

A large, stylized number '4' is the central graphic element. It is composed of several overlapping rectangular shapes in two shades of red: a darker red and a lighter, semi-transparent red. The '4' is positioned on the left side of the page, extending from the top to the bottom.

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

FFLCH - USP

SÃO PAULO, MARÇO DE 2018

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

Universidade de São Paulo – USP
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Diretor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV
Chefe: Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida
Vice-chefe: Prof. Dr. Mário César Lugarinho

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira
Coordenador: Prof. Dr. Augusto Massi
Vice-coordenador: Prof. Dr. André Luis Rodrigues
Representante discente: Rafael Tahan
Vice-representante discente: Andréa Jamilly Rodrigues Leitão

Endereço para correspondência
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, Sala 4 – Cidade Universitária
CEP 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil.
Telefone: 11 3091-4828
E-mail: sppglb@gmail.com
Website: www.conferencias.fflch.usp.br/SPPGLB



Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas

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

Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)
Jéssica Cristina dos Santos Jardim (DLCV-USP)
Marina Gialluca Domene (DLCV-USP)
Paulo Vítor Coelho (DLCV-USP)
Rafael Tahan (DLCV-USP)
Umberto de Souza Cunha Neto (DLCV-USP)
Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)

IV Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Comissão Científica

Prof. Dr. Augusto Massi
Prof. Dr. André Luis Rodrigues

Comissão Organizadora

Aline Novais de Almeida (DLCV-USP)
Camila Russo de Almeida Spagnoli (DLCV-USP)
Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)
Giovana Leme Bardi (DLCV-USP)
Jéssica Cristina dos Santos Jardim (DLCV-USP)
Juliane Yamashiro Garcia (DLCV-USP)
Ligia Rivello Baranda Kimori (DLCV-USP)
Luciano Gonçalves (DLCV-USP)
Marcelo Castro da Silva Maraninchi (DLCV-USP)
Marina Gialluca Domene (DLCV-USP)
Paulo Vítor Coelho (DLCV-USP)
Rafael Rodrigo Ferreira (DLCV-USP)
Rafael Tahan (DLCV-USP)
Stephanie Borges da Silva (DLCV-USP)
Tatiane Maria Barbosa de Oliveira (DLCV-USP)
Umberto de Souza Cunha Neto (DLCV-USP)
Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)



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

ÍNDICE

Apresentação	I
Murilo Mendes e o gesto telúrico	7
<i>Aline Novais de Almeida</i>	
Agudezas na poesia de João Cabral de Melo Neto — Estudos para “O Cão Sem Plumas”, “O Rio” e “Morte e Vida Severina”	14
<i>Fernando Augusto Sousa Monteiro</i>	
A falta e o Mar Absoluto em Cecília Meireles	21
<i>Mariana Carlos Maria Neto</i>	
Ana Cristina Cesar e(m) seu tempo	29
<i>Mariana Cobuci Schmidt Bastos</i>	
Cosmovisão e Contingência em Yacala	35
<i>Rafael Tahan</i>	
Figurações do trabalho em <i>A Menina Morta</i>, de Cornélio Penna	44
<i>Admarcio Rodrigues Machado</i>	
O espaço da estagnação, o tempo da decadência: escravidão, servilismo e falência das oligarquias rurais na <i>Crônica da casa assassinada</i>	51
<i>Eduardo Marinho da Silva</i>	
Notas sobre sexualidade feminina em quatro contos	58
de Lygia Fagundes Telles	58
<i>Giovana Leme Bardi</i>	
Mascaramentos e revelações: um estudo sobre a máscara na produção contística de Clarice Lispector	64
<i>Mariana Borrasca Ferreira</i>	
(Des)Aprendizagens nos Caminhos da Modernidade: (Des)construção de personagens femininas em narrativas de Clarice Lispector, Simone de Beauvoir e Agnès Varda	72
<i>Eliane Fittipaldi Pereira</i>	
Auditividade no manuscrito e na primeira edição de <i>Esaú e Jacob</i>, de Machado de Assis	80
<i>Luciana Antonini Schoeps</i>	
Desafios para a transcrição diplomática do manuscrito “O Almada”	89
<i>Flávia Barretto Corrêa Catita</i>	
O escritor Abreu e Lima: uma análise dos <i>Escritos</i> que seguiram o <i>Itinerário de Frei Caneca</i>	94
<i>Tatiane Maria Barbosa de Oliveira</i>	
A personagem sob suspeita em <i>Dom Casmurro</i>	104
<i>Ana Carolina Sá Teles</i>	

A narrativa amazônica de José Veríssimo e Inglês de Sousa sob influência do relato de viagem	110
<i>Juliano Fabrício de Oliveira Maltez</i>	
Entre a prosa e a poesia: a Revolução de 30 e Drummond.....	119
<i>Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva</i>	
Rosácea: a bagunça organizada de Orides Fontela	125
<i>Wanderley Corino Nunes Filho</i>	
Samuel Rawet, crítico teatral e colaborador da Revista Branca.....	136
<i>Luciano de Jesus Gonçalves</i>	
Repetição e performance em <i>Nem te conto, João</i>, de Dalton Trevisan ..	144
<i>Sílvia Sasaki</i>	
O teatro político brasileiro e seus engajamentos antípodas.....	151
<i>Stephanie da Silva Borges</i>	
Sobre os autores.....	158

Apresentação

O IV Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (IV 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 12 e 16 de março de 2018, o evento obteve sucesso graças ao envolvimento coletivo de muitos **pós-graduandos do Programa**.

No dia 12 de março, as atividades do IV SPPGLB iniciaram-se com a conferência de abertura, *A biografia como gênero e como problema: Lima Barreto e sua literatura em trânsito*, proferida pela Profa. Dra. Lilia Schwarcz (USP), com apresentação do Prof. Dr. Augusto Massi (USP). Seguida pela primeira mesa dos pós-graduandos, **Temas na poesia pós-guerra**, Aline Novais de Almeida, Fernando Augusto Sousa Monteiro e Mariana Carlos Maria Neto, mediada pelo Prof. Dr. Alcides Villaça (USP). A segunda mesa, **Poesia contemporânea**, composta por Mariana Cobuci Schmidt Bastos e Rafael Tahan, mediada pela Profa. Dra. Viviana Bosi (USP), deu prosseguimento às atividades do dia.

No dia 13 de março, a terceira mesa, **Figurações do trabalho**, teve a comunicação de Admarcio Rodrigues Machado e Eduardo Marinho da Silva, e foi mediada pelo Profa. Dra. Priscila Loyde (USP). Na quarta mesa, **Contos**, apresentaram-se Giovana Leme Bardi e Mariana Borrasca Ferreira com mediação da Profa. Dra. Eliane Robert Moraes (USP). Ao final do dia, o escritor Bernardo Kucinski, apresentado pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg (USP), proferiu a conferência *Porque escrevo*.

No dia 14 de março, a quinta mesa, **A retórica do discurso literário**, teve as apresentações de Luciana Antonini Schoeps e Eliane Fittipaldi Pereira, com mediação do Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin (USP). Em sequência, a sexta mesa se voltou para a apresentação das **Publicações Recentes**, contando com falas de Bruno Zeni e Thiago Mio Salla.

No dia 15 de março, a sétima mesa, **O objeto texto: crítica genética**, contou

com as comunicações de Tatiane Maria Barbosa de Oliveira e Flavia Barreto Correa Catita, com mediação de Tatiana Longo. Na oitava mesa, **Século XIX e seus desdobramentos**, apresentaram-se Juliano Fabrício de Oliveira Maltez e Ana Carolina Sá Teles, com mediação da Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha.

No último dia do IV SPPGLB, em 16 de março, a nona mesa **Processos poéticos editoriais** teve as comunicações de Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva e Wanderley Corino Nunes Filho, com mediação do Prof. Dr. Vagner Camilo (USP). Na décima mesa, **Questões de contexto e recepção**, Stephanie da Silva Borges, Luciano de Jesus Gonçalves e Sílvia Sasaki apresentaram-se, com mediação da Profa. Dra. Maria Silvia Betti (USP). O Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS), apresentado pelo Prof. Dr. Eduardo Vicente (USP), proferiu a conferência de encerramento *O que fazer com a canção*.

