30” e “A volta do condor”.

No tocante às *Metamorfoses*, não há nenhum artigo ou ensaio publicado por Mário de Andrade conhecido até o momento, entretanto, as notas marginais que versam sobre temas variados configuram uma espécie de primeira versão de estudo sobre a obra do poeta mineiro. Em uma dessas notas, o crítico elucida a vontade de escrever um ensaio: “típico poema de anti-comunhão, da/ dor do Eu (p. 42) Talvez dar título/ ao ensaio ‘O Vate Eucarístico’”. (ANDRADE, BIBLIOTECA, IEB-USP)

A respeito da diversidade temática observada e registrada pelo lápis do leitor arguto, é possível perceber a profundidade que Mário pretendia dar ao ensaio sobre o título de Murilo Mendes, graças a uma nota que reconhece a existência de uma repetição vocabular bastante produtiva no livro: “Talvez valesse a pena estudar/ psicologicamente as constâncias/ vocabulares da poetica do poeta. Parece/ que mudou de livro em/ livro. Aqui arcoiris, o clarin com piano, a dança”. (ANDRADE, BIBLIOTECA, IEB-USP)

Diante das “constâncias” assinaladas por Mário de Andrade presentes nas duas partes do livro, chamou-me atenção a presença de uma série de poemas que tangenciam o tema dança, determinados pelos grifos que destacam o vocábulo dança e seus derivados (dançar, danças, dançais, dançam, dançarina, dançarino); pela inserção da rubrica “dança” na página ou mesmo pelos comentários que tratam da dimensão coreográfica da rítmica dos versos.

---

2 A transcrição das notas marginais de Mário de Andrade é diplomática e obedece à quebra de linha. Para fins de citação, decidiu-se utilizar o sobrenome do autor e a instituição que preserva o exemplar anotado.



No exemplar *princeps* da edição d'*As metamorfoses*, há 16 poemas em que Mário de Andrade reconhece a tópica da dança, majoritariamente, situados na primeira parte da obra chamada “Livro primeiro – As metamorfoses” (10 poemas). Para esta apresentação, selecionei apenas um poema como exemplar deste conjunto que mobiliza a tópica da dança. O poema escolhido é “A volta do filho pródigo<sup>3</sup>”, que contém na parte inferior e a grafite um autógrafo do autor com a rubrica ”Dança.”, que sintetiza aquilo que o leitor-crítico contemplou nesse texto poético. Aliás, vale ressaltar que a dedicatória que Murilo Mendes escreve ao amigo Mário de Andrade faz menção, de certa forma, ao poema que será examinado: “A Mario de Andrade/ ESPERANDO O RAIOS AGIR/ NO LIMAR DO FILHO PRÓDIGO/ Com o abraço de/ M. M”:

Ofício no altar terrestre,  
Roseiras dando-se as mãos  
Iluminações na usina.  
O filho pródigo  
Despenteou as nuvens,  
Levanta a saia das árvores,  
Abraça o amigo e o inimigo.  
Navios batendo palmas  
O esperam/ na enseada.

Ordenam a sinfonia:  
Nijinski dançando no arco-íris  
Reconcilia o céu e a terra

A dedicatória, escrita numa dicção poética – afinal são dois versos do poema “Aerograma” que também integra a obra *As metamorfoses* –, evoca o destinatário da mensagem, no caso Mário de Andrade, a realizar um ato. A inscrição deixada por Murilo Mendes acaba por ampliar o sentido do poema, pois não temos aqui um simples oferecimento de um livro, mas um pedido subterrâneo, o qual sublinharemos ao final dessa comunicação.

“A volta do filho pródigo” é um poema curto, composto por duas estrofes, com versificação polimétrica que emula, pelos movimentos rítmicos e pelas ondulações

---

<sup>3</sup> A análise interpretativa do poema baseou-se na última edição do livro que saiu pela Cosac Naify em 2015. Optei por esta versão, diferente da edição *princeps*, porque acolheu as últimas modificações do poeta.

sonoras, uma dança. O título evoca, explicitamente, um texto bíblico bastante popular, a narrativa “A parábola do filho pródigo”, situada no Evangelho de Lucas, Capítulo 15, versículos 11 a 32. A versão muriliana da parábola bíblica ganha contornos mais mundanos, no qual o verso de abertura expande a ritualística religiosa, circunscrevendo-a ao plano terreno: “Ofício no altar terrestre”. Murilo Mendes apropria-se da liturgia eclesiástica, ressignificando-a para refundar a sua própria narrativa do moço que se rebela e sai do lar paterno. O poeta escolhe narrar, como bem indica o título, o regresso e, consequentemente, toda a celebração que está atrelada ao retorno do filho pródigo.

O texto bíblico explicita toda a alegria do pai ao rever o filho mais moço compungido, o que o leva a organizar uma festividade, ordenando aos servos que tragam trajes e acessórios para o filho, a matança do bezerro gordo para comerem e o júbilo necessário para a comemoração. Há, inclusive, de acordo com o versículo 25, músicas e danças no festejo: “Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa ouviu músicas e danças” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 1960)

No poema muriliano, encontra-se, igualmente, o cenário de celebração, porém o conjunto de versos da primeira estrofe mobiliza uma festividade diferente daquela existente da narrativa bíblica. A ritualidade do festim não é propriamente do universo litúrgico, mas é permeada por uma realidade outra, em que as formas são modificadas (“Despenteou as nuvens”); a natureza e os objetos ganham características humanas, que os personificam e os erotizam (“Roseiras dando-se as mãos, [...] Levanta a saia das árvores, [...] Navios batendo palmas/ O esperam na enseada.”). Ademais, o elemento moderno é introduzido na comemoração (“Iluminações na usina,”) e uma espécie de comunhão dissonante surge (“Abraça o amigo e o inimigo.”).

Ao aclimatar a parábola bíblica, o poeta reencena a figura do rapaz rebelde que não manifesta semelhante contrição e submissão ao daquele apresentado no Evangelho de Lucas. O filho pródigo muriliano abandona o lar paterno numa tentativa de experimentar um processo de autoconhecimento e, por isso, no seu retorno não existe arrependimento, mas o estabelecimento de uma nova organização da realidade que é, ao mesmo

tempo, transfiguradora e reconciliadora. Desse modo, o filho pródigo d'*As metamorfoses* regressa para reafirmar quem de fato ele é, sem renunciar suas contradições.

É possível estabelecer uma analogia entre a partida do filho pródigo e uma experiência de fuga experimentada pelo próprio poeta Murilo Mendes. De acordo com o biógrafo Renard Perez (1971, p. 277), Murilo, aos 16 anos, foge do colégio interno para assistir ao espetáculo dos bailados russos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; o balé na ocasião tinha como primeiro bailarino da companhia o famoso Vaslav Nijinski. Dessa fuga vivida pelo adolescente, surge uma revelação para Murilo Mendes: sua real vocação assentava-se na poesia. Depois desse episódio, o garoto Murilo confronta seu pai e abandona a escola, atitude oposta à do filho pródigo bíblico que se arrepende e pede perdão ao pai. Portanto, no regresso muriliano não há arrependimento, mas a confirmação de sua vontade de ser poeta. Regressar, paradoxalmente, é avançar.

No que tange à segunda estrofe do poema, convoca-se a dimensão artística, que se sobrepõe à liturgia eclesial, ordenando um ofício estético deflagrado pela presença de Vaslav Nijinski: “Nijinski dançando no arco-íris/ Reconcilia o céu e a terra”. Esta reconciliação é representada num processo ainda não acabado, que se justifica pelo uso do gerúndio que presentifica e prolonga um passado já experimentado por Murilo: a visão de Nijinski dançando no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1917.

O surgimento de Nijinski na segunda estrofe do poema está atrelado com a sinfonia que passa a ressoar após o ordenamento. O dançarino parece atuar como maestro dessa sinfonia, capaz de justapor, numa única imagem, diferentes elementos: o arco-íris, a dança, o céu e a terra. Vale lembrar que obra *As metamorfoses* é regida pelo signo musical, e que ressoa, aliás, na dedicatória do livro ao compositor Mozart (“Ao meu amigo/ Wolfgang Amadeus Mozart”), bem como na abundância, nas duas partes da obra, de um conjunto semântico ligado ao universo da música, sobretudo, relativo aos instrumentos musicais.

A experiência de estar perdido foi fecunda para Murilo Mendes, pois o levou à poesia. Talvez, o poeta juiz-forano seja o próprio filho pródigo, que ao contrário do

rapaz da parábola bíblica, não deseja voltar arrependido de seus atos, afinal é necessário estar perdido, longe do conforto da casa e afastado do pai, para descobrir a poesia. A descoberta da poesia é, portanto, um ato transgressor, exclusivo dos filhos mais moços que “[...] devor[ram] os [...] bens com prostitutas [...]”, conforme acusação do irmão mais velho no versículo 30 de Lucas 15. (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 1960)

Na dedicatória que Murilo Mendes escreve a Mário de Andrade, parece existir o reconhecimento de que o amigo presenteado seja também um filho pródigo, pois nos dizeres da oferta convoca-se o destinatário a realizar um ato. Graças ao uso da forma nominal gerúndio do verbo esperar, identifica-se uma ação que está em curso e que é possível interpretá-la como o desejo do poeta mineiro de receber uma apreciação crítica do livro oferecido ao amigo paulista. A expressão “raio agir” significa, como na enunciação divina, o *fiat lux*, ou seja, o “haja luz” do criador e também do crítico. Assim, quando finalmente o raio agir será desencadeado o movimento inicial do filho pródigo que, nesse contexto, pode ser compreendido como o movimento crítico de Mário de Andrade.

Nessa interpretação dada à dedicatória de Murilo Mendes, é curioso notar que o poeta juiz-forano não está numa posição de inferioridade, nem de superioridade em relação a Mário de Andrade. Não há entre os amigos uma relação assimétrica, de aprendiz e mestre e, por isso, para efetuar a leitura crítica de *As metamorfoses* exige-se, unicamente, que o sujeito (leitor) faça uma travessia pessoal, como a que filho pródigo do poema muriliano realizou. Durante o seu percurso, o filho pródigo (ou os filhos pródigos) pode vivenciar uma experiência interior, marcada por uma nova organização e reconciliação, não definitiva, do cosmos e de si próprio

## **Referências bibliográficas**

*BÍBLIA DE JERUSALÉM*, A. Tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, edição de 1973, publicada sob a direção da “École Biblique de Jérusalem”. São Paulo: Paulinas, 1985.

MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

\_\_\_\_\_. *As metamorfoses*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos – 2ª série*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

## **Vida, obra e resíduos de Hilda Hilst: problemas de definição**

*Marcos de Campos Visnadi*

### **Resumo**

A comunicação se destina a apontar alguns caminhos de análise que permitam entender a obra de Hilda Hilst não apenas como conjunto textual, mas também como corpo editorial e projeção da persona da escritora, sendo essas três dimensões intrincadas entre si e marcadas pela intervenção autoral hilstiana. São evocados textos em prosa de Hilst que permitem entrever uma diferença conceitual entre *livro* e *livro tipográfico*; também é feita referência à obra pornográfica hilstiana, que entrelaça a narrativa às questões editoriais e, mais explicitamente que nos textos anteriores, à persona da escritora, sendo exemplar do que Luisa Destri chamou de “sistema de autorreferência” na obra da autora. Por fim, evoca-se a noção de paratexto editorial desenvolvida por Gérard Genette para indicar especificidades da obra de Hilda Hilst.