Além de se consolidar como uma etapa significativa da trajetória dos pós-graduandos, a quarta edição do SPPGLB se caracterizou como o esforço de estreitar os laços entre a comunidade acadêmica. Cientes de que maior parte de nosso público é constituída por alunos de graduação interessados em iniciar a pesquisa científica, nos empenhamos no sentido de estabelecer interlocuções com segmentos diversos. É na esteira deste pensamento que a mediação das mesas foi realizada por docentes de nossa faculdade, bem como nos preocupamos em convidar conferencistas que atuam em frentes diversas, sejam eles escritores ou pesquisadores que lidam com o cruzamento entre literatura, sociedade e outras artes. Assim sendo, agradecemos imensamente a todos o que contribuíram com a idealização, organização e execução deste seminário. Em especial, registramos nossos agradecimentos à Giovanna Gobbi Alves Araújo pela solicitude em nos ajudar sempre que foi necessário. Por fim, não podemos deixar de agradecer ao Prof. Dr. Augusto Massi e ao Prof. Dr. André Luis Rodrigues, atuais coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, que nos apoiaram durante a preparação do evento.

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



Graças à organização de nossos pós-graduandos, durante uma semana convivemos intensamente com professores, críticos e escritores que generosamente aceitaram o convite para participar do 4º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, realizado entre 12 e 16 de março na Universidade de São Paulo. A conferência de abertura, “A biografia como gênero e como problema: Lima Barreto e sua literatura em trânsito”, foi proferida pela historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz (FFLCH-USP), responsável pela mais recente biografia do escritor, *Lima Barreto, triste visionário* (2017). No segundo dia, o evento contou com a presença de Bernardo Kucinski, autor de *K: relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016), entre outras obras de ficção e não-ficção. Apresentado por um estudioso de sua obra, o prof. Jaime Ginzburg (USP), o escritor nos brindou com uma densa e comovente reflexão, “Porque escrevo”. No último dia, o professor e crítico literário Luís Augusto Fischer (UFRGS) proferiu de forma estimulante e esclarecedora a conferência de encerramento, “O que fazer com a canção?”, mediada pelo prof. Eduardo Vicente (ECA-USP).

Contudo, é preciso frisar que a importância desse evento ficou ainda mais patente e visível no amplo leque de temas e questões formulados pela produção intelectual dos alunos. Vinte e três mestrandos e doutorandos do Programa apresentaram seus trabalhos, distribuídos em nove mesas: “Temas na poesia pós-guerra”, tendo como mediador o prof. Alcides Villaça; “Poesia contemporânea”, mediada pela prof.^a. Viviana Bosi; “Figurações do trabalho”, tendo como mediadora a prof.^a. Priscila Loyde Figueiredo; “Contos”, com mediação da prof.^a. Eliane Robert Moraes; “A retórica do discurso literário”, mediada pelo prof. Jean Pierre Chauvin; “O objeto texto: crítica genética”; mediada pela profa. Tatiana Longo; “Século XIX e seus desdobramentos”, tendo como mediadora a prof.^a. Cilaine Alves Cunha; “Processos poéticos editoriais”, com mediação do prof. Vagner Camilo; e “Questões de contexto e recepção”, mediada pela prof.^a. Maria Sílvia Betti. Mais uma vez, o evento contou com um público numeroso que não só acompanhou as apresentações como também dialogou de modo profícuo com os demais colegas,

professores e convidados.

Além disso, no terceiro dia do Seminário, dois livros recém-publicados foram expostos e comentados por seus respectivos autores: *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio* (2016), de Bruno Zeni, e *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido* (2017), de Thiago Mio Salla. Ambas produto de pesquisas realizadas no âmbito da Universidade de São Paulo. No mesmo dia, as revistas do Programa, *Teresa* e *Opiniões*, também foram objeto de debate que terminou com a recepção aos novos ingressantes na pós-graduação em Literatura Brasileira, numa roda de conversa, viva e acalorada, entre alunos, coordenador e representantes discentes do Programa.

Por fim, gostaríamos de salientar que o sucesso deste 4º Seminário deveu-se não apenas à diversidade e à densidade das apresentações e das fecundas trocas entre os participantes, como também à competente organização do evento por um grupo de pós-graduandos que vêm se envolvendo nos últimos anos, com dedicação e entusiasmo, em todas as ações empreendidas pelo Programa: Aline Novais de Almeida, Camila Russo de Almeida Spagnoli, Eduardo Marinho da Silva, Giovanna Leme Bardi, Jéssica Cristina dos Santos Jardim, Juliane Yamashiro Garcia, Lígia Rivello Baranda Kimori, Luciano de Jesus Gonçalves, Marcelo Castro da Silva Maraninchi, Marina Gialluca Domene, Paulo Vítor Coelho, Rafael Tahan, Stephanie Borges da Silva, Tatiane Maria Barbosa de Oliveira, Umberto de Souza Cunha Neto, Wanderley Corino Nunes Filho.

Agora, graças a uma iniciativa inédita, a produção intelectual dos discentes passa a contar com um registro escrito. Por meio da publicação dos Anais será possível acessar, consultar e ler na íntegra todas as apresentações. O conjunto dos textos deixa entrever a qualidade e o alto nível das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas na área de Literatura Brasileira – muitas delas financiadas por instituições como a Capes, o CNPq e a Fapesp –, não só mantendo a forte tradição do Programa, mas também abrindo espaço para abordagens inovadoras e originais.

Se o trabalho crítico é realizado em grande parte individualmente e em certa solidão, o evento organizado anualmente por alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, com a participação imprescindível de convidados da Universidade de São Paulo e de outras Instituições acadêmicas, continua apostando na importância do diálogo franco e da discussão de ideias, bem como na convicção de que esse trabalho, nos melhores casos, é também em grande parte coletivo e solidário.

Augusto Massi – Coordenador

André Luís Rodrigues – Vice Coordenador

MESA 1

Temas na poesia pós-guerra

Murilo Mendes e o gesto telúrico

*Aline Novais de Almeida*¹

Resumo

Tendo como foco a questão coreográfica na poética de Murilo Mendes (1901-1975), pretendo abordar a dança flamenca como uma das propostas temáticas do autor. Nos títulos *Tempo espanhol*, de 1959, e *Espaço espanhol*, parte publicado em 1980 e, integralmente, em 1994, o poeta juiz-forano explora o universo do flamenco em toda sua complexidade. Esses trabalhos contemplam não apenas a dança, mas a música e o canto, os quais surgem tanto como referencialidade quanto construção imagética que justapõe, por exemplo, o flamenco e a tauromaquia, a religiosidade e o erotismo. Tenciono, portanto, a partir de uma análise interpretativa, apoiada no pensamento do francês Georges Didi-Huberman, especificamente no ensaio *Le danseur des solitudes*, de 2004, compreender de que maneira se configura essa experiência coreográfica nessas duas obras, levando em consideração um movimento caro a Murilo Mendes, o gesto telúrico, que parece ganhar forma nesses volumes que presentificam a Espanha e, conseqüentemente, a arte flamenca. A aproximação do autor com o flamenco vem ratificar a postura de um artista que não se limita a um único modelo literário, no caso francês, para gerar temas e conteúdos poéticos. Ao contrário, o poeta avança e torna-se pioneiro, ao lado de João Cabral de Melo Neto, como um dos primeiros autores brasileiros que inseriram na lírica de língua portuguesa a tópica do flamenco em sua poesia.

Palavras-chave

poesia; flamenco; telúrico

¹ Doutoranda do PPGLB da FFLCH-USP, representante discente da PPG-LB e bolsista CNPq. E-mail: alinenovas@gmail.com

A presente comunicação é oriunda de um projeto internacional entre o Brasil e a França, “Poéticas das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro”², coordenado pelos professores Eliane Robert Moraes (FFLCH-USP) e Camille Marc Dumoulié (Paris 10), do qual fui participante ao lado de outros doutorandos e professores, não apenas da literatura brasileira, mas programas de pós-graduação da FFLCH-USP, bem como de universidades francesas vinculadas ao convênio. A temática que desenvolvi ao longo do projeto, não me apartando, é claro, do meu do objeto da minha tese, diz respeito à relação entre dança e poesia, identificada na obra de Murilo Mendes.

Tendo como pontapé inicial o livro *As metamorfoses*³, de 1944, em que focalizei o bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinski e seu vínculo com a poesia muriliana, a pesquisa acabou se desdobrando, em 2017, para a dança flamenca, porque a própria poética do autor juiz-forano indicava esse caminho, já que em seus textos articula-se um movimento tensionado de elevação e queda, aéreo e terrestre, desvelando uma concepção de poesia que poder ser sintetizada na estrofe dística que fecha o poema “Abismo”, de *As metamorfoses*: “A poesia em paraquedas/ Tanto desce como sobe.”⁴

Ao me debruçar sobre o estudo de *As metamorfoses*, deparei-me com uma coletânea que possui a dança como um dos eixos temáticos organizadores, além disso se destaca entre os textos “A volta do filho pródigo”, a primeira peça poética que mobiliza, explicitamente, a figura de Nijinski. Na segunda estrofe desse poema, encontra-se a conjunção reconciliatória dos dois movimentos já citados, o aéreo e o terrestre: “Ordenam a sinfonia:/ Nijinski dançando no arco-íris/ Reconcilia o céu e a terra.”⁵

A percepção desse movimento no poema foi a responsável por me enveredar no estudo da dança flamenca na poesia de Murilo Mendes. Explico-me: como a dança do artista russo não se fazia apenas pela elevação, ou melhor, pelo salto, marca, aliás, tão

2 Para saber mais sobre o projeto, acessar o blog oficial: <https://poeticadasmargens.wordpress.com>

3 A propósito de *As metamorfoses*, na segunda edição do Seminário PPGLB, realizado em 2016, apresentei uma comunicação em que abordei o referido título muriliano estabelecendo uma interlocução com as notas marginais deixadas por Mário de Andrade em seu exemplar do livro, preservado na biblioteca do IEB-USP.