### **Palavras-chave**

Hilda Hilst; livro; paratexto editorial; autoria

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista CNPq. E-mail: marcosvisnadi@gmail.com.

A indefinibilidade é uma característica da obra em prosa de Hilda Hilst. Isso tem sido pontuado por diversos críticos, que por vezes propõem um novo léxico teórico para poder descrever os textos da autora, em que categorias como tempo, espaço, narrador e personagem raramente podem ser usadas sem problematização. Mas essa característica não se restringe apenas ao corpo textual. Nesta comunicação, as indefinibilidades do corpo editorial e da figura pública de Hilst como autora serão mobilizadas para indicar como, em sua obra, embaralham-se os limites entre o que é texto, o que é livro e o que é persona.

No conjunto da obra hilstiana, termos como título, livro e volume nem sempre são equivalentes, pois algumas edições tendem a organizar internamente textos de momentos diferentes dessa produção. Assim, títulos como *Pequenos discursos. E um grande* e *Rútilo nada*, embora possuam autonomia análoga à de outros livros de Hilst no conjunto de sua obra, jamais tiveram publicação independente, tendo sido incluídos em edições que os colocaram em relação com outros de seus textos. O primeiro, por exemplo, foi publicado pela primeira vez no livro *Ficções* (São Paulo: Quíron, 1977), que o acrescentava à republicação dos demais textos em prosa da autora (*Fluxo-floema*, de 1970, e *Qadós*, de 1973). Já o segundo foi publicado pela primeira vez num volume que reunia *A obscena senhora D*, de 1982, e novamente *Qadós* (São Paulo: Pontes, 1993). Ambos, enfim, foram republicados juntos em *Rútilos*, na coleção Obras Reunidas de Hilda Hilst (São Paulo: Globo, 2003).

Em certa medida, a indefinição das edições espelha a dos textos, uma vez que *Rútilo nada*, por exemplo, possui menos de vinte páginas (na edição da Globo) que, misturando vários gêneros literários (inclusive uma sequência de sete poemas), dificilmente poderão se adequar a noções catalográficas como “novela”, “conto” ou “poesia”, sendo um típico exemplo do que Alcir Pécora (2010, p. 10) chama de “anarquia dos gêneros” operada pelos textos de Hilst. *Rútilo nada*, assim como outros conjuntos que a autora propôs como *livros*, não corresponde, portanto, ao formato comercial comum de *livro tipográfico* e permanece numa deriva editorial com relação ao suporte que, embora não

o comportamento em sua ficção de unidade, segue lhe sendo homônimo.

O que poderia ser apenas um recurso editorial – necessário dadas as limitações comerciais das editoras e a própria configuração do mercado editorial nacional na segunda metade do século XX – torna-se parte da escrita da autora, que explicita textualmente a precariedade de suas edições no começo dos anos 1990. Naquilo que se convencionou chamar de trilogia pornográfica (composta pelos livros em prosa *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*), o mercado editorial aparece ostensivamente ficcionalizado e comentado por Hilda Hilst.

Um indício dessa operação pode ser encontrado nas edições de *Amavisse* (1989) e de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ambas do editor Massao Ohno, que trazem intervenções autorais na quarta capa, espaço convencionalmente editorial. Na quarta capa de *Amavisse* – volume de poesia que foi anunciado à época por Hilst como sua “despedida da literatura ‘séria’”, antes de se dedicar a escrever apenas “bandalheiras” (WERNECK, 2014, p. 245) – encontramos o seguinte poema:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.  
E hoje, repetindo Bataille:  
“Sinto-me livre para fracassar”. (HILST, 1989)

O texto faz as vezes de informe biográfico da autora, sinopse do conteúdo do livro e anúncio do próximo lançamento, funções convencionalmente reservadas ao editor, mas distorce essas funções ao lhes dar a forma literária de um poema. Ao tomar a quarta capa para si, é como se Hilst, mantendo a estrutura de publicação comercial que a editora Massao Ohno proporcionava, assumisse as rédeas do livro como objeto tipográfico e deixasse de ser responsável apenas pelo seu conteúdo literário. Ao mesmo tempo,



ela expande esse conteúdo literário para além do miolo, ocupando um espaço do livro que é zona de transição entre o literário e o não literário, mas também é zona “de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público”, como observa Gérard Genette (2009, p. 10, grifo do autor).

Já na quarta capa de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a edição traz, como foto que serve para personificar a autora, uma imagem de Hilda Hilst datada de 1936 (aos seis anos de idade, portanto), com um sorriso cujo conteúdo do livro (as aventuras sexuais de uma menina de oito anos narradas em primeira pessoa) nos desautoriza a chamar de angelical e uma inscrição irônica logo abaixo: “Ela foi uma boa menina” (HILST, 1990). Essa foto, como todo o livro, é uma provocação ao imaginário da pedofilia, mas também uma ilustração da menina escritora-prostituta, a nova autora que estaria sendo apresentada ao público. Com sessenta anos de idade e quarenta de trabalho literário, Hilst incorporava assim a menina em início de carreira, projetando-se como uma neófito da sacanagem. Na introdução à coletânea de entrevistas *Fico besta quando me entendem*, publicada em 2013 pela editora Globo, Cristiano Diniz assinala o impacto midiático que a pornografia de Hilst teve na recepção de sua obra a partir daquele momento:

Esse *boom* de entrevistas [no começo dos anos 1990] [...] foi a ocasião em que ela, em grande medida, ajudou na criação e na divulgação de uma imagem que deixou marcas, que ainda ecoam quando seu nome é lembrado. Em outras palavras, uma torrente de afirmações sobre suas “excentricidades” se cristalizou de tal forma que o que vemos se destacar hoje são os mesmos aspectos construídos nos anos 1990: dona de uma inteligência incomum, ousada, desconcertante, provocativa e... “louca”. (DINIZ, 2013, p. 5)

Contudo, comparando declarações da escritora, trechos de suas obras e momentos tipográficos como os citados acima, vemos que, mais do que apenas ajudar na criação e na divulgação dessa imagem, Hilst se tornou autora de si mesma, como sugere Luisa Destri em texto do catálogo da exposição dedicada à escritora no Itaú Cultural, em São Paulo. Destri (2015, p. 15) chama de “sistema de autorreferência” o emaranhado discursivo em que Hilst compõe uma pseudoautobiografia dentro de sua ficção e uma persona

composta de elementos provenientes dos textos assinados por seu nome. A partir de então, a escritora passa a utilizar ostensivamente não apenas o material concreto de seus livros, mas também suas aparições e declarações públicas como parte de sua obra, confundindo os limites entre texto, edição e persona. Identificar essa confusão e entender como ela se opera pode ser importante não apenas para enriquecer a leitura da obra hilstiana, mas também para compreender sua singular recepção na segunda metade do século XX e neste começo já avançado de século XXI.

## Referências bibliográficas

DESTRI, Luisa. Hilda Hilst, autora de Hilda Hilst. In: COSTA, Carlos (Coord.). *Ocupação Hilda Hilst*. São Paulo: Itaú Cultural; Ministério da Cultura, 2015.

DINIZ, Cristiano. Com a palavra, Hilda Hilst. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

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

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

# MESA 5

Corpo e texto

## O voyeurismo tímido na poesia de Raimundo Correia

*Emmanuel Santiago*<sup>1</sup>

### Resumo

Na segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira passava por uma série de mudanças relacionadas ao deslocamento de nossas elites para o meio urbano (conforme a leitura clássica de Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos*), resultando na erupção de inúmeras tensões sociais. No bojo de tais mudanças, destaca-se a figura do jovem bacharel, ao mesmo tempo ansioso pela modernização da realidade nacional e nervoso com a perspectiva de dissolução da ordem tradicional, baseada nos valores morais da família patriarcal. Por um lado, havia o problema do atraso a ser superado; por outro, o fantasma da anomia. A sexualidade torna-se um campo especialmente sensível nesse contexto. Por meio da evolução de certos motivos da poesia de Raimundo Correia, relacionados ao voyeurismo como eixo temático da erótica parnasiana, espera-se esboçar um panorama do quadro das transformações sociais pelas quais passava o Brasil, levando em conta tanto as continuidades quanto as descontinuidades de nosso processo histórico. Interessa, sobretudo, acompanhar como a cena paradigmática da beleza surpreendida pelo olhar indiscreto do voyeur se transforma — mas sempre se repõe — à medida que a obra de Correia incorpora elementos das vertentes poéticas surgidas após o ocaso do Romantismo na literatura brasileira, chegando até a consolidação do Parnasianismo como escola hegemônica ou, pelo menos, a de maior prestígio no país. Para isso, serão confrontados os seguintes poemas de Raimundo Correia: “Sempre eu”, de *Primeiros sonhos* (1879), livro de feição romântica; “No banho”, de *Sinfonias* (1883), volume no qual coexistem diversas tendências da poesia pós-romântica, como o realismo; “Aspásia”, de *Versos e versões* (1887), que marca a adesão integral do autor à estética parnasiana.

### Palavras-chave:

Raimundo Correia; parnasianismo brasileiro; erotismo; poesia brasileira do século XIX; literatura e sociedade

---

1 Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: emmsantiago@gmail.com.

Farei a comparação de três poemas de Raimundo Correia: “Sempre eu”, de *Primeiros sonhos* (1879), livro de estreia do poeta, escrito ainda no espírito ultrarromântico; “No banho”, de *Sinfonias* (1883), livro que incorpora uma variedade de tendências poéticas que disputavam espaço em nosso sistema literário após o ocaso do romantismo; “Aspásia”, de *Versos e versões* (1887), que marca a adesão definitiva do poeta à estética parnasiana.

Em “Aspásia”, que nos apresenta a figura feminina a se banhar num rio enquanto é observada por um sátiro, temos uma das muitas variações que a poesia parnasiana oferece de um motivo clássico — o da beleza surpreendida ao banho — que, na literatura, encontra sua versão mais famosa no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio, no qual vemos a história de Actéon, o caçador que, após observar acidentalmente Diana junto a suas ninfas tomando banho, é transformado pela deusa num veado e acaba devorado pelos seus cães de caça (OVIDIO, 2003). Em “No banho” — poema que, em boa medida, já pode ser considerado parnasiano —, encontra-se outra variação de tal motivo, porém, desta vez, a figura feminina é uma mulher contemporânea se preparando para entrar no banho, mas não num bosque, e sim em sua alcova, sendo que é o próprio eu lírico quem a espia sorrateiramente.

Ambos os poemas demonstram o papel central que o voyeurismo assume na vertente erótica da poesia parnasiana, o que não é de se admirar dada a importância que o “ver” assume em tal poesia (SANT’ANNA, 1993). Nesta, o motivo clássico da beleza surpreendida ao banho, cuja versão mais consagrada é a cena entre Diana e Actéon, adquire um valor paradigmático.

Já em “Sempre eu”, o eu lírico, que se esgueira pelos cantos espreitando sua amada, observa-a dormindo e aproveita para lhe roubar um beijo; a jovem, então, desperta acreditando se tratar de um beijo materno e o eu lírico, logo em seguida, entrega-se a um devaneio no qual se imagina na noite de núpcias ao lado de sua amada, que chegara virgem ao dia do casamento. O que temos aqui é o motivo da virgem adormecida descrito por Mário de Andrade em seu estudo sobre a poesia romântica brasileira (ANDRADE,

1972). Em tal estudo, Mário defende que a recorrência desse motivo em nosso romantismo, principalmente em sua segunda fase, denuncia o que ele chama de “medo do amor”, que é uma manifestação, por parte do eu lírico (geralmente um adolescente), de uma ansiedade e até mesmo de uma repulsa em relação à dimensão sexual do sentimento amoroso, o que vem acompanhado de uma excessiva idealização da figura feminina, transformada num ser puro e angelical, destituído de carnalidade.