4 MENDES, Murilo. “Abismo”. In: _____. *As metamorfoses*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.86.

5 “A volta do filho pródigo”, *ibidem*, p. 33.

repercutida ao longo da carreira do bailarino, justamente pelo grande salto executado no espetáculo *O espectro da rosa*, era preciso localizar uma coreografia mais telurista no interior da poesia muriliana, o que me foi indicado pela dança flamenca que inscreve, de certa forma, a relação do homem com a terra, com seus fantasmas primordiais.

Ao congregar o alto e o baixo em seu poema, o poeta mineiro coloca em funcionamento uma dança capaz de mobilizar limiares opostos numa tensão que, apesar de permanecer justaposta, está irresoluta. Tal fato, conseqüentemente, deslocou o meu olhar para o imaginário terreno, ou melhor, telúrico, em contraposição a todo um conjunto simbólico aéreo que geralmente a crítica assinala, de modo indelével, na poética muriliana. Em outras palavras, fazia-se necessário apreender esse movimento coreográfico que preconiza uma “terrestre experiência”⁶.

Para endossar a minha conjectura que começava a se desenhar, busquei na imprensa brasileira a recepção crítica dos Bailados Russos no Brasil. Em uma resenha, assinada por Manuel de Bandeira no ano de 1955, por ocasião da nova turnê da *troupe*, o crítico relembra as apresentações da companhia que ocorreram no início do século XX – cuja formação inicial de Diaghilev, diretor artístico, tinha como estrela maior Nijinski – as quais teve a oportunidade de assistir. Comparando os espetáculos atuais do grupo com os do seu passado glorioso, Bandeira não deixa de apontar a beleza e a genialidade do atual primeiro bailarino, Rabowski, justamente pela perfeição acadêmica e técnica, todavia, a despeito da tal justeza artística, as apresentações lhe causam tamanho enfado. Para além de cotejar as récitas de épocas distintas, Manuel Bandeira sublinha a perspectiva telúrica na performance de Nijinski, fato que legitima o tratamento que a coreografia do bailarino ganha na obra de Murilo Mendes:

Vi Rabowski. É um grande dançarino sem dúvida, mas não justifica absolutamente o juízo emitido por um técnico, a saber, que a arte de Nijinski, em comparação com a dele, era um frio academismo. Precisamente o que sinto é que Nijinski me parecia mais telúrico, mais animal. Rabowski [no] *Espectro da rosa* é muito mais medido e comedido, mais acadêmico (no

6 MENDES, Murilo. “Homenagem a Cervantes”. In: _____. *Siciliana e Tempo espanhol*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 46.

bom sentido) do que Nijinski. Os dois grandes saltos de Rabowski, o de entrada e saída, são plasticamente mais perfeitos do que os de Nijinski, mas os deste eram mais emocionantes... Nijinski era um monstro⁷.

Como dito anteriormente, a resenha de Manuel Bandeira corrobora, ainda mais, a ideia de que Murilo Mendes não centra seu imaginário poético apenas em signos aéreos. Esse pensamento, porém, perpassa a sua obra, pois se trata de um poeta que assumiu, em todas as instâncias, a religiosidade cristã, e a leitura realizada pela crítica, por vezes, acentua a problemática da ascese em seus títulos, atribuindo-lhe, em demasia, o imaginário do alto. Embora sejam abundantes as imagens elevadas, como no caso do título *As metamorfoses*, em que pululam na obra uma infinidade de imagens que correspondem ao ar (nuvens, pássaros, asas, estrelas, constelações, arco-íris, corpos celestes, cometas, sol, lua, relâmpagos, árvores, abelhas, borboletas, anjos, aviões, arcos, varandas, janelas), ao mesmo tempo, percebe-se a inserção de figuras ligadas ao universo mais terrestre que, ao se propagarem, geram uma tensão permanente na obra.

Diante dessa hipótese que se colocou frente a minha pesquisa, ou seja, a relação tensionada entre o alto e o baixo, tenho como objetivo nessa comunicação explorar um outro movimento existente na poética de Murilo Mendes, isto é, a coreografia flamenca, cuja assimilação se deu a partir dos livros *Tempo espanhol* (1959) e *Espaço espanhol* (1980, 1994).

Ambos os títulos foram escritos em Roma, novo endereço do poeta mineiro, que se transfere, definitivamente, para o novo continente em 1957, quando passa atuar como professor de literatura brasileira na Itália. Mesmo que tenha se estabelecido num autoexílio em terras italianas, ou seja, não era a contragosto, o seu desejo primeiro era se estabelecer na Espanha, também como docente, mas, pela sua oposição explícita ao regime franquista, o seu visto de trabalho é indeferido. Em entrevista ao jornalista Leo

⁷ A crônica aqui apresentada recebeu atualização ortográfica. O texto saiu, pela primeira vez, no periódico carioca *Jornal do Brasil*, no “1º Caderno” de domingo, em 16 de outubro de 1955. Posteriormente, em 1957, passou a integrar a coletânea *Flauta de papel*, mantendo o mesmo título jornalístico, “Ballet”. A publicação é formada pela seleção dos textos da obra *Crônicas da província*, de 1936, bem como pelas crônicas publicadas, em sua maioria, no *Jornal do Brasil* (BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada Edições de Arte, 1957, p. 143-144).

Gilson Ribeiro, em 1972, Murilo expõe sua opinião a respeito do país ibérico:

Muitas vezes tenho me perguntado com qual país sinto mais afim. Há alguns candidatos. Em grande parte sou de cultura francesa, mas, paralelamente, a Espanha é um país apropriado para um poeta. Ortega y Gasset escreveu que na Espanha a anormalidade é norma. Ángel Ganivet escreveu que a lei da Espanha é o absurdo, sem o absurdo não se pode conhecer a Espanha e seus contrastes magníficos. O toureiro, por exemplo, antes de tourear reza ajoelhado e com fé intensa. Talvez se deva a que em grande parte os árabes estiveram plantados oito séculos lá, com uma influência profunda. A Espanha me atrai porque eu gosto de tudo, menos de monotonia. Já disse uma vez a João Cabral de Melo Neto: a Itália é um país traduzido; a Espanha é um país por traduzir...⁸

Como síntese desse trabalho de tradução espanhola empreendido por Murilo Mendes, interessa-me refletir acerca da dança flamenca. Para tanto, vale expor um longo excerto que foi extraído do texto “Sevilha” da obra *Espaço espanhol*, parte publicada em 1980, na antologia *Transístor*, e, integralmente, na reunião *Poesia e prosa completa*, de 1994:

[...] O “flamenco” é uma arte que dispensa o teatro, a grande montagem, o palco, a cenografia: requer intimidade, ambiente próprio, improvisação (mesmo dentro de algumas regras fixas), um contexto adequado para despontar o “duende”. Constitui talvez técnica de canto e dança mais contagiosa, humana, terrestre, obtida com a economia de meios: poucas figuras masculinas/femininas, às vezes um tablado, uma ou duas guitarras. Os movimentos do corpo, particularmente dos pés e das mãos, caracterizam-se pelo dinamismo, implicando a capacidade de metamorfose dos protagonistas atentos ao sapateado. As palmas, o grito “olé!”, as castanholas, ajudam a criar o contágio dos dançarinos, cantores, guitarristas e público: o “flamenco” vive de reciprocidade, participação mútua. Os pés não deslizam no chão como no balé clássico, antes tocam-no forte/nervosamente, agrirem-no: talvez aguardem uma resposta da terra⁹.

O poeta descreve o flamenco em toda sua complexidade artística, considerando não apenas a dança, mas a música (os instrumentos musicais, o canto) e o público deste espetáculo. O excerto tem como título “Sevilha”, cidade-capital de uma importante comunidade autônoma espanhola, a Andaluzia (em espanhol *Andalucía*), que guarda,

8 RIBEIRO, Leo Gilson. Entrevista a Murilo Mendes. *Veja*, nº 209, 6 de set. 1972. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/murilo-mendes-entrevista.html>. Último acesso em: 31 de jan. de 2018.