Por trás do adolescente temeroso diante da virgem adormecida (cena paradigmática do voyeurismo romântico), é possível vislumbrar a figura do poeta tímido da poesia petrarquista diante da musa desnuda, que são os termos utilizados por Luís André Nepomuceno em sua análise da poesia árcade brasileira (NEPOMUCENO, 2002). Segundo Nepomuceno, a poesia lírica do humanista Francesco Petrarca serviu de modelo ao lirismo amoroso dos poetas que vieram depois dele, desde o classicismo até o arcadismo, passando pelo barroco. Tal modelo baseia-se na noção da cortesia culposa, na qual as regras do amor cortês estão em conflito permanente com os princípios morais cristãos, dando origem a uma poesia em que o desejo físico pela mulher amada é vivenciado como angústia e não como enlevo. Desponta, assim, a figura do poeta tímido, sendo que tímido, etimologicamente, é aquele que teme (do verbo latino *timere*). Na poesia petrarquista, o que o eu lírico teme não é rejeição da mulher amada, nem a solidão, mas a ruptura com os valores nos quais se baseiam suas convicções pessoais; trata-se do medo de conspurcar a natureza sublime do amor com a mancha do pecado, por isso ele hesita diante da nudez da figura feminina (uma nudez simbólica, como se verá).

Nepomuceno identifica o arquétipo desse conflito no poema LII do *Cancioneiro* de Petrarca (2014), em que “Petrarca” — o eu lírico petrarquista — observa sua amada Laura, no papel de uma rústica camponesa, lavando seu véu e compara a situação com a história de Diana e Actéon. A nudez da musa, portanto, é sugerida pela analogia com a narrativa de Ovídio. Petrarca transpõe a cena mitológica para o plano de uma realidade menos elevada, concebida segundo as regras do idílio. Já no motivo da virgem adormecida, temos a adequação dessa mesma cena ao universo da privacidade burguesa do

século XIX.

O Brasil da segunda metade do século XIX passava por grandes transformações, a maioria delas relacionadas ao deslocamento das elites tradicionais do campo para a cidade (FREYRE, 2004). Tais transformações incluíam a imitação do estilo de vida da burguesia europeia, a ascensão social de estratos médios da população urbana e o surgimento de uma juventude letrada entusiasta do liberalismo. Pretendia-se superar o legado colonial brasileiro por meio de uma adequação ao modelo das democracias liberais, e para isso era preciso extinguir a escravidão, ampliar os direitos políticos e combater o centralismo decisório do governo federal, o que, para muitos, significava instaurar o regime republicano. Contudo, muitos desses jovens defensores da modernização da estrutura política no Brasil estavam temerosos de que as mudanças desencadeadas dissolvessem os laços tradicionais que garantiam a coesão social; laços ancorados, sobretudo, na instituição familiar. Como resultado, manifestava-se, nesse grupo, um misto de reformismo político e conservadorismo moral — temia-se a anomia (DURKHEIM, 2013).

Em nossa poesia romântica, o medo de uma ruptura drástica com a ordem moral estabelecida ganhava expressão no medo de amar identificado por Mário de Andrade; a timidez do adolescente voyeur refere-se, em seu substrato ideológico, a um horror à possibilidade de submersão no estado anômico. O objetivo da comunicação é investigar os resquícios da timidez romântica (ou a ausência deles) nos poemas “No banho” e “Aspásia”, de Raimundo Correia.



## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. “Amor e medo”. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 197-229.

CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Tradução Monica Stael. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004.

NEPOMUCENO, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002.

OVÍDIO. *Metamorfosis*. Tradução Antonio Ramírez de Verger e Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Tradução José Clemente Pozenato. Edição bilíngue. Cotia/SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

## **Mário de Andrade, leitor dos parnasianos: estudo e formação do crítico**

*Ligia Kimori*

### **Resumo**

As bibliotecas de escritores, vasta fonte para pesquisas no âmbito da crítica genética e da literatura comparada, são espaços do diálogo destes especiais leitores com autores ali presentes e conservam caminhos da criação possíveis de serem recuperados. As marcas deixadas nas margens pelos leitores-escritores nos dão indícios de seu trajeto e apontam para a forma de tratar determinadas questões. O manuscrito presentifica a criação e o trabalho no espaço do texto impresso: os autógrafos duplicam a natureza do livro, anulando a imagem de texto pronto pela inserção de um discurso paralelo. O estudo dessa marginália nos parnasianos conduz às preocupações estéticas de Mário de Andrade e à análise de sua recepção, apontando a valorização de soluções poéticas, passíveis de serem reconhecidas como apropriação, em poemas do pré-modernista e do modernista de *Pauliceia desvairada*. A análise e interpretação desse diálogo intertextual do leitor-escritor com os parnasianos brasileiros e franceses, materializado em suas leituras e em sua marginália, diálogo esse refletido em sua obra publicada e inédita, bem como em sua epistolografia, revela um número expressivo de notas de leitura que se ligam à estrutura dos poemas, de soluções estilísticas, da versificação, da sonoridade na construção da frase e ao estudo do vocabulário, praticado por um poeta contestador, mas também interessado em enriquecer a própria poesia: alimenta projetos em andamento, reserva elementos para construir caminhos. Esses vestígios dão acesso ao crítico em formação, que esboça percepções agudas de leitura ou breves pareceres, material a ser esmiuçado através da biblioteca, memória da escritura, que deixa entrever escolhas. A pesquisa, ao trabalhar as ligações de Mário de Andrade, conhecido à saciedade como modernista, com o parnasianismo, desvela uma faceta do escritor até o momento não visitada diretamente pela crítica.

### **Palavras-chave:**

Mário de Andrade; parnasianismo; biblioteca de escritores; marginália

---

1 Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista Fapesp. E-mail: lilofr@gmail.com.

A produção de Mário de Andrade polígrafo (1893-1945) deve, certamente, incluir o vasto e praticamente incomensurável trabalho do escritor-leitor, presente na marginália que enriquece a biblioteca por ele reunida desde a juventude, nos anos de 1910, até o final da vida. A biblioteca de Mário de Andrade compreende duas coleções.

A primeira é a que participa do Acervo integral do poeta da Pauliceia, ao lado do Arquivo e da Coleção de Artes Visuais, também por ele constituídos, acervo que, em 1968, ingressou no patrimônio Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo (IEB/USP). Essa biblioteca, hoje integralmente processada, compõe-se de livros, periódicos, folhetos, separatas e partituras, em um total de 17.624 títulos; estende-se por diversas áreas do conhecimento e se mostra em vários idiomas.

A segunda, atualmente com 441 títulos, advém da doação de 600 títulos tirados pelo próprio Mário de Andrade de suas estantes, em 1943, na campanha destinada a dotar Araraquara de uma biblioteca pública<sup>2</sup>. Nessa cidade do interior paulista, viviam parentes e amigos seus; ele ali escrevera uma versão do seu *Macunaíma*. A parcela doada exibe basicamente livros; torna-se preciosa na medida em que conserva, com marginália, obras dos poetas românticos e dos parnasianos do Brasil e da França – Félix Pacheco, Hermes e Martins Fontes, Leal de Souza, Luis Guimarães, Ricardo Gonçalves, Villier de L'Isle Adam, Sully Prud'homme, Théophile Gautier.

Em minha dissertação de mestrado, *Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros*, realizada com bolsa da FAPESP, tendo como orientadora Telê Ancona Lopez, recolhi, classifiquei e analisei o diálogo intertextual de um leitor que constrói, pouco a pouco, sua evolução de crítico até o modernismo. Restringindo-me à biblioteca desse leitor no IEB-USP, procurei compreender, na farta marginália aposta a doze obras parnasianas, da autoria de Francisca Júlia, Raimundo Corrêa, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, os fundamentos da série de sete artigos

---

<sup>2</sup> Dados obtidos durante levantamento realizado na Biblioteca Pública Mário de Andrade, em Araraquara. Para informações mais precisas, vide KIMORI, Ligia Rivello Baranda. *Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros*. Dissertação de mestrado com bolsa da FAPESP no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. FFLCH-USP, 2014; orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Telê Ancona Lopez.

“Mestres do passado” (BRITO, 1971, p. 254-309) defesa circunstanciada das ideias modernistas que ele levou ao paulistano *Jornal do Comércio*, em 2, 12, 15, 16, 20, 23 de agosto e 1º de setembro, 1921. As anotações – traços e cruzetas à margem de trechos, comentários sobretudo no rodapé –, ligam-se à análise da estrutura dos poemas, ao destaque de soluções estilísticas, de procedimentos de versificação, da sonoridade na construção da frase e ao estudo do vocabulário. Percebe-se que o escritor-leitor alimenta projetos de ordem crítica, estuda e discute poesia.

A consciência da apropriação por parte dos artistas vê-se aludida pelo crítico que percebe os meandros da criação neste comentário apostado a grafite à parte II do poema “Velho tema”, de Vicente de Carvalho:

(1) Vicente esculpa-se no fim do livro, em nota apenas, do apropriar-se do verso de Camões; e pune-se do delito transcrevendo o soneto célebre... Mas para os poetas da envergadura do A[utor] não ha tal precisão de muletas. Bastassem-lhe as pernas válidas.

Essa marginália de Mário descobre forças motrizes parnasianas, valoriza inovações no verso, admira as aliterações e assonâncias bem elaboradas, sinaliza as escolhas de cada poeta, discute a estrutura dos versos. O livro torna-se, para ele, arquivo de descobertas, sujeitas a aplausos ou a censuras e, dessa forma, as marcas autógrafas constituem formas de dialogar com a matéria impressa.

Atualmente, amplo, para o doutoramento, o escopo do meu mestrado. O conjunto de obras parnasianas, anotadas ou não por seu especial leitor, *corpus* da minha pesquisa, volta-se para os trinta e cinco títulos de dezenove poetas brasileiros e franceses, editados entre a segunda metade dos anos de 1910 até a década de 1930, volumes no IEB-USP e na Biblioteca Pública Mário de Andrade de Araraquara. A análise e a interpretação dessa leitura e dessa marginália buscam estabelecer as preocupações literárias de Mário de Andrade em sua recepção dessa escola que tanto marcou a nossa literatura.

Por hora, cabe adiantar que Mário de Andrade não apenas analisa: aprende e apreende formas. A aquisição de técnicas mostra-se como um contraponto ao verso moderno. No entanto, proporciona ao leitor-escritor a conquista do verso livre, mediante

o trabalho com as estruturas, à observação da construção do poema – elementos cruciais que insuflam seu ideário estético e ajudam a delinear certa concepção de poesia – dando margem a possibilidades impares. No poeta modernista Mário, residirá, então, a clareza de que “o verso livre não representava a ausência de técnica, e sim uma nova técnica”, como lembra o professor Paulo Henriques Britto (2014, p.29).