9 MENDES, Murilo. “Espaço espanhol”. In: _____. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 311.

entre muitos atributos, a tradição do flamenco e das touradas, a tauromaquia.

A arte flamenca é uma das afinidades eletivas de Murilo Mendes, torna-se matéria literária para o poeta que faz uma espécie de retrato, que mescla, simultaneamente, subjetividade e objetividade, na descrição desta manifestação artística. A diferenciação que o autor estabelece entre o flamenco e o balé clássico é bastante pertinente, pois se apreende que o movimento dos pés ao baterem o chão, isto é, a força percussiva, é uma das características centrais na execução da coreografia flamenca. Se o balé tem como princípio o deslizar dos pés dos bailarinos que se assemelham à flutuação; o flamenco, por sua vez, fundamenta-se pelo contato direto com a terra, ao contrário do quase flutuar do balé, os pés ficam-se no solo.

No decorrer da comunicação oral, serão contemplados outros poemas do autor juiz-forano que possam aprofundar a problemática anunciada. Para colaborar com o desenvolvimento das ideias aqui ventiladas, utilizarei o ensaio de Georges Didi-Huberman, intitulado *Le danseur des solitudes*, escrito em decorrência do espetáculo *Arena*, de 2004, protagonizado pelo bailarino e coreógrafo espanhol Israel Galván. Neste espetáculo, que o pensador francês teve a oportunidade de assistir em Sevilha e, no ano seguinte, em Marseille, o bailarino sevilhano performatiza o contato da dança flamenca com as touradas não para reviver a tradição e cultura ibérica, mas para trazer ao palco uma proposta atualizada tanto do baile flamenco quanto da tauromaquia. Nesse sentido, talvez, tenha sido esse o movimento empreendido por Murilo Mendes em sua poesia.

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le danseur des solitudes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

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

_____. “Espaço espanhol”. In: _____. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 290-328.

_____. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação de texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Siciliana e Tempo espanhol*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RIBEIRO, Leo Gilson. Entrevista a Murilo Mendes. *Veja*, nº 209, 6 de set. 1972. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/murilo-mendes-entrevista.html>. Último acesso em: 31 de jan. de 2017.

Agudezas na poesia de João Cabral de Melo Neto — Estudos para “O Cão Sem Plumaz”, “O Rio” e “Morte e Vida Severina”

Fernando Augusto Sousa Monteiro

Resumo

O objetivo desta dissertação de mestrado é realizar um estudo sobre a presença, na poesia de João Cabral de Melo Neto, de artifícios compositivos associados às práticas poéticas do século XVII, tal qual a doutrina da agudeza, a partir da experiência de poetas seiscentistas, como Francisco de Quevedo, e dos chamados “poetas metafísicos ingleses”, como John Donne. Está também no horizonte deste estudo a possibilidade de compararmos a poética de Cabral com poesia medieval castelhana. Como se explicaria o uso de procedimentos técnicos antigos por um poeta moderno, considerado materialista e nominalista? Esta pesquisa se justifica pela necessidade de buscar respostas para tal questionamento e, para tal, pretende-se, de maneira mais específica, analisar os efeitos e as problematizações que tais recursos retórico-poéticos trariam para a lírica de João Cabral em um momento fundamental de sua construção poética: a publicação de *O Cão Sem Plumaz* (1950) e de *O Rio* (1953). Tais recursos retórico-poéticos, próprios do século XVII, incluem-se num sistema *autor-obra-público* que não é moderno e pressupõem regras estabelecidas para cortesãos numa sociedade de corte. A fundamentação desses recursos é substancialista, metafísica e escolástica. Em suma, a principal pergunta suscitada por este trabalho tem sido: quais as significações que o uso de procedimentos técnicos antigos traria para a construção e para a recepção dessa poesia em pleno no século XX? Angel Crespo, Pilar Gómez Bedate e Benedito Nunes foram pioneiros ao destacarem as relações de *O Rio* com as nascentes anônimas da poesia medieval castelhana. Outros críticos, como Luiz Costa Lima, Modesto Carone e João Alexandre Barbosa destacaram, entre outros relevantes aspectos, a relação da poesia de Cabral com a tradição moderna, via Drummond, Guillén, Mallarmé e Valéry. Verifica-se, até o presente momento da pesquisa, a articulação, na poesia de Cabral, entre a presença maciça e visceral de artifícios compositivos antigos e uma consciência cada vez mais intensa sobre a mineralidade de sua linguagem poética, a partir dos anos 1950, o que poderíamos considerar uma maneira de responder ao desafio de dialogar com a tradição medieval e com as agudezas seiscentistas, sem perder de vista a necessidade de ser um poeta contemporâneo, inserido em seu próprio tempo.

Palavras-chave

João Cabral; poesia moderna; agudezas; *O Cão Sem Plumaz*; *Rio*

1 Mestrando em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP. E-mail: fe_monteiro@uol.com.br

É certo que, com a publicação de *O Cão Sem Plumias*, em 1950, João Cabral promove uma verdadeira torção em sua poesia. Como explicar a guinada social logo após um intenso debate com toda a tradição da poesia moderna, em razão do aparecimento da coletânea *Psicologia da Composição, com a Fábula de Anfion e Antiode?* Por que, nos anos 1950, seus poemas teriam se aproximado de uma cadência “mais larga e monótona”, perceptível também nos *romanceros* medievais espanhóis, com uma forte oscilação entre a linguagem oral e a escrita, como se pode observar em *O Rio*?

Da mesma forma, seria interessante nos perguntarmos por que em *O Cão Sem Plumias* Cabral iniciaria de maneira mais radical um trabalho com as imagens e metáforas do poema que se aproximaria muito do que, ao tratar do conceito de agudeza, o preceptista paduano Matteo Peregrini,² no tratado *Delle Acutezze*, definiu como “artifício, objeto de maravilha, que ilumina a virtude do engenho, que deleita com plausibilidade”.

Seguindo essa lógica, teríamos, em *O Cão Sem Plumias*, o que se repetiria em outros poemas: a articulação entre uma poesia que pretende tratar de questões sociais, mas que, ao mesmo tempo, afastando-se de uma poesia subjetiva, construiria metáforas de maneira extremamente racional, com a faculdade intelectual do engenho, fazendo com que efeitos inesperados de sentido cheguem ao leitor como beleza intelectual, relações entre termos *a priori* distantes, num processo que guarda algumas similaridades com a produção poética do século XVII.

A doutrina da agudeza é veiculada em obras de erudição da Península Ibérica e colônias imperiais nos principais manuais retórico-poéticos do século XVII, em número considerável, por doutos eclesiásticos. Tais obras são preceptivas retórico-poéticas que interpretam o pensamento de Aristóteles e a herança latina, “atualizando-os” de maneira neoescolástica, segundo os padrões de uma sociedade de corte. Segundo essa concepção, a agudeza é uma “forma própria das maneiras do falar e agir do cortesão³”.

² Cf. Matteo Peregrini. Torino: Edizioni Res, 1997, p. 28. Apud Maria do Socorro Fernandes de Carvalho. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007, p. 105.

³ Cf. João Adolfo Hansen. Retórica da Agudeza. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n. 4 p. 322.

Sabemos também que a “poesia de João Cabral é uma poesia agônica”⁴. Logo, o pressuposto para este estudo é que as composições cabralinas estão sempre em tensão, e a imagem que parece acabada em determinado poema é rediscutida e retomada em outros, como se os textos só pudessem ser lidos por meio de uma enorme rede. Tudo ganha movimento e dinamismo, e os deslocamentos de imagens fazem com que sua poesia se configure sempre como um enorme recomeço, “continuidade da mesma linguagem renovada”.

O choque entre as composições, portanto, é fonte de força e é também uma das maiores problematizações de sua poesia. Tais choques estão atrelados a uma estratégia constante de desautomatização. Em carta que tratava da composição de *O Rio*, explicava Cabral a Drummond: “A coisa será em verso longo, ou em prosa, para desanimar os que gostam do meu verso curto”⁵.

Abel Barros Baptista afirma, a respeito de *A Educação pela Pedra*, algo que vale para uma análise mais ampla da poética de Cabral: o poeta faz com que a construção acabada, que obedece a um projeto rigoroso de execução, torne-se também uma espécie de *working in progress*, processo de elaboração contínua. Como pretendemos demonstrar, os poemas cabralinos precisam ser lidos nessa dupla frente: como *construção final*, ocupando posição estratégica no projeto dos livros; e também como *construção provisória*, de modo que o poema acabado promova ao leitor uma reflexão sobre o processo de construção de outros poemas.

Dessa forma, se não há para Cabral “as causas e efeitos de sua construção [discurso poético], na conformidade ainda das circunstâncias de sua emissão e recepção públicas”, como Maria do Socorro de Carvalho lembra ser fundamental para “a modalidade crítica dos estudos retóricos”, certamente o poeta constrói, também de maneira aguda, causas e efeitos próprios, os quais remetem não apenas à ausência de códigos e regras prescritas entre gêneros que regulem a relação entre o leitor e o poeta⁶, mas

4 Cf. Benedito Nunes. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da UnB, 2007. p.136.

5 Flora Süssekind (org.). *Apresentação*. Op.cit., p. 228.

6 Segundo Carvalho, “o destinatário desta poesia [seiscentista] é constituído por pessoas pertencentes a um

também a uma narratividade de seus processos compositivos.

Em outras palavras, o poeta moderno não tem como leitor alguém que domina determinados artifícios retóricos e tampouco tem à disposição, no século XX, um conjunto compartilhado de normas. Todavia, nesse jogo entre construção final e provisória, Cabral mantém o leitor em constante atenção⁷, estabelecendo a desautomatização da construção de imagens e metáforas como regra compositiva. Assim, por meio de um poema, pode-se entender outros. Para ficarmos em um exemplo, observemos os trechos abaixo:

Algo então da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que **“as grandes famílias espirituais” da cidade**
chocam os ovos gordos
de sua prosa. (...)

O Cão Sem Plumas (1950)

Vi muitos arrabaldes
ao atravessar o Recife:
alguns na beira da água,
outros em deitadas colinas;
muitos no alto de cais
com **casarões de escadas para o rio;**
todos sempre ostentando
sua ulcerada alvenaria;
todos bem orgulhosos,
não digo de sua poesia,
sim, da história doméstica
que estuda para descobrir, nestes dias,
como se palitava
os **dentes nesta freguesia.**

O Rio (1953)

conjunto político corporativo, que subordina seus sujeitos hierarquicamente segundo seus lugares de representação na ordem social. Assim, os artifícios retóricos são construídos por homens letrados e, principalmente, são entendidos por um público culto que, movido por seus efeitos, os compreende prioritariamente como artifício aplicado na linguagem poética.” Op. cit., p. 28.

⁷ No poema “Catar feijão”, de *A Educação pela Pedra*, observemos os versos: “dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviante, flutual, / **açula a atenção**, isca-a como o risco”.

São muitas as aproximações possíveis entre *O Cão Sem Plumas* e *O Rio*, pois os contrastes sociais são evidenciados praticamente por meio de um mesmo léxico. No entanto, a imagem mais estática de *O Cão Sem Plumas*, construída quase como um recorte cinematográfico, dinamiza-se no discurso mais narrativo de *O Rio*. Tais reiterações nos fazem postular a ideia de que João Cabral teria escrito pouquíssimos poemas⁸: como uma enorme *estrutura de ressonâncias*, encontramos em seus poemas não apenas a retomada de processos compositivos de sua própria poesia, como também assimilações agudas de procedimentos antigos, o que traz consigo ecos de uma grande emulação, construindo-a segundo um processo antiquíssimo, não escolar, atento a várias autoridades da tradição e da modernidade⁹. Por meio dessas emulações, é como se quisesse superá-las em variações particulares de gêneros, apesar de saber, ao mesmo tempo, que tal empreitada, em pleno século XX, só poderia ser malfadada, uma vez que não há gêneros, poéticas ou tratados que pudessem estabilizar a relação entre o poeta¹⁰ e o leitor¹¹.

No caso de *O Rio*, Cabral emula, como um modelo de autoridade em seus versos, a narrativa lenta do *Cantar de Mio Cid*, apropriando-se das raízes medievais dos *romances* castelhanos. O rio Capibaribe, com uma voz humanizada, narra seu curso com a precisão de um cartógrafo, mapeando, de maneira ficcional, não apenas a toponímia dos lugares pelos quais passa, como também a relação antiga com a poesia de Gonzalo de Berceo e os romances de cordel do Nordeste. No caso de Berceo¹², é importante destacar que muitas de suas obras tinham o propósito de popularizar correntes poético-elesiásticas, de origem mais culta, para um público que não era exatamente erudito¹³. Cabral parece perseguir um objetivo bem similar: construir uma poesia social capaz de popularizar no presente formas poéticas que já eram populares no passado.

8 O que lembra, mas pelo avesso, a intenção de Mallarmé de escrever *Le Livre*.

9 Espécie de “traição consequente”, como afirmou Luiz Costa Lima.

10 Gracián, em seu famoso tratado, afirma: “*Así como el obrar con artificio y con refleja nace de ventaja de ingenio, así el descubrir ese artificio y el notarlo es sutileza doblada*”.

11 O que também lembra o projeto dos *Cantos*, de Ezra Pound, como *potless epic*, a épica sem enredo.

12 Cf. epígrafe de *O Rio*: “*Quiero que compongamos io e tú una prosa*”

13 Cf. María Jesús Lacarra Ducay. Gonzalo de Berceo: Presentación. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/gonzalo_de_berceo/presentacion/. Acesso em: 20 fev. 2018.

O procedimento cabralino, portanto, tensiona tempos, age como se retóricas e poéticas estivessem vigentes, quando não estão. Nesse corredor temporal, há toda uma tensão. Ao *colar a coluna das vértebras* dos tempos, o “pomar às avessas”¹⁴ também se une a um lirismo participativo, e o rio é descrito por características que não são próprias de um rio, assim como os homens são descritos por “coisas do não”.¹⁵

Por essa perspectiva, o uso dos *romanceros* medievais espanhóis e da doutrina da agudeza seiscentista evidenciaria a coexistência de vários estilos na poesia de João Cabral, a possibilidade da convergência de tempos dentro do tempo, o que problematiza o modernismo da modernidade, numa emulação de simultâneos procedimentos poéticos de diferentes durações. O conflito de tempos indica não apenas a ausência da presença no sentido da Substância metafísica de Deus, mas, sobretudo, o adensamento poético em que semelhanças e diferenças compositivas trazem ao serem tensamente combinadas.

14 Cf. *Antiode*.

15 “fome, sede, privação”, segundo a narrativa de *Morte e Vida Severina*.

Referências bibliográficas

BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

HANSEN, João Adolfo. “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII colonial”. In: *Floema Especial*. Ano II, n. 2, out. 2006.

_____. Agudezas seiscentistas. In: *Floema especial*. Ano II, n. 2, out. 2006.

_____. A máquina do mundo. In: *Poetas que pensaram o Mundo*. (org.) Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH-USP, n. 2.

_____. *Letras Clássicas*. Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n. 4.

MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela Pedra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

A falta e o Mar Absoluto em Cecília Meireles

Mariana Carlos Maria Neto¹

Resumo

O tema dessa apresentação nasceu do contorno que foi aos poucos se impondo à nossa pesquisa de mestrado. Durante a leitura e releitura da obra completa e da bibliografia crítica sobre Cecília Meireles, notamos uma unidade recorrente, a qual chamamos de *falta*, que funcionava como polo propulsor da poesia da autora. Pretendemos, nessa apresentação, explicar sinteticamente tal unidade e destacar alguns de seus possíveis significados na poética da autora, mais especificamente em *Mar absoluto e outros poemas* (1945); obra a qual nos detivemos. Foram lidos em nossa dissertação os poemas: “Irrealidade”, “Mar absoluto” e “Elegia”, em cada um deles observamos, ao mesmo tempo, uma falta fundante e um desejo de encontro. A síntese entre esses dois eixos produz um absoluto que conjuga distância e proximidade, ausência e afeto. Neste trabalho, optamos por comentar o “4º motivo da rosa”, poema que acreditamos ajuda a vislumbrar o sentimento da obra como um todo. Embora tenhamos comparado algumas diferentes edições, assumimos a da *Obra poética* de 1958, por ser essa a única e última edição da poesia completa publicada em vida da autora.

Palavras chave

Cecília Meireles; poesia; falta; absoluto; *Mar absoluto e outros poemas*

1 Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: mariana.neto@usp.br

Antonio Candido e José Aderaldo Castelo souberam perceber que a lírica de Cecília Meireles tinha uma feição “uniforme e linear”². É verdade também que os críticos não viam tal uniformidade como atributo de prestígio, mas entendiam-no como repetição ou estilo esgotado. Contudo, como acreditamos, essa linearidade não será *defeito* estético na poesia ceciliana, que aposta em “representar não as rupturas, mas as permanências”³. Talvez a sensibilidade moderna julgue monótono o repetir-se em torno da morte sempre certa ou da eterna navegação que constitui a vida humana, entretanto, ao imaginário ceciliano, esse repetir-se reafirma um lirismo que resiste à fragmentação e crê na “consistência própria e resistente do espírito”⁴.