E não se pode esquecer que, na vertente do diálogo intertextual, o lápis do leitor jovem testemunha a impregnação do poeta que cria, na folha de falso-rosto dos *Versos da mocidade*, de Vicente de Carvalho:

Estes meus versos sem valor sem brilho  
São meus versos enfim, nada me acalma  
mais do que lê-los no viver que trilho  
São o reflexo ardente de minha alma  
Estes meus versos sem valor sem brilho  
São pálidos, embora... eu os adoro  
São maus, mas são um bálsamo um conforto  
Quando neles transponho no papel a dor que choram!  
Um pedaço da vida que eu transporto  
São pálidos embora... eu os adoro  
Deixe oh mundo que eu ria e sonhe em verso  
As ilusões que a vida não suporta  
E enquanto eu percorrer-te o teu trilho adverso  
São eles maus, não pálidos que importa!  
Deixe oh mundo que eu ria e sonhe em versos  
Os sonhos dourado que eu tracei na terra  
Foram-se uns após outros pouco a pouco sem cessar (apud ANDRADE,  
2013, p. 221)

No esforço de se construir poeta, estuda com determinação as lições de versificação, escondidas nos versos parnasianos, mas reveladas pelo seu lápis do leitor que reconhece elementos fundamentais nos textos, no esforço de captar elaborações literárias e linguísticas dos parnasianos

Nessa criteriosa e diligente leitura presa à análise dos parnasianos, materializada na marginália, firma-se o estudo de estruturas, da versificação, do vocabulário, da sonoridade praticado por um poeta contestador, mas também interessado em enriquecer a própria poesia.

É, sem dúvida, importante para a compreensão dos caminhos de Mário de

Andrade moderno e modernista, o conhecimento de seu diálogo de crítico e de artista com os parnasianos, quando em sua leitura ele os examina com vagar e dimensiona uma estética que ainda vigora em seu tempo, mas que vai sendo por ele percebida como estética do passado. Passado também seu de poeta moderno.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *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.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRITTO, Paulo Henriques. “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”. *Elyra – Revista da rede internacional Lyracompoetics*, nº 3, 2014.

CARVALHO, Vicente de. *Versos da mocidade*. Porto: Livraria Chardon, 1912. (Notas MA).

# MESA 6

## Parnasianismo



## ***Auto do frade: um auto profanado***

*Francine Alves Polidoro*<sup>1</sup>

### **Resumo**

A relação entre a escrita de João Cabral de Melo Neto e elementos da cultura hispânica não é novidade: “Todas as manifestações culturais espanholas me abalam profundamente”, afirmou o poeta certa feita. No entanto, ainda que muito se tenha estudado sobre a presença temática da Espanha na obra cabralina, pouco se abordou em relação às formas tradicionais ibéricas, ao menos de maneira detida. O projeto de pesquisa exposto no II Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, da FFLCH – USP, tem, portanto, o intuito de analisar a presença dessa tradição em *Auto do frade: poema para vozes*, de 1984. Tal presença se dá por meio de dois gêneros ibéricos, *auto* e *romance*. Para isso, recorrer-se-á a estudos sobre essas duas formas, para que se verifique de que modo se deu a apropriação delas por parte de João Cabral, o que compôs um percurso dramático na obra do poeta. Sucedendo uma geração de escritores que tinham em vista as vanguardas, o poeta pernambucano parece propor a releitura e, conseqüentemente, a atualização de uma tradição popular, a serviço de uma poética de forte cunho social.

### **Palavras-chave**

literatura brasileira; poesia; auto; romance ibérico

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista Capes. E-mail: fpolidoro88@gmail.com.

A dissertação cujos resultados parciais são apresentados no II Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, da FFLCH – USP, tem, como eixo, a relação entre João Cabral de Melo Neto e a Espanha. A admiração do poeta pernambucano pela cultura espanhola é velha conhecida. Sua função como diplomata possibilitou-lhe passar pelo país por seis vezes e conhecer, a fundo, toda a sua tradição literária, além de mergulhar – quase como se fosse ele mesmo um espanhol – em elementos culturais dos mais entranhados, aos quais, em geral, somente um nativo teria acesso. A obra cabralina, por si só, denuncia isso: poemas como “Alguns toureiros” e “Estudos para uma bailadora andaluza” são representações, em sua poética, de temas hispânicos importantes, como a tourada e o flamenco. Além disso, um breve levantamento bibliográfico já indicaria uma quantidade significativa de estudos que se detiveram nessa relação.

Há, no entanto, de se destacar uma perspectiva relativamente ainda pouco explorada. No que diz respeito à forma, João Cabral também recebeu forte influência da tradição ibérica. *Morte e vida Severina: auto de natal pernambucano* (1956), obra consagrada do poeta, é exemplo disso. Além de se valer, já de saída, do gênero *auto*, cuja origem remonta à Península Ibérica da Idade Média, os versos que compõem esse texto se valem da forma *romance*, também nascida no período medieval (e que, inclusive, influenciou na formação da literatura de cordel no Brasil).

Outra obra na qual se verifica a presença desses dois gêneros é *Auto do frade: poema para vozes* (1984), menos conhecida e aclamada do que *Morte e vida severina*, ainda que nela se sustente o mesmo nível de qualidade poética. Ambas fazem parte do *corpus* de pesquisa para a já referida dissertação. *Auto do frade*, no entanto, foi escolhido para encabeçar o percurso de estudo. Por ser ter sido objeto de poucas análises – ao menos se comparado a *Morte e vida severina* –, acredita-se que optar por esse caminho torna-se um privilégio por conta de haver um olhar menos carregado de vícios, principalmente quando se trata da obra de um poeta tão contemplado pela crítica como João Cabral.

*Auto do frade* é o segundo e último auto que João Cabral publica. Essencialmente,

trata dos momentos finais de Frei Caneca, da cadeia rumo à execução. O trajeto, como observou Alfredo Bosi (2003) no importante ensaio “As vozes e a geometria”, constante no livro *Céu, Inferno*, remete metaforicamente à Via-Crúcis. Esse ponto da leitura de Bosi é bastante significativo no sentido de indicar que João Cabral aliou o gênero *auto* ao simbolismo de algo que era, de fato, representado por meio dessa forma. Em outras palavras, os *autos*, que nasceram da necessidade de a Igreja doutrinar seus fiéis, tinham, como um dos focos, a encenação da paixão de Cristo, nas festas de Corpus Christi. Portanto, a representação da Via-Crúcis originalmente tinha clara intenção religiosa. Constatase, portanto, que João Cabral subverte essa intenção na medida em que ressignifica o martírio (agora não mais de Jesus Cristo, mas sim de Frei Caneca) no sentido de lhe dar matizes sociais e políticas. Assim, o poeta revelaria sua releitura da tradição, na medida em que se valeu de uma matriz ibérica, juntamente com uma transgressão de padrões.

Dessa maneira, foge-se do que costumeiramente se trata quando se menciona a escolha, por parte de João Cabral, do gênero *auto*, isto é, de que o poeta, por seus fins didáticos, teria optado por uma forma que, em essência, se dá justamente a esse objetivo, já que servia inicialmente para doutrinar. De fato, o caráter didático dos *autos* vai ao encontro da escrita cabralina. Mas acredita-se que esse não teria sido o único motivo da escolha do poeta, principalmente quando se analisa o simbolismo contido em *Auto do frade*.

Para tratar da questão do *auto*, a dissertação foi contemplada por exemplos do que seria próprio do estilo do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca. Isso se deve ao fato de ele ser considerado um grande autor do gênero no período barroco. Dessa forma, há na escrita calderoniana peculiaridades que não são mencionadas nos manuais de literatura, quando se trata da acepção de *auto*. Inclusive, João Cabral traduziu para o português uma de suas obras: *Os mistérios da missa* (1963). Isso também é significativo no sentido de indicar uma possível influência sobre a poética cabralina, ainda que tal tradução tenha sido uma encomenda de Maria Clara Machado, fundadora do teatro O Tablado.

A grande característica de Calderón que pode, de alguma maneira, embasar a análise de *Auto do Frade* diz respeito ao grande tópico do período barroco, o qual é bem explorado pelo dramaturgo espanhol, que é o do mundo como representação. Duas obras calderonianas podem ser citadas para exemplificar isso: *La vida es sueño* e *El gran teatro del mundo*. Com isso, justifica-se a ideia já mencionada no estudo realizado por Níobe Abreu Peixoto (2001) de que há na obra cabralina um “auto dentro de outro”. Essa ideia pode ser mais desenvolvida no sentido de mostrar que o próprio ritual de execução de Frei Caneca, por si só, já teria um caráter de representação, e João Cabral teria evidenciado isso por meio das falas das personagens, as quais demonstram grande consciência de seus papéis e de todo o protocolo envolvido para a execução do padre.

Essa representação teatral primeira, que seria, então, o próprio percurso de Frei Caneca até a sua morte e tudo que o envolveu, pode ser encarada como um *auto* com finalidade de doutrinação, assim como nos *autos* primitivos, mas, nesse caso, essa doutrinação adquiriria um sentido metafórico, deixando de lado o viés religioso e assumindo um caráter político e social. Em outros termos, a morte de Frei Caneca serviu de exemplo perverso ao povo, para que a ordem política e social se mantivesse.

Por outro lado, a representação segunda, que seria a própria obra cabralina, ou seja, a ficcionalização da execução de Caneca, carrega, por meio do simbolismo da Via-Crúcis, uma “redenção às avessas”, já que, em vez de almejar o transcendente, tal como os *autos* medievais e barrocos, tem em vista uma imanência que urge justiça, já que o texto de João Cabral revela, em alguma medida, uma sociedade desigual e repressora. Assim, o poeta pernambucano teria sobreposto um significado ao outro: se a história se mostrou injusta e repressora, a ficção, por meio de uma releitura, forjou uma redenção, ainda que em um sentido mundano. Frei Caneca continuaria sendo uma figura exemplar, mas agora fora de um contexto perverso.

Conforme o já dito, afora a importância da escolha da forma *auto* por João Cabral, a dissertação também põe foco no uso do *romance* ibérico. Sendo um gênero popular, possivelmente fruto dos cantares de gesta na Espanha, o *romance* vai ao encontro de

uma escrita que dá voz, majoritariamente, a personagens que, de fato, compõem a camada popular da sociedade. Além disso, há de se ter em conta o renascimento dessa forma por conta de nomes como Federico García Lorca, tendo em conta a Espanha, e, aqui no Brasil, Cecília Meireles, com seu *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Para esse último caso, há de se destacarem alguns paralelos com *Auto do frade*: ambas as obras tratam de heróis que foram executados por participarem de movimentos separatistas. A diferença se faz presente quando se percebe que, enquanto Cecília compôs um romanceiro, João Cabral embutiu uma espécie de romanceiro em um *auto*. Sendo o *auto* também um gênero popular, o poeta pernambucano marcou duplamente esse caráter em sua obra.

Mas, apesar de os *romances* possuírem alguns parâmetros no que diz respeito à forma – em geral, são composições com versos octossilábicos e rimas assonantes nos versos pares –, João Cabral se valeu do que foge à regra geral para, possivelmente, produzir alguns efeitos. Exemplo disso é o uso de rimas consoantes para compor o que seria a fala do Clero. Ou seja, para uma camada privilegiada da sociedade, João Cabral optou por um tipo de registro considerado culto, fugindo nesse ponto, então, do que imprime ao gênero um cunho popular.

Esses são, portanto, alguns dos aspectos levantados na análise de *Auto do frade*. Há na versão original, maior detalhamento no que se refere às origens do *auto* e do *romance* e muitos outros elementos característicos desses dois gêneros que podem apontar para um entendimento mais amplo dessa obra cabralina. O que se há de ter em conta, enfim, é a possibilidade de afirmar que o poeta pernambucano empreendeu, de fato, uma releitura da tradição, no sentido mais criativo da expressão. Cabral não somente resgatou gêneros primitivos da literatura espanhola (e que tiveram clara influência no Brasil), em um momento que sucedeu o privilégio das vanguardas, mas o fez de forma que esse resgate fosse ao encontro de sua ética e de sua estética de poeta.

## Referências bibliográficas

BARCA, Calderón de La. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra, 1989.

\_\_\_\_\_. *La vida es sueño*. Madrid: JM, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os mistérios da missa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BOSI, Alfredo. “O *Auto do frade*: as vozes e a geometria”. In: \_\_\_\_\_. *Céu, Inferno*. 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. [1988].

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

## **A poética social de Patativa do Assaré**

*Renata de Carvalho Nogueira*

### **Resumo**

O propósito desse trabalho é apresentar uma leitura de seis poemas do poeta sertanejo Patativa do Assaré, partindo de um estudo de sua dicção social, tendo em vista a recorrência de elementos de denúncia e de contestação em seus versos. Sendo agricultor no interior do Ceará, o poeta observou e vivenciou a dramática realidade da região nordestina, reconhecendo-se como porta-voz de seu povo. Apesar de viver nas mesmas condições de vida básicas da classe camponesa, manuseando as ferramentas agrícolas na lida da roça para extrair os recursos para a própria subsistência, Patativa se revelou ao mundo como notável poeta popular pelo valor social e estético. Com sua visão de um mundo solidário e justo, o poeta documenta o sofrimento e a precariedade das condições de vida dos sertanejos. O grau de consciência que se esconde por trás de sua posição, muitas vezes considerada como rústica ou atrasada, é notável em versos, nos quais o poeta aponta a ausência do Estado como principal responsável pelo atraso no sertão, diferentemente da grande mídia que estigmatiza essa região em virtude de fatores climáticos, notadamente, a seca. Patativa do Assaré ressaltava a perversa relação entre privilégio e privação como condição fomentadora do desequilíbrio e da desigualdade. Logo, a sua poética é marcada por um claro eixo antagônico, no qual a temática social se configura segundo oposições de classes. O presente estudo justifica-se na medida em que busca explorar os aspectos ideológicos e as visões de mundo de um dos expoentes da cultura popular. A pesquisa mostra-se relevante para o aprofundamento dos estudos referentes às obras do poeta, contribuindo ainda mais para sua divulgação no meio acadêmico.

**Palavras-chave:** Sertão; Poesia social; Patativa do Assaré

---

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

A cultura popular deve ser analisada dentro de um processo social amplo, considerando seus vínculos com as condições de existência e com os interesses de seus produtores e de seu público, tido como um segmento específico da sociedade. Essas manifestações do povo constituem-se como formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das relações sociais de dominados e subalternos, isto é, grupos submetidos à hegemonia das classes dominantes. Desse modo,

[...] expressam a consciência que seus produtores e consumidores têm dessa desigualdade e de sua própria situação, subordinada, na estrutura social, veiculando, também, pontos de vista e posições que contestam a ideologia dominante, podendo, portanto, contribuir não para a reprodução, mas para a transformação da estrutura social vigente (AYALA, 1987, p. 58).

Nesse contexto, insere-se o poeta e também camponês Patativa do Assaré, reconhecido como um dos principais representantes da cultura nordestina. O poeta dividiu sua vida entre o trabalho no campo, meio de subsistência tradicional para os habitantes daquela localidade, e a composição dos versos que superam as fronteiras do sertão. O carinho dos sertanejos pelo poeta e os cordéis escritos em sua homenagem são provas de que este se tornou um personagem-chave do panteão nordestino.

Pode-se dizer que trabalho braçal e trabalho mental se confundem em Patativa do Assaré, já que o poeta sempre compôs seus versos enquanto lavrava a terra. Todos os estudiosos destacam a relevância do campo, local privilegiado para seu fazer poético:

Recolhido ao seu roçado, longe da conversa – que nos momentos de trabalho ele evitava –, Patativa se concentrava na preparação do solo para o cultivo e na transformação em versos das imagens que se formavam em sua mente e eram a matéria-prima de uma poética marcadamente social (CARVALHO, 2002, p. 31).

O poeta se definia como um “matuto sertanejo”, cuja existência era traduzida em uma linguagem compreensiva para seus pares. O caboclo se mostrava muito sensível com relação aos temas sociais, como a miséria, a fome, o êxodo rural, as crianças abandonadas, a seca, a reforma agrária etc. Patativa do Assaré julgava a sua poesia como do povo: “A minha poesia é uma poesia popular. Eu sei defender e apresentar aquilo que eu



quero” (PATATIVA DO ASSARÉ apud ALENCAR, 2009, p.82), considerando-se, então, porta-voz tanto dos habitantes de sua região, quanto de todos aqueles economicamente excluídos da zona rural e das cidades.

Na visão de mundo de Patativa do Assaré, fundem-se valores enraizados na doutrina cristã e a concepção do universo como um livro que contém todas as verdades de que o homem necessita. O poeta matuto sintetiza todo seu sentimento do mundo, baseado na doutrina cristã, apresentando um cristianismo primitivo que busca a partilha, a igualdade de oportunidades e a correção social. Apesar dessa religiosidade sertaneja, que muitas vezes assume um tom de passividade e conformismo no que concerne às questões sociais, Patativa do Assaré não crê que seu Deus seja responsável pelo sofrimento do povo. O poeta tem consciência de que o homem é sujeito de sua própria história.

O poeta sertanejo transmite uma verdade social, mais especificamente, uma memória comunitária por ser um grande conhecedor dos problemas de sua classe. O poeta sonha com uma sociedade sem classes e sem mazelas, com a superação de um quadro de desigualdades mais contundentes e de privilégios que prevalecem. Trata-se, portanto, de uma poética elucidativa de suas posições, a qual, entretanto, mesmo engajada, jamais abandonou o estatuto estético.

Gilmar de Carvalho foi quem cunhou o apelido de *poeta cidadão* a Patativa do Assaré: “[...] a poesia de Patativa é uma poesia – cidadã” (2002, p. 41). O poeta não se omitiu nos principais momentos da vida brasileira, notadamente, no período autoritário, em que colaborou com jornais da UNE e com a imprensa alternativa, além de seu engajamento na luta pela Anistia e no seu envolvimento na campanha pelas Diretas-Já.

Analfabetismo, fome, miséria, reforma agrária, esse conjunto de problemas que afligem a vida do trabalhador no meio rural está registrado na obra de Patativa do Assaré. A identidade sertaneja descrita a partir do caboclo roceiro, do camponês e da classe matuta evoca uma vida extremamente difícil e hostil. A coragem, a paciência e a resistência aparecem como principais atributos dos sertanejos. Com uma visão de mundo

solidária e justa, o poeta aponta a relevância da luta pela terra e pela justiça.

Patativa do Assaré sempre se viu como poeta cujo dom é transmitir a verdade, a qual está ligada ao que o público do poeta e sua comunidade nordestina reconhecem e admitem como tal. Logo, a missão do poeta social é dizer a verdade sobre a vida da comunidade, como um poema testemunho: “A minha mensagem será sempre sobre a justiça e a verdade” (PATATIVA DO ASSARÉ apud FEITOSA, 2001, p. 123). No entanto, o conhecimento dessa verdade é acessível somente ao homem simples. Há constantemente uma oposição entre o mundo do artifício (das letras, dos doutores) e o mundo sociocultural arcaico próximo do mundo natural. Trata-se, pois, do contraste entre privação e abundância:

O lado do doutor tem privilégios, saciedade de bens e direitos; o lado do matuto, ao contrário, tem carência destas mesmas coisas que existem com fartura do outro lado; mas o lado do doutor tem carência de verdade, verdade que será dita pelo matuto. Então, podemos afirmar que o doutor tem saciedade de bens e direito, mas carência de verdade; enquanto o matuto tem carência de bens e direito, mas conhece uma verdade que busca expressar (ANDRADE, 2003, p. 206).

Vale destacar que a obra do poeta apresenta vários indícios de tensão dualista, assim como ocorre no jogo poético do desafio. A partir de oposições, isto é, de um eixo antagônico, Patativa do Assaré vai desvelando o mundo. O assunto de seus versos se configura segundo antagonismos e contrariedades; em seus poemas há constantemente dois sujeitos representativos de duas condições sociais antagônicas que o poeta procura descrever por meio do contraste e da oposição. O dualismo, muitas vezes, manifesta-se no próprio título dos poemas: “Cante lá que eu canto cá”, “O Brasi de cima e o Brasi de baxo” etc. A afirmação da identidade do sertanejo se dá essencialmente pela diferença e oposição entre este e o doutor da capital. A negatividade compõe o caboclo roceiro em referência ao cidadão urbano, ao letrado, ao rico, ao sul.

A poética de Patativa do Assaré se mostra realista ao opor dois mundos díspares “o mundo dos ricos, dos doutores e dos patrões ao mundo dos excluídos, do roceiro, do agricultor analfabeto, a quem as condições de vida e opressão aproximam, inclusive,

do seu irmão operário que vive na cidade” (ANDRADE, 2003, p. 149). Logo, muito além das desigualdades regionais, o poeta revela as desigualdades de classes e a relação social opressiva entre dominador e dominado.

Observa-se nas obras de Patativa do Assaré uma constante estrutura de diálogo, seja entre o matuto e o culto, seja entre o poeta e seus ouvintes. Trata-se não apenas de um projeto de reprodução da poesia oral, mas uma marca da tensão social entre tais grupos sociais. Assim, a denúncia da estrutura social injusta e desigual na qual vivemos é evidenciada através do conflito de classes que, por sua vez, está representado nos diálogos.

Com sua visão crítica, Patativa do Assaré reivindica contra o conceito de primitivismo e de inferioridade que o discurso letrado das elites propaga para legitimar a marginalização e a exclusão das tradições do povo. O poeta deseja trazer uma ideia da equivalência e autonomia do seu saber, mostrar o valor da civilização que ele representa:

Essa reivindicação da diferença, do reconhecimento e do respeito dela num pé de igualdade desconstrói a dicotomia convencional cujo pressuposto é o da inferioridade do mundo rural, da oralidade, oposta à superioridade do mundo burguês, urbano, do saber livresco, do poder (LEMAIRE, 2009, p. 26).

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

O propósito ainda é analisar as relações entre literatura e sociedade, com ênfase na discussão sobre o lugar e o papel do intelectual. Para tanto, almeja-se examinar a imagem autoral produzida por este nome representativo da poesia popular brasileira e observar a construção ficcionalizada que o poeta faz de si mesmo à luz de seu lugar social, de sua identidade histórica e da cena literária em que se mostra inserido. Pretende-se, então, estudar como os recursos e as imagens poéticas são postos a serviço da denúncia

social e da reflexão crítica e explorar o lugar de fala de onde Patativa do Assaré enuncia seu discurso para compreender a construção de sua imagem que oscila entre dois eixos, o pessoal e o público, isto é, entre o camponês e o *poeta cidadão*, os quais são indissociáveis, já que sua reclusão e reflexão se davam no labor da enxada.

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

## Referências bibliográficas

ALENCAR, M. S. M. O léxico regional e o prestígio social das palavras. In: CARVALHO, G. (Org.). *Patativa em sol maior: treze ensaios sobre o poeta pássaro*. Fortaleza: UFC, 2009.