É por isso que esses poetas da abstração lírica parecem sempre tão iguais a si mesmos, e é tão insignificante querer analisá-los e compreendê-los tematicamente. Os temas, como tal, são muito poucos, tão poucos como a bagagem metafórica. E tanto os temas como as metáforas devem ser compreendidas, não pelo que parecem ser, mas como pretextos que o poeta usa, um Instrumental convencional (uma cifra pessoal) para fixar o que não é dizível [...].⁵

A poesia de Cecília se fecha nesse grande destino de si mesma e por isso “os textos se entrelaçam, os livros parecem sair uns dos outros, trechos de poemas reaparecem com sutis variações, os temas voltam na prosa, nos ensaios e entrevistas [...]”⁶. Tanto retorno é certamente admirável para uma poeta que escreveu muito (ao todo são vinte e sete obras, só de poesia) e que se representou como eterna viajante. Tal curiosa permanência manteve essa poesia sempre alinhada a um mesmo sentido, ou a um grande pretexto (como quis Jorge de Sena), cuja síntese é feita por Darcy Damasceno:

A consideração das coisas resulta na consciência de que a vida é um fluxo constante e o tempo a tudo corrói; a constatação da transitoriedade emerge como o verme antecipador do podre que um dia há de ser apetecível fruto da vida. Daí que às descargas dos sentidos se sobreponha

2 Antonio Candido e José Aderaldo Castelo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. Editora Bertrand Brasil, 1997. 10ed. p. 136

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

4 *Idem*. *Ibidem*. p. 13

5 Jorge de Sena. Cecília Meireles ou os puros espíritos”. *Suplemento Literário, Diário de São Paulo* em 20/02/1965. p.4.

6 Miriam Silvia Schuartz. *O avesso do poema: Cecília Meireles e a metamorfose*. Editora Scortecci, 2010. p. 25.

a indagação, a análise, a atitude inteligente.⁷

Os olhos de Cecília, como explica o crítico, voltam-se para o mundo já antevendo nele a negatividade que o constitui. Em razão disso, veremos que todos os motivos fundamentais dessa lírica expressam-se como formas de uma ausência ou de uma falta, colocada na relação consigo mesma ou com o mundo. A morte, a viagem, a navegação, a memória, os retratos, o pasmo diante da passagem do tempo, a solidão, a família, os mortos e o irreal, figuram essa falta. O sujeito lírico ao se deparar com essa negatividade reage a ela pela via da indagação, da análise e da atitude inteligente, de tal maneira que apesar da consciência da falta ser profunda, é também impulso para o cantar.

Acreditamos que haja nas três primeiras obras da poesia madura de Cecília Meireles um inchaço desse sentimento da falta, que vai ganhando corpo e assume a forma de um *mar absoluto*. Numa leitura sequencial, podemos notar um alívio progressivo da dor e da melancolia entre as duas primeiras obras da fase madura de Cecília Meireles. Esse movimento assumirá, na obra seguinte, um sentido balsâmico, uma vez que a falta que motiva a canção não se oferecerá como uma negatividade absoluta (como se poderia pensar), mas sim, como um caminho de desafoço para o espírito. Apesar de nunca ter abandonado a vocação melancólica de sua poesia, cujos exemplos são vastíssimos em todas as suas obras; em *Mar absoluto e outros poemas*, Cecília procura por essa unidade acolhedora, que curiosamente virá através da falta.

Nesse movimento dialético, veremos que a negatividade e o desejo pelo absoluto funcionam como pares para a construção de uma espécie de falta “positiva”. Talvez o melhor exemplo disso seja o “4º Motivo da Rosa”, que não só ilustra a questão como também ilumina o sentimento que compõe a obra.

Não te aflijas com a pétala que voa:
também é ser, deixar de ser assim.

Rosas verás, só de cinza franzida,
mortas intactas pelo teu jardim.

⁷ Darcy Damasceno. “Poesia do sensível e do imaginário”. In Cecília Meireles. *Obra poética*. “Editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1958. p. XXXV.

Eu deixo aroma até nos meus espinhos,
ao longe, o vento vai falando em mim.

E por perder-me é que me vão lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim.⁸

No 4º motivo⁹, é a rosa quem fala à poeta, do primeiro ao último verso. O conso-lo inicial (“Não te aflijas com a pétala que voa”) está, portanto, direcionado para Cecília, que é sempre tão atenta e tão pouco conformada com o fluir finito da vida. Mesmo que o rosto da poeta não seja descrito, somos capazes de ver, pela fala da rosa, seu espanto e lamento. Nos três primeiros motivos, vimos a rosa ser exaltada por sua beleza e a poesia por sua capacidade de eternizá-la, contudo, os *motivos* têm a particularidade de retratarem também a passagem do tempo. Cada um dos cinco está distribuído de forma regular na primeira parte de *Mar absoluto e outros poemas*, retornando, durante a leitura, sempre como uma espécie de eco. Um novo retorno, um novo olhar da poeta para a rosa. Em sua quarta aparição, a rosa já não está vigorosa como antes e nota no olhar de quem a vê a angústia do fim. No entanto, a afirmação da falta (“perder-me”, “desfolhar-me”), torna-se uma fórmula de superação da mesma. O que fica expresso pelos versos: “também é ser, deixar de ser assim” e “por desflorar-me é que não tenho fim”. A lição da rosa manifesta-se também como um desejo de totalidade e eternidade, ambos garantidas pela aceitação dessa condição negativa.

A síntese dessa experiência totalizante, que não se resume à rosa mas dá tom a todo o livro, será uma forma de absoluto. Como a constatação desse absoluto possível, pois nascido da precariedade de nossa mortalidade, surge através do olhar do/para o outro, em *Mar absoluto e outros poemas*, Cecília buscará diversos outros: os seus antepassados (em “Mar absoluto” e “Elegia”), os soldados longínquos que engrossam o coro dos mortos da Segunda Guerra (“Lamento da noiva do soldado”, “Guerra”), a formiga ou o peixe que ocupam os lugares de dentro da casa, Marília de Dirceu (“Este é o lenço”),

8 Cecília Meireles. “4º Motivo da Rosa”. Idem. (*Mar absoluto e outros poemas*). p. 384.

9 Eliane Zagury propõe que a primeira parte de *Mar absoluto e outros poemas* é dividida em razoável simetria pelos 5 motivos da rosa. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 38.

a mãe que perdera seu filho (“Lamento da mãe órfã”), entre tantos outros. Algo na relação do eu-lírico com a falta, depois deste encontro totalizante em *Mar absoluto e outros poemas*, parece ter ganhado novas nuances expressivas através de uma abertura para o exterior, que é recebido com enorme empatia. Por isso, formula Darcy Damasceno: “Nessa posição final da inteligência frente ao mundo, educa-se o artista na renúncia, no desprendimento e no amor”¹⁰.

Nós, os de hoje, podemos tentar uma eternidade assim: sem o egoísmo de nossa fixação. Que sabemos nós, de tudo quanto possamos ter aprendido, senão que a vida é uma perpétua instabilidade e que sua forma de definição suprema é a constância de um movimento de sempre renascentes ritmos? Do reconhecimento da marcha das aparências sobre a irrevelação invariável ficou, para os espíritos que a observaram, uma larga sede de rumos e fins. Mas a vida, bem se vê, é uma continuidade e não apenas uma direção. Ela está em si mesma, com as suas formações precárias, florindo como os sonhos sobre uma noite imperturbável. Mas é a mesma natureza dessa noite e desse sonho. Entre uma e os outros opera, unicamente, a magia transfiguradora do movimento. Nestes sucessivos cenários efêmeros que resultam de nossa própria efemeridade é preciso que não nos arroguemos nenhuma atitude irremovível, porque seria recusarmos a seguir a correnteza natural em que, sem explicações, aparecemos. Nosso desacordo com a natural sequência nos insularia num espontâneo exílio em que não participaríamos nem da aparência transitória nem da inviolável eternidade, porque é preciso sentirmos a deslocação dolorosa de uma para possuímos em nós o gosto profundo e absoluto da outra.¹¹

O trecho acima é de 1929, ilustrando as incessantes preocupações de Cecília Meireles com a condição mortal do homem. Apesar da atenção antiga da autora para esse tema, acreditamos que ele seja elaborado de uma forma sistemática, quase como um projeto poético, somente em *Mar absoluto e outros poemas*. É certo também que essa especificidade da obra não garante à poeta e à sua poesia, um lugar consolidado em que a falta seja sempre encarada como uma projeção para o absoluto, e, portanto, alívio para o espírito. *Solombra*, última obra publicada pela autora, é de um profundo sentimento de vazio, ao qual a poeta se oferece: “Eu sou essa pessoa a quem o vento chama,/

10 Darcy Damasceno. “Poesia do sensível e do imaginário”. In Idem. p. XLII.

11 Cecília Meireles, *O espírito victorioso*. Rio de Janeiro, Editora Anuário, 1929. Apud Yolanda Lôbo, *Cecília Meireles*. Pernambuco, Editora Massangana, 2010, p. 78-79.

a que não se recusa a esse final convite,/ em máquinas de adeus, sem tentação de volta.”

Da indagação inteligente diante da falta, podemos ver nascer um poderoso mar absoluto capaz de engolir a falta que o motiva ou um rio de assombro, que liquefaz tudo por onde passa. De toda a forma, as respostas são variadas e não seguem um percurso único, em razão disso, a inteligência continua encontrando suas possibilidades na história, na imaginação e na poesia.

Referências bibliográficas

MEIRELES, Cecília. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo e. “Cecília Meireles”. In *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. Editora Bertrand Brasil, 1997. 10ed.

DAMASCENO, Darcy. “Poesia do sensível e do imaginário”. In MEIRELES, Cecília. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

LÔBO, Yolanda. *Cecília Meireles*. Pernambuco, Editora Massangana, 2010.

SCHUARTZ, Miriam Silvia. *O avesso do poema: Cecília Meireles e a metamorfose*. São Paulo, Grupo Editorial Scortecci, 2012.

SENA, Jorge de. “Cecília Meireles ou os puros espíritos”. *Suplemento Literário, Diário de São Paulo* em 20/02/1965. p.4.

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

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MESA 2

Poesia contemporânea

Ana Cristina Cesar e(m) seu tempo

Mariana Cobuci Schmidt Bastos

Resumo

A comunicação visa apresentar parte da pesquisa de mestrado ainda em andamento, que tem como objeto de estudo o livro *A teus pés* de Ana Cristina Cesar. Na fala, será discutido o contexto de produção da poesia de Ana Cristina para melhor compreensão da mobilização que sua poética provoca no quadro de sua geração e, mais amplamente, no da poesia brasileira da segunda metade do século XX. Nesse sentido, a comunicação retomará, em linhas gerais, as principais produções artísticas dos anos sessenta, a fim de acompanhar o andamento do desejo de integração arte/vida presente naqueles movimentos até a geração marginal e a poesia de Ana Cristina. O encurtamento da distância entre arte e vida é tomado no trabalho em desenvolvimento como desejo fundamental para a expressão poética dos anos setenta, sendo o que aproxima Ana Cristina Cesar de outros artistas de sua geração ao mesmo tempo que a afasta deles, uma vez que esse desejo ganha novos contornos em sua poesia.

Palavras-chave

Ana Cristina Cesar; futuro, poesia; arte/vida

¹ Bacharela em Letras e mestranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques. É bolsista Capes. *E-mail*: mariana.cobuci.bastos@usp.br

Todo texto desejaria não ser texto, disse Ana Cristina Cesar em sua apresentação no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Resende, na Faculdade da Cidade, em abril de 1983. Um pouco antes daquela formulação, feita em resposta à pergunta de um dos alunos, a poeta constatava: “Infelizmente ou talvez felizmente – é esse o mistério – um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos...”².

Nessas falas mas sobretudo em seus poemas, Ana Cristina esboça um vacilo: ora deseja que o texto seja outra coisa, sugerindo que a vontade era a de que ele se tornasse um corpo vivo, capaz de saltar das páginas para os braços do leitor, havendo assim uma infelicidade em saber que ele é somente o que é, ora a sua impossibilidade é relativizada, podendo ser até uma felicidade: que bom que um texto não beija...

O desejo por um texto que fosse capaz de tocar quem o lê, encostar e ser encostado por quem o segura, saltando dos limites da página para o sem bordas da vida, por certo não remete exclusivamente à poesia de Ana Cristina Cesar. A discussão que está em jogo nessa vontade de contato é antiga e fundamental: a relação entre arte e vida, ou melhor, a *distância* entre arte e vida.

Se nos determos sobre o contexto em que a poeta se forma (e se firma) enquanto tal, isto é, o Rio de Janeiro de meados dos anos setenta ao começo dos oitenta, encontramos o binômio arte/vida ocupando uma posição central nos debates culturais. O intervalo entre os dois termos da expressão sendo, àquela época, considerado e experimentado de maneira agitada, aguda; tensões e experimentações decisivas para o modo de Ana Cristina pensar e fazer poesia.

A ânsia pelo encurtamento da distância entre arte e vida, guia das produções literárias dos anos setenta, no entanto parece ser, mais do que um dado novo encaixado por aqueles jovens escritores, uma espécie de culminância; mais um resultado pungente de ambições poéticas anteriores, fracassadas diante de uma voraz realidade política, econômica e social, do que uma proposição afirmativa daqueles autores. Pois

2 CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 303.

ainda que com projetos estéticos opostos, tanto a Poesia Concreta quanto a nacional-popular lutaram, nos anos sessenta, de modo obstinado por poéticas pautadas na integração arte/vida³, ambição também representativa da geração marginal.

Mas entre os anos sessenta e setenta formou-se um abismo fundo, feito pela falência do Futuro. É a queda desse horizonte um dos fatores da separação entre o estatuto da integração arte/vida dos poetas anos setenta da dos poetas concretos e dos ligados ao Centro Popular de Cultura. A caída, porém, não é brusca, é antes um processo, do qual o Tropicalismo é parte fundamental para se chegar à outra ponta do abismo, onde reside, enérgica, a poética marginal.

O movimento tropicalista duvidou dos discursos anteriores, vinculados à arte de vanguarda e à engajada, preferindo a justaposição quase amorosa das contradições brasileiras. Em suas produções artísticas conviviam sem muito conflito o antigo e o novo, a modernização e o subdesenvolvimento. O grupo iluminou as indefinições do Brasil⁴ e tornou-se sua alegoria. É nele que a preocupação e a valorização do aqui e agora começa a surgir. É com o Tropicalismo, também, que a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento começa a ser pensada⁵ – quando a utopia, ideal motor das vanguardas e dos movimentos políticos de esquerda, é abandonada, há um encolhimento da área de atuação dos sujeitos.

O Tropicalismo simboliza bem, no contexto brasileiro, a substituição da ideia de revolução pela a de resistência⁶. O movimento provocou e permitiu uma série de redefinições culturais, sentidas na pele pela geração marginal. A poesia dos anos setenta é, portanto, fundamentalmente pós-tropicalista⁷, pois surge já sem vista ao Futuro, tendo como horizonte máximo o corpo e o comportamento desviante. Os poetas marginais

3 DANTAS, Vinicius; SIMON, Iumna Maria. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p. 97.

4 FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 114.

5 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 70.

6 Ideia retirada da fala de Jelica Šumič Riha durante seu curso *Another world possible?*, ministrado na FFLCH-USP em janeiro de 2018.

7 PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 86.

seguem desacreditando dos discursos totalizadores e recusam a frieza da técnica, do formalismo, da intelectualidade, do especialista. Se não há porvir, o cotidiano se estende infinitamente, só podendo ser apreendido e compartilhado por meio de uma linguagem igualmente prosaica, ensimesmada, trazida afetivamente ao público pelas mãos mesmas dos autores, em bares, cinemas, teatros ou na casa de algum amigo... O que restou depois do fracasso da modernização nacional, do desmonte das forças de oposição, da repressão militar, do autoritarismo de direita e de esquerda, entre outras violências, é mudar a vida, transformar os modos, e, sobretudo, ficou o desejo de compartilhar algo, de estar mais perto.

Se o anseio por um texto que alcançasse a vida não é exclusivo da poesia de Ana Cristina Cesar, a consciência do entrave, da impossibilidade de lançar-se para fora do texto sem isso significar a própria morte, é seu traço peculiar. A poeta tinha ciência do risco em que fica a poesia quando arte e vida se aproximam muito. Se o autor se joga da amurada mediadora, da posição *entre* os termos, desfaz-se, levando junto a possibilidade da obra firmar sua autonomia e seu potencial reflexivo⁸. Ana Cristina não cai do barco completamente, embora queira tanto os seios da sereia...

Em seus textos a poeta leva os anseios mais determinantes da expressão marginal a um limite dramático. O chamamento ao leitor, a vontade de mobilização, o encurtamento da distância entre arte e vida, o relato pessoal, a intimidade, a paixão, ganham em sua poesia uma dimensão mais urgente, desesperada, sem, no entanto, implicar o abandono do trabalho formal e das referências literárias exigentes. A consciência do entrave, desenvolvida e aprofundada no contato crítico com a literatura e os autores de seu tempo não extingue o desejo de ir em direção ao outro, à vida; pelo contrário: a lucidez parece reforçar, pela tensão, a paixão expressa naqueles textos.