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

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

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

FEITOSA, T. (Org.). *Patativa do Assaré: Digo e não peço segredo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

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

**MESA 7**

**Poesia social**

## **A síntese poética de uma discussão crítica: leitura do poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal” de Cacaso**

*Carlos Frederico Barrére Martin*

### **Resumo**

Trata-se de discutir a presença do ideário modernista na poesia e crítica de Cacaso, codinome de Antônio Carlos de Brito (1944-1987). É notório em sua obra o resgate das conquistas de 1922, notadamente do pensamento de Mário de Andrade (1893-1945). A valorização, por exemplo, do livre-andamento da criação é uma atitude modernista que encontra em Cacaso um defensor. Faremos ainda a leitura do poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal”, no qual se observa o diálogo com a tradição e o presente.

### **Palavras-chave**

Cacaso; Modernismo; autonomia

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista Capes. E-mail: carlosmartin@usp.br.

## I

Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, foi aluno de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP entre agosto de 1976 e junho de 1979. O título do trabalho era “Produção poética e vida literária brasileira (1945-1976)”. O trabalho, no entanto, não foi concluído. Em depoimento à Heloísa Buarque de Hollanda, em 1982, Cacaso esclareceu o motivo da interrupção:

[...] D Wanda, minha mãe, que não é artista e que me levou a acreditar na disponibilidade do espírito como predisposição básica da criação. O que marca meu caminho é exatamente essa predisposição básica da criação. O que marca meu caminho é exatamente essa pré-disposição que aprendi muito cedo e da qual não abro mão. Foi assim que estudei para o vestibular de agronomia e fiz filosofia. Que abandonei minha carreira universitária, não suportei os relatórios da Fapesp e dissolvi minha tese em ensaios. Que ainda batalho para dissolver também meu lado professor. O que se firmou realmente como profissão para mim foi a disponibilidade.

Resultaram da pesquisa inacabada os ensaios “Tudo da minha terra: bate-papo sobre poesia marginal” (1978), “Atualidade de Mário de Andrade” (1978) e “Alegria da casa” (1980), os quais foram publicados nas revistas *Almanaque*, *Encontro com a Civilização Brasileira* e *Discurso*, respectivamente. Com exceção do primeiro, onde analisa a poesia de Chacal e o fenômeno da poesia marginal, o segundo e o terceiro estão mais voltados para a tradição modernista e seus desdobramentos. No segundo ensaio, Cacaso faz um retrospecto dos momentos da poesia brasileira desde os anos 1940 até os anos 1960, ou seja, desde a geração de 1945 até a poesia social do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE). A análise do pensamento modernista é feita mais detidamente no terceiro e último ensaio.

Outra informação que Cacaso nos traz no depoimento é a definição do seu método de trabalho. Diz ele: “D Wanda, minha mãe, que não é artista e que me levou a acreditar na disponibilidade do espírito como predisposição básica da criação”. O poeta teria aprendido em casa a não se aprisionar por regras. Creio que ele tenha apurado essa lição no momento em que, em contato com as ideias modernistas, reafirmou a



“disponibilidade do espírito” pelo exercício do “direito de errar”, que remete à autonomia do artista. Em outras palavras, ao aprender com a mãe que a “disponibilidade do espírito” é um requisito para a liberdade de criação, Cacaso aprendeu também o significado do “direito de errar”, que, diz ele, “abre para o engajamento da forma e também para a sua gratuidade”. Para ter maior clareza deste aprendizado, gostaria de passar à leitura do poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal”, publicado em *Beijo na boca* (1975), terceiro livro do autor.

## II

HÁ UMA GOTA DE SANGUE  
NO CARTÃO POSTAL  
eu sou manhoso eu sou brasileiro  
finjo que vou mas não vou minha janela é  
a moldura do luar do sertão  
a verde mata nos olhos verdes da mulata  
sou brasileiro e manhoso por isso dentro  
da noite e do meu quarto fico cismando  
[na beira de um rio  
na imensa solidão de latidos e araras  
lívido  
de medo e de amor

De imediato, o sujeito poético define-se como “manhoso” e “brasileiro”. O olhar de contemplação, que se volta para o exterior, predomina na primeira parte do poema e convive com o olhar contemplativo, que se volta para o interior, que predomina na segunda parte e tem o exterior em mira. Esse movimento do olhar organiza o poema. O ritmo da leitura é influenciado pela sucessão de imagens que, reais e imaginárias, se sobrepõem de acordo com o vai e vem do olhar, em consonância com a postura do sujeito poético, cuja definição de si mesmo no verso 2 da primeira parte é “finjo que vou mas não vou”. Fiquemos por enquanto no sujeito. À primeira vista, ele faz uma afirmação irrefutável, pois, ao se definir com clareza, não permite que seja visto de outra forma. Mas o verso 2, que não é menos irrefutável, traz para a definição do sujeito outro dado importante. Além de ser “manhoso” e “brasileiro”, é dotado, talvez por conta da astúcia que o caracteriza, da capacidade de fingir aquilo que pretende fazer. Dada a sucessão de

traços aparentemente categóricos, que se ressignificam mutuamente durante a leitura, não poderíamos afirmar com segurança quem é esse sujeito que se apresenta. As primeiras definições, que parecem informações isoladas, mais a definição que vem em seguida, compõem entre os versos uma relação causal: o sujeito diria então que por ser brasileiro é manhoso e por ser manhoso é brasileiro. Tal relação se verifica também no segundo verso. O que possui maior alcance em comparação com o primeiro se entendermos que o ato de fingir seria uma marca de ser brasileiro, de ser manhoso, ou de ser ambos. Acontece que brasileiro é central dentre os traços apontados, convergindo-os para ele mesmo como seus desdobramentos imediatos. Em outras palavras, a definição de brasileiro que o sujeito apresenta nos primeiros versos é a de um homem astuto e fingidor.

A construção da identidade é crucial no poema. E não é apenas centrada no sujeito poético, mas vinculada à construção da identidade nacional. Cacaso retoma uma questão que remonta ao Romantismo brasileiro e está no presente no Modernismo, que retomou o caminho aberto pelos românticos. A introdução de um assunto como esse num momento em que a nacionalidade estava na ordem do dia, valorizada pelo regime militar em sentido ufanista, é profundamente contestadora. Cacaso trabalha com elementos que não condizem com a fala do Estado ditatorial.

Os versos 3 e 4 começam a traçar os contornos da paisagem. Cacaso cria a partir de outras referências um cenário bucólico. A referência romântica talvez seja a mais evidente. Mas é preciso observar o emprego de outra, que, embora não faça parte do âmbito literário, buscou nele os dados de que precisava.

Lembremos a seguinte passagem da canção “Tropicália” de Caetano Veloso:

o monumento é de papel crepom e prata  
os olhos verdes da mulata  
a cabeleira esconde atrás da verde mata  
o luar do sertão

o monumento não tem porta  
a entrada é uma rua antiga estreita e torta  
e no joelho uma criança sorridente feia e morta  
estende a mão

viva a mata-ta-ta  
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Pela primeira e última vez no poema, Cacaso promove essa intersecção de música e literatura. Os versos 3 e 4 pressupõem o diálogo com canções de compositores brasileiros conhecidos: Catulo da Paixão Cearense (“luar do sertão”) e Vicente Paiva (“São da cor do mar da cor da mata/ Os olhos verdes da mulata”). Caetano usou ambos como referências na composição da canção, portanto, ao retomá-los, Cacaso chegou a eles pelas mãos de um segundo compositor. Para ficar mais claro, note-se que, a partir dos versos “os olhos verdes da mulata/ a cabeleira esconde atrás da verde mata/ o luar do sertão”, Cacaso escreve “a moldura do luar do sertão/ a verde mata nos olhos verdes da mulata”. A matéria-prima, em ambos os casos, passou por um trabalho formal que, sem descartar os traços originais, conferiu-lhes novo tratamento, acentuado pelo modo como Caetano e Cacaso rearranjaram os elementos. Mas, diferentemente do músico, o poeta trabalha de segunda mão elementos que já haviam passado por uma reelaboração. Como se verifica, procura não interferir tanto na canção de Vicente Paiva quanto Caetano, que acrescenta o inusitado na imagem. O poeta retoma a associação de Vicente Paiva entre a mata e os olhos da mulata, atribuindo à cor dos olhos maior densidade, o que não acontece no verso de Caetano, que na verdade é o mesmo de Vicente Paiva, uma definição da cor.

Desconsiderando por um instante essas observações, o primeiro olhar para o cenário desenhado pelo sujeito tenderia a ver nas imagens a idealização de um espaço onde os elementos estão em harmonia. Uma vez pensadas todas as informações que se cruzam nos versos depois de localizadas as referências, a idealização do início, embora não se tenha apagado, é confrontada por um olhar crítico oriundo do contexto no qual as referências estão inseridas. A canção de Caetano e o poema de Cacaso estão situados num momento histórico marcado pela ausência de liberdade. Talvez por esse motivo um dos pontos de contato com a realidade, revelado de maneira mais clara (o outro será tratado adiante) no poema, seja o próprio título. A tragédia no horizonte de Cacaso,

embora em escala menor, não sangra menos do que a de Mário de Andrade. A paisagem emoldurada pela janela do quarto é aquela que o sujeito poético reivindica porque representa um mundo diferente. Não se assemelha a uma realidade submetida à censura e à tortura. Constitui o cenário por excelência: o cartão postal.

Na passagem da primeira para a segunda parte o ponto de ligação é a repetição do modo pelo qual o sujeito poético se define. Inicialmente ele afirmou com ênfase “eu sou manhoso eu sou brasileiro”, agora, na segunda parte, ele inicia fazendo uma afirmação, porém diminui a ênfase das palavras com a omissão do pronome reto: “sou brasileiro e manhoso”. A conjunção une os adjetivos numa mesma construção sintática. A relação causal apontada anteriormente fica mais evidente com a união que a conjunção promove. O sujeito continua a apresentar duas características, mas elas formam um só período. A leitura contribui para o efeito de reciprocidade que podemos verificar entre as duas, combinando elementos de um mesmo sujeito.

Dois planos se interpenetram nesse momento. O primeiro é o espaço da intimidade, a partir do qual o sujeito olha a paisagem, com a diferença de que a paisagem trazida nos versos 7 e 8 não está ao alcance dos olhos. O segundo, pela ação do próprio sujeito, conduz à paisagem imaginada, coerente com aquela que a realidade apresenta, mas real apenas para o sujeito. O cenário bucólico de “rio”, “latidos” e “araras” não revela na segunda parte do poema outras referências, diferentemente do que ocorre na primeira parte com a intersecção de música e literatura. É preciso ressaltar este ponto. A ausência de outras referências torna mais forte o bucolismo da imagem. Nesse sentido, o único contexto que se poderia aventar seria o da relação entre o poema e o momento histórico no qual está inserido, permitindo que a relação do sujeito poético com o cenário seja lida não apenas como um modo de ver a realidade, mas também como o lugar onde se está ao abrigo da realidade.

A natureza não intimida o sujeito, que a procura na realidade e na imaginação, porém ela está distante, separando os dois pelos limites da janela e do quarto. No espaço da intimidade ele pensa a natureza e os próprios sentimentos. Como se nota, não

é ela que o intimida, mas a realidade que não se revela no poema senão no título, com a “gota de sangue” que mancha o “cartão postal”. O outro ponto em que podemos ver a realidade se manifestar ocorre quando o sujeito, nos versos 9 e 10, depois de complementar o retrato da paisagem, diz estar “lívido/ de medo e de amor”. A palidez do sujeito é um dado que não se esclarece totalmente, tornando-se mais compreensível mediante a relação entre os versos e o momento histórico.

Retomando o percurso da leitura, observamos que o olhar ao mesmo tempo voltado para o exterior e o interior organiza o poema e determina o ritmo que marca a leitura. Contudo, sem que deixe de ser o eixo ordenador da estrutura, uma vez que ela se afirma por meio da construção do que o olhar do sujeito apreende, estando ou não em contato com o que vê, esse movimento simultâneo também ocorre entre realidade e imaginação. O poema é o lugar onde a segunda prevalece sobre a primeira, embora seja a primeira que forneça à segunda os elementos que lhe permitem se ligar ao mundo. Desse modo, o vai e vem do olhar é acompanhado pelo confronto entre realidade e imaginação. A presença de uma referência do âmbito musical, e não de qualquer referência, a qual articula o passado e o presente em sua forma, é sinal de uma elaboração formal cujo sentido conferido pelo olhar do sujeito é o jogo de máscaras.

Mas para quem se assume astuto e fingidor, o sujeito não seria sincero demais? No artigo “Do cabotismo”, Mário de Andrade diz que “o maior tempo da nossa existência nós o empregamos em nos escondermos do que somos terrestremente”. Segundo Cacaso, a sinceridade que Mário defendeu “em sua correspondência, nas relações com os amigos, na crítica etc. – destina-se a escapar ao conformismo mental e à obscuridade de visão, a que leva à cumplicidade, paternalista, postulando e exigindo um novo tipo de cumplicidade já que a afirmação enfática da própria sinceridade solicita a presença comum da sinceridade alheia, numa espécie de conversa franca e aberta entre as partes, onde cada um tem o direito e o dever de denunciar a outra, para ser íntegra e coerente consigo mesma.” Digamos que no poema o sujeito empregue nesse sentido a sinceridade com a qual assume abertamente o que entende ser. Num tempo em que a fala está interdita,

o fingimento que a arte pode proporcionar é a saída mais sincera que se pode oferecer,  
expressando com a clareza de um poema a verdade que não se diz no cotidiano.

## **Referências bibliográficas**

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 4.<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARÊAS, Vilma (Org.). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na boca*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

## **Lucro, logro, demência: papéis da linguagem em *Quincas Borba***

*Jean Pierre Chauvin*

### **Resumo**

O estudo de Maria Nazaré Lins Soares constitui referência indispensável ao se investigar o modo como determinadas personagens se exprimem na obra de Machado de Assis (1839-1908). Neste trabalho, resgata-se o papel da linguagem empregada pelas figuras machadianas, como chave de leitura para o romance *Quincas Borba*.

### **Palavras-chave**

Machado de Assis; *Quincas Borba*; crítica

---

<sup>1</sup> Docente da ECA-USP, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.  
E-mail: tupiano@usp.br.



Em 1968, Maria Nazaré Lins Soares publicou *Machado de Assis e a análise da expressão* – resultado da sua pesquisa de mestrado, realizada entre 1963 e 1965 na Universidade de Brasília. Na dedicatória, a autora menciona o nome de Hécio Martins<sup>2</sup> – um dos primeiros investigadores que se detiveram na linguagem manipulada pelos narradores e personagens machadianos. Com o avanço nas pesquisas em torno dos enunciadores legados pelo escritor, passou-se a enaltecer as ligações entre as múltiplas personagens, cuja dicção variegada permite dialogar o Machado cronista com o ficcionista. Essas pesquisas tiveram seu ponto alto nos trabalhos de Lúcia Granja (2000), Dílson Ferreira da Cruz (2002; 2009), Hélio Guimarães (2004) e Eduardo Calbucci (2010).

A análise detida do romance *Quincas Borba*<sup>3</sup> permite afirmar que a linguagem cumpre papel determinante. No nível diegético, é ela que responde pelos jogos maquiados pelas personagens, quase sempre orientadas pela vitória de um sobre os escombros do outro. No âmbito da leitura, ela induz a uma percepção oscilatória por parte do público, já que desnuda o artificialismo das relações humanas e sugere que espertalhões e explorados recorrem ao senso comum para obter o que mais desejam. Quase sempre isso se refere a métodos inescrupulosos e mesquinhos de ascensão social. É a linguagem que contagia os afetos entre tais figuras e as conduz pelo caminho seguro e medíocre do lugar-comum. Como Soares (1968) também percebeu, a “linguagem enfática” utilizada por determinadas criaturas de Machado serve a (tentar) disfarçar seu caráter utilitário.

Discursos piegas e grandiloquentes enfeitam intenções impublicáveis e evidenciam os interesses escusos que determinados tipos nutrem em relação aos demais. Na obra machadiana, a linguagem pode ser compreendida como um dispositivo irmanado ao emprego de fórmulas empunhadas por homens intelectualmente medíocres e movidos pela sanha do capital. Em *Quincas Borba*, a linguagem quase assume o estatuto de personagem. Entidade que preside o enredo, a linguagem de Rubião ganha mais espaço, à medida que a loucura contagia o enredo. A narrativa progride ao ritmo do gradativo

---

<sup>2</sup> Recomenda-se vivamente a leitura do ensaio “A litotes em Machado de Assis” (MARTINS, 2005).

<sup>3</sup> Esse trabalho foi parcialmente reaproveitado na “Apresentação” ao romance *Quincas Borba* (CHAUVIN, 2016).

esvaziamento existencial e financeiro de Rubião. A turbulenta vida do protagonista constitui elemento decisivo no teor e na ordenação das partes do enunciado. Vítima do logro, o percurso de Rubião confirma a primazia da lógica monetária e a contenção dos afetos.

Os desígnios do capital são duros e embrutecedores. Num romance que trata de seres simulados e dissimulados, o que prevalece é a veloz especulação financeira de Palha, complementar ao ritmo mais cadenciado de Sofia. Para o casal, Rubião vale enquanto possui. Ele não tem espaço na sociedade da corte. Como observou Flávio Loureiro Chaves:

Rubião é colhido nas malhas de um código incompreensível, esse amontoado de cifras abstratas que o Palha manipula. A própria linguagem – veículo da comunicação natural por excelência – foi corrompida, tornando-se uma arma poderosa para confundir e finalmente amarrar o negócio (1974, p. 45).

Fato curioso, o protagonista ganha força à proporção em que perde importância na sociedade que o cerceia. Isso se reflete em sua fala desarticulada, num claro sintoma de quem não consegue verbalizar as sangrias monetárias arquitetadas justamente por aqueles com quem partilha a existência. A insanidade de Rubião resulta de uma série de incompetências irradiadas para a sua linguagem: pouca, rala e sem sentido. A frágil condição de Rubião e seu equivocado trânsito na corte esbarram nas palavras: as suas, poucas e deslocadas; a as dos outros, excessivas e ardilosas, como notou Luiz Costa Lima: “[...] há, por certo, uma constância observável: a crítica de uma sociedade privilegiadora de uma linguagem que apenas doura o vazio e se põe a serviço do ostentatório e do hierarquizado” (1981, p. 85). Evidentemente, faltava a Rubião o garbo, a verbosidade, e, em especial, a ambição de Cristiano Palha. Nos termos de Antônio Paulo Graça, “o horror de Rubião é sua incapacidade de integrar-se a valores, sejam quais forem, os do capitalismo arrivista ou os do iluminismo nobre e autêntico. Rubião é tão somente um elemento levado de roldão pelo natural processo de seleção” (1992, p. 121).

A herança de Quincas não remedia os seus problemas; muito pelo contrário. Primeiramente, a guarda do cão provoca a zombaria de seus vizinhos: o maior receio de Rubião. “Algumas pessoas começaram a mofar do Rubião e da singular incumbência de

guardar um cão em vez de ser o cão que o guardasse a ele. Vinha a risota, choviam as alcunhas. Em que havia de dar o professor! Sentinela de cachorro! Rubião tinha medo da opinião pública” (*QB*, cap. IX). Cedendo de muito má vontade à opinião alheia, o herdeiro Rubião cogita uma saída, recorrendo à vizinha (que tem o sugestivo nome de Angélica): “– Agora que já acabou a obrigação, vou dá-lo à comadre” (*QB*, cap. XII). No entanto, o severo conflito entre o ímpeto e o dever leva-o a enfatizar publicamente a sua tristeza pela morte de Quincas. Mais ou menos atento às convenções sociais praticadas na corte – pastiche luso-brasileiro de Paris –, encomenda uma missa de sétimo dia em Barbacena. Como de costume, sua decisão resulta de profundo dilema:

Não obstante, mandou dizer a missa, considerando que não era um ato de vontade do morto, mas prece de vivos; considerou mais que seria um escândalo na cidade, se ele, nomeado herdeiro pelo defunto, deixasse de dar ao seu protetor os sufrágios que não se negam aos mais miseráveis e avaros deste mundo (*QB*, cap. XIX).

Seduzido pelo afluxo de capital, ele entra na contabilidade perversa dos demais. Como a sua visão é feita de empréstimo, ele não pode sequer bancar o papel que acabava de assumir. Isso não significa que fosse um indivíduo sem critérios de seleção:

Rubião torceu o nariz; [Freitas] era naturalmente algum náufrago, cuja convivência não lhe traria nenhum prazer pessoal nem consideração pública. Mas o Freitas atenuou logo essa primeira impressão; era vivo, interessante, anedótico, alegre como um homem que tivesse cinquenta contos de renda (*QB*, p. cap. XXIX).

A narrativa representa um mundo de tipos instáveis. Motivados pela lógica do capital e afeitos à ótica das convenções em sociedade, quase todos estão a trocar posições – uns a progredir, outros a descer, como manda a lei de Humanitas. Isso confere ao enredo acentuada tensão, em que prevalecem o lugar-comum, a mediocridade intelectual e a sanha generalizada pelo dinheiro.

O romance é recheado por “personagens planas” (FORSTER, 2005, p. 69). A ironia maior é que os sujeitos que o engambelam com facilidade são tipos absolutamente previsíveis. Típico ingênuo (BOSI, 1999), Rubião parte da premissa de que os outros o têm em alta estima e dizem a verdade. A consequência imediata disso? Não é preciso

ser um gênio das artimanhas para tirar proveito dele. Rodeado por sujeitos medianos em suas convicções e modos, Rubião não é páreo para eles. Afora isso, as constantes intervenções do narrador conferem menor integridade ao à personagem, revelando que nem o seu pensamento é próprio.

Rubião traduz uma espécie de antirretórica: não domina nenhuma das categorias desejáveis a quem detém a palavra. Sem contar com um repertório mínimo de ideias aproveitáveis, o protagonista não dispõe de argumentos necessários para persuadir ou, ao menos se defender, frente às artimanhas dos outros. Quando finalmente diz algo, ele o faz fora de ordem e lugar. O desconhecimento dos assuntos ligados ao seu cotidiano combina-se à falta de memória e compromete sua eloquência. Como não é dotado de uma inteligência privilegiada, não articula sequer fórmulas desgastadas que poderiam protegê-lo dos artifícios e tramoias dos demais. O modo deturpado de perceber a realidade tanto cerceia quanto liberta a personagem. A loucura condena sua existência no mundo dos homens tidos por realistas e cientes das regras do jogo. Por outro lado, a demência o emancipa das convenções ordinárias e do ato involuntário de jogar, ou seja, de atuar empregando determinados códigos de fala, pensamento e convenções. Ignorando o modelo alheio, Rubião dribla a sua própria consciência:

Quando Rubião voltava do delírio, toda aquela fantasmagoria palavrosa tornava-se, por instantes, uma tristeza calada. A consciência, onde ficavam rastos do estado anterior, forcejava por despegá-los de si. Era como a ascensão dolorosa que um homem fizesse do abismo, trepando pelas paredes, arrancando a pele, deixando as unhas, para chegar acima, para não tombar outra vez e perder-se” (*QB*, cap. CLXXIX).