O que Ana Cristina Cesar modifica e mantém do desejo de integração arte/vida parece estar relacionado à sua percepção atenta, bastante crítica do que estava em jogo

8 BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. 2011. 331 f. Tese (Livre-docência), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 259.

nas ambições e realizações poéticas de seu tempo. Parece ser esse estado de alerta tão peculiar à poeta o que a faz problematizar e mesmo não integrar completamente o grupo marginal, estando sua poesia à margem da margem⁹. Retomar o contexto de produção de sua poesia é, portanto, fundamental para compreender, em sua força, a mobilização que seu trabalho poético provoca no quadro de sua geração e, noutro mais amplo, no da poesia brasileira da segunda metade do século XX.

9 CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003, p. 18.

Referências bibliográficas

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. 2011. 331 f. Tese (Livre-docência), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 303.

DANTAS, Vinicius; SIMON, Iumna Maria. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

Cosmovisão e Contingência em *Yacala*

Rafael Tahan¹

Resumo

Esta comunicação parte do prognóstico de Hegel sobre o *fim da arte* que tem início nos séculos XVIII – XIX. A proposição hegeliana supõe fim como finalidade, não como término, uma vez que a arte moderna não cumpre mais sua função com o absoluto; segundo o filósofo esta mudança parte da era cristã e se consolida com a instituição da sociedade burguesa, fruto da revolução francesa. Durante o século XX, a Escola de Frankfurt (herdeira da crítica Kantiana e do idealismo alemão) conduz os desdobramentos desta discussão até a zona cinzenta da dita pós-modernidade convergindo ao pensamento crítico de Jürgen Habermas (1960), que incide sobre a recém-instituída indústria cultural. O diagnóstico diante da suposta ruína do projeto moderno revela o desafio pós-moderno de se produzir uma arte com índices de negatividade, em outras palavras, uma arte crítica, pondo em xeque a possibilidade de uma antiarte conforme os modelos das vanguardas e, com a perda do horizonte ideológico, a continuidade deste mesmo projeto. Contribui para isso o deslocamento da noção de utopia para heterotopia, a partir dos anos 90, que reforça o sentido do apagamento das fronteiras entre arte e vida na pós-modernidade. Dito isso, nosso recorte se restringirá, dentro da esfera das artes, à lírica contemporânea, a saber: o poema narrativo *Yacala* (1999) de Alberto da Cunha Melo (1942-2007), poeta, sociólogo e jornalista pernambucano, membro da Geração 65. A fim de verificar a hipótese que se funda no pensamento hegeliano, o enfoque será dado à análise formal, supondo forma como conteúdo sócio-histórico sedimentado, e passará pelo reconhecimento dos procedimentos estéticos que o autor emprega em busca de possíveis soluções para a lírica em seu momento histórico.

Palavras-chave

Yacala; retranca; formalismo; fim da arte

¹ Mestrando do programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP. E-mail: rafael.tahan@hotmail.com

O que remanesce da arte moderna na arte contemporânea? O imaginário constituído pelo *ethos* vanguardista cuja ruptura com a tradição vigente é ao mesmo tempo princípio e *telos* do projeto moderno, ou a própria tradição que, materializada nos procedimentos formais, uma vez rotinizados, figuram uma ciranda de signos descarnados, frustrando quaisquer possibilidades de se produzir uma arte com índices de negatividade?

No artigo *A Modernidade: um projeto inacabado?* (1980), Jürgen Habermas discute sobre a sutil distinção entre uma “autêntica modernidade e um mero modernismo²”. O autor mobiliza Hans Robert Jauss para explicar o senso que a palavra ‘modernidade’ assume no decorrer da história, considerando que o sentido carrega inicialmente um aspecto meramente historicista de progressão, cuja estrutura se sustenta no binômio presente-passado, tendo como origem, no século V, a antinomia ‘passado pagão x presente cristão’.

A ideia de desenvolvimento teleológico moderno encontra neste binômio, ou, nas palavras do historiador Reinhart Koselleck, na percepção temporal moderna em que “o fato de o tempo-objetivo ‘fluir’ continuamente”, pressupõe que “o amanhã se transforme no ontem passando pelo hoje³” base para o cultivo de uma espécie de ideologia do progresso.

Portanto, invariavelmente, a palavra modernidade “sempre volta a expressar a consciência de uma época em relação ao passado da Antiguidade, a fim de compreender a si mesma como um resultado de uma transição do antigo para o novo⁴”.

Neste sentido evocaremos o conceito central da filosofia hegeliana, cujo prenúncio do fim da arte⁵ e da história tem como movimento desencadeador o sistema dialético que propõe uma cadeia sucessiva de progressões com base nas negações dos sistemas anteriores.

O espírito moderno é para Habermas “a expressão objetiva a uma atualidade

2 HABERMAS, 1987, p. 100

3 KOSELLECK, 2012, p. 274

4 Ibidem, HABERMAS, p. 100

5 A discussão sobre arte na contemporaneidade remonta a este período do pensamento ocidental, em que o idealismo alemão ainda prenunciava a mudança radical de estatuto da arte na sociedade moderna.

do espírito do tempo que espontaneamente se renova.”. A categoria do novo torna-se, portanto, assinatura das obras produzidas em regime de modernidade. Obras que sempre se desvalorizam mediante a novidade do próximo estilo.

Se por um lado a modernidade já não extrai autoridade do passado como referencial estético a ser seguido, ela busca na “autenticidade de uma atualidade passada”⁶ força para continuar caminhando em direção a seu horizonte de mudanças.

Aquilo que é visto por Habermas como diretriz de um projeto moderno, assume o caráter de uma modernidade estética através de uma nova consciência do tempo modificada, o que parece apontar para a ideia de um projeto inacabado na contemporaneidade.

Desta maneira a ideia de progresso que antecipa um “futuro indeterminado, contingente, o culto ao novo, significa[m] o enaltecimento de uma atualidade sempre a engendrar passados subjetivamente estabelecidos.”⁷.

A propósito disso, Peter Bürger⁸ aponta em sua análise a previsão do fim da arte no sentido clássico, dada a impossibilidade que Hegel vê em adequar o conceito de arte ao sentido de desenvolvimento progressivo moderno⁹.

Segundo Hegel, a ideia de que a obra de arte na modernidade não pode ser mais totalizante como no passado representa o fim da função que a arte tem diante da nossa sociedade. A sociedade moderna funda seus novos modos de produção artísticos numa burguesia recém-consolidada. A obra de arte enquanto unidade totalizadora torna-se, na modernidade, uma obra parcial substancialmente cindida¹⁰.

Esta cisão decorre do que parece ser o *modus-operandi* da arte moderna: a negatividade. Conforme o crítico Theodor W. Adorno, o pressuposto para validar como verdadeira uma obra de arte deve ser necessariamente que esta exponha, antes, uma inquietação.

6 Ibidem, Habermas, p. 101

7 Ibidem, Habermas, p. 102

8 BÜRGER, 2008, p. 163

9 A arte clássica que busca sempre o horizonte do absoluto perde sua finalidade numa sociedade cuja mudança se torna força motriz da produção artística.

10 Sobre isto, consultar *A origem da Obra de Arte* do filósofo Martin Heidegger.

A arte moderna configura-se, portanto, como uma antiarte ou uma representação do mundo pela negativa, opondo-se à representação harmoniosa e totalizante da arte do passado. Diante disso, o artista moderno torna-se uma tabula rasa na relação com as formas estilísticas antigas, ideia que coincide com a afirmação adorniana de que forma é matéria histórica sedimentada; deste modo, deduz-se que cada momento histórico prescinde de uma forma específica em seu modo de representação do real, cuja subjetividade lega ao novo modo de produção artístico o signo da contingência, o “ser ou não ser” hamletiano.

Isso está associado ao fato citado por Marco Aurélio Werle sobre a questão do fim da arte em Hegel. Werle observa que “o elemento humano subjetivo está no centro da época moderna”, o divino, segundo o filósofo, substancial das grandes forças que impulsionam a arte da antiguidade, “descem ao patamar do cotidiano e o assunto da arte passa a ser a vida humana em sua glória e declínio, em suas diferenças e contrastes, paixões e vícios, interesses particulares e de grupos ou de classes”¹¹.

Nisto reside potência de reflexividade da arte moderna, onde cada obra deve deixar espaço a um elemento que a excede, devido ao seu caráter subjetivo. Além disso, ainda segundo o filósofo, o humor¹² como rebaixamento do conteúdo artístico bem como a reflexividade como condição fundamental da consciência humana são alguns dos elementos que provocam a discussão sobre a crise da Obra de Arte como construto totalizante.

Partiremos deste ponto para entender melhor a produção estética contemporânea, tomando a categoria do