A insanidade avança proporcionalmente ao isolamento de Rubião. Ela tanto interfere na sua aparência física (no que é auxiliado por seu barbeiro Lucien<sup>4</sup>) quanto induz a sua fala do avesso. Ele se situa num plano de franca decadência financeira, afetiva e mental, reforçando a inelutável diferença com relação a Cristiano Palha e aos demais

---

4 Enylton do Sá Rego (1989, p. 124) lembra que o “barbeiro se chama [...] Lucien, isto é, a versão francesa de Luciano de Samósata. Além disso, é exatamente Lucien quem presencia as primeiras arrancadas de Rubião rumo à Lua. Evidentemente, a viagem à Lua é um *topos* conhecido na literatura ocidental, mas Machado – leitor de Luciano – certamente estava consciente de que fora o ironista grego o autor dos primeiros relatos literários de uma viagem à Lua com seus textos *Icaromenipo* ou *A Viagem Aérea* e *História Verdadeira*”.

exploradores. E como não tem uma percepção mais acurada de si mesmo, menos ainda dos outros, resta a Rubião uma espécie de verborragia solta e incomunicável – coerente para si próprio, mas sem sentido para as demais personagens. Nas poucas falas em que ele demonstra alguma sensatez, os outros ignoram ou desqualificam o que diz. Isso quando não tomam o seu discurso de assalto, fingindo as melhores intenções. Sob esse aspecto, Camacho incorpora como poucos a falsa estima por Rubião. Quando o amigo se torna inconveniente, o jornalista do *Atalaia* passa a evitá-lo: “[Camacho] desde algum tempo, era menos conversado. A mesma política não lhe dava matéria aos discursos de outrora. No escritório, quando via Rubião assomar à porta, fazia um gesto de impaciência, que sofrea logo” (*QB*, p. cap. CLXXIX). Um dos paradoxos de *Quincas Borba* reside no fato de Rubião conquistar maior capacidade de falar à medida que enlouquece. Seu estágio mental tanto o distancia da crua realidade capitaneada por seus “amigos”, quanto anula o que ele mesmo diz. O embate entre os discursos está em paralelo com o elemento paródico do romance:

[...] a paródia pode ser mais ou menos profunda: pode-se limitar a parodiar as formas que constituem a superfície verbal, mas também pode-se parodiar até os princípios mais profundos da palavra do outro. Ademais, a paródia em si mesma pode ser empregada de várias maneiras pelo autor [...] em todas as variedades de discurso parodístico possíveis, a relação entre o projeto do autor e o da outra fala permanece o mesmo: os dois projetos estão em disputa, são multidirecionais (BAKHTIN, 1983, p. 472).

Rubião é consumido pelos outros devido à sua incapacidade de lidar com as más intenções disfarçadas pelos trejeitos sociais cultivados na corte, o que reforça o caráter artificial na fala oca das personagens. À medida que enlouquece, o protagonista reforça a paródia embutida no discurso do narrador. Dirce Côrtes Riedel (1974, p. 6) salientou que

Rubião parodia canhestramente Napoleão i e Napoleão iii. E aqui as duas vozes da palavra da paródia entram em conflito, um conflito às avessas, causado não pela oposição da segunda voz – a de Rubião – à primeira proprietária da palavra do discurso da paródia – a dos dois Napoleões – mas pela incompetência do mineiro enriquecido em realizar a estilização, em imitar Napoleão i, o das vitórias nos campos de batalha, só conseguindo imitar Napoleão iii, o das pompas imperiais.

Devido à incapacidade de apostar as poucas fichas disponíveis, Rubião não prevê a própria queda. Não se pode dizer o mesmo de Cristiano Palha, Sofia, Camacho, Carlos Maria, Maria Benedita, Tonica e major Siqueira: em alguma medida, todos traçam uma rota que se impõem a seguir. E isso, eles o fazem com o máximo rigor e mínimo escrúpulo. José Aderaldo Castello explica o “desajustamento [de Rubião] pela mudança de meio e de estado, o amor frustrado, ou antes, a sedução por fingida aventura amorosa, já sob o estímulo dos sentidos perturbados pela antevisão de um mundo de grandezas” (1969, p. 133). Tomando como parâmetro a sua personalidade frágil e inconsistente, a trajetória do protagonista responde a uma “curiosidade psicológica que o leva [Machado] a investigar os desvãos da alma como se desmonta um aparelho delicado para observar as suas engrenagens” (BARRETO FILHO, 1980, p. 123).

Maria Nazaré Lins Soares também demonstrou que Machado “se insurgiu contra uma maneira (ainda vigente no seu tempo) de entender a linguagem literária como um acervo de fórmulas consagradas, de modos de bem-dizer que qualquer indivíduo dotado de boa memória pudesse manejar”. Para suas personagens de discurso oco, “o que importa, por conseguinte, não é que a expressão atinja o espírito, mas que soe bem ao ouvido” (1968, pp. 4-5). Ao relermos *Quincas Borba*, atentemos à palavra e aos modos como ela é (mal) articulada por Rubião. Ele quase nunca tem o que dizer, mesmo diante de seus supostos amigos e amores. Paradoxalmente é a loucura que lhe empresta verborragia, ratificando a tese de que a linguagem preside o conteúdo, a forma e a expressão, em particular nesse romance.<sup>5</sup>

---

5 Alexandre Eulálio (1993, p. 222-27) apontava os vínculos entre a forma romance e seus conteúdos, nesta que talvez seja a primeira contribuição de nossa historiografia literária a explicitar os mecanismos empregados pelo narrador na fatura do enredo, tendo em vista defender uma “anatomia irônica do romance”, numa “discreta paródia de certos expedientes do romance-folhetim”.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “A tipologia do discurso na prosa”. Tradução Luíza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis – o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CALBUCCI, Eduardo. *A enunciação em Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Edusp, 1969.

CHAUVIN, Jean Pierre. *Quincas Borba* ou a primazia do senso comum. In: ASSIS, MACHADO DE. *Quincas Borba*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2016, p. 15-79.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

CRUZ JÚNIOR, Dílson Ferreira da. *Estratégias e máscaras de um fingidor: a crônica de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Humanitas, 2002.

\_\_\_\_\_. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2009.

EULÁLIO, Alexandre. Estrutura narrativa de *Quincas Borba*. In: \_\_\_\_\_. *Livro involuntário: literatura, história, matéria & modernidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4ª ed. Tradução Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

GRAÇA, Antônio Paulo. *A catedral da impureza: crítica da razão liberal*. São Paulo: Imaginário, 1992.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis: escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MARTINS, Hécio. “A litotes em Machado de Assis”. In: \_\_\_\_\_. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade & outros ensaios*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2005, p. 309-33.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

REGO, Enylton do Sá. *Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes. “Razão contra sandice”. In: \_\_\_\_\_. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974, p. 1-29.



## **Sobre os autores**

### **Aline Novais de Almeida**

Bacharel, licenciada (2008/2009) e mestra (2013) em Letras pela Universidade de São Paulo. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (bolsista CNPq) da FFLCH-USP, sob orientação da Profa. Dra. Eliane Robert Moraes. É membro da equipe editorial da *Manuscrita: revista de crítica genética* e da *Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira*. É secretária de divulgação da Diretoria da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG).

### **Ana Carolina Sá Teles**

Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo com o projeto *Entre caráter e diferença: personagens machadianas em Ressurreição, Helena e D. Casmurro* (CNPq/Fapesp), sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães. Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo com o projeto *Questão moral e constituição do sujeito em contos de Machado de Assis* (Fapesp), defendido em 2013. Bacharel e Licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP) e pela Faculdade de Educação (USP).

### **Carlos Frederico Barrére Martin**

Doutor em Letras pela FFLCH/USP, pesquisador de pós-doutorado pela mesma instituição, sob a supervisão do Prof. Dr. Vagner Camilo, com foco na poesia e crítica de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso.

### **Davi Lopes Villaça**

Bacharel em Estudos Literários pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade de Campinas (UNICAMP). Graduação realizada de 2010 a 2013. Em 2013, após um ano e meio de pesquisa, finaliza a iniciação científica, estudo intitulado “O estigma em José

Lins do Rego”, orientado pelo Professor Doutor Antonio Alcir Bernardes Pecora e com auxílio da FAPESP. Em 2014, ingressa como aluno de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), com o projeto “Os Espectadores em José Lins do Rego”, sob a orientação do Professor Doutor Ivan Francisco Marques e com auxílio da Capes.

### **Emmanuel Santiago**

Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, onde desenvolve a pesquisa *A Musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira*, e bolsista do CNPq. Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada também pela USP, é autor de *A narração dificultosa: “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa* (2012).

### **Flávia Barretto Corrêa Catita**

Doutoranda em Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães. É autora da dissertação *Por uma edição crítico-genética virtual do livro Histórias da meia noite, de Machado de Assis*.

### **Francine Alves Polidoro**

Formou-se em Letras (Português / Espanhol), pela FFLCH – USP, em 2013. Atualmente, é mestranda, pela mesma instituição, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, desde janeiro de 2014, sob orientação do Prof. Dr. Augusto Massi, tendo seu projeto financiado pela CAPES entre junho de 2014 e maio de 2016. Sua pesquisa foca na obra *Auto do frade: poema para vozes* (1984), do pernambucano João Cabral de Melo Neto.

### **Geovanina Maniçoba Ferraz**

Mestranda em Literatura Brasileira (USP), sob orientação da Profa. Dra. Eliane Robert Moraes, bolsista CNPq; especialista em Literatura (PUC-SP); médica (UFPE). Participou

da *Balada Literária* de 2012, quando lançou o seu primeiro livro de contos, *Boi sem Asas*, pela Dobra Editorial.

### **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.

### **Jean Pierre Chauvin**

Leciona “Cultura e Literatura Brasileira” na ECA. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH), como docente e orientador de mestrado. É autor de *O poder pelo avesso na literatura brasileira: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto* (2013).

### **Ligia Rivello Baranda Kimori**

Bacharel e licenciada em Letras Português/Francês pela Universidade de São Paulo. Em 2007, após dois anos de pesquisa, finaliza a Iniciação Científica com a apresentação de “Músicos, música e crítica musical francesa em Mário de Andrade”, no 15º SIICUSP, realizado na USP-Leste, trabalho orientado pela Profa. Dra. Ligia Ferreira. Mestrado em Literatura Brasileira, com a dissertação “Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros” (bolsa Fapesp). Doutoranda em Literatura Brasileira, sob orientação da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, desenvolve a pesquisa “Mário de Andrade leitor dos parnasianos brasileiros e franceses”, com auxílio da Fapesp.

### **Marcos de Campos Visnadi**

Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e bolsista CNPq com o projeto de pesquisa “Velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst”, sob orientação da Profa. Dra. Eliane Robert Moraes. É membro da equipe editorial da *Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira* e um dos idealizadores e editores da *Revista Geni*.

### **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 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.

### **Renata de Carvalho Nogueira**

Graduada em Letras (Português/Francês) na Universidade de São Paulo. Mestranda do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na área de Literatura Brasileira, também na Universidade de São Paulo. Com orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques, escreve a dissertação *A poética social de Patativa do Assaré*. Até o momento, é bolsista Capes.

### **Wagner Gonzaga Lemos**

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Ricardo de Souza Carvalho, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe.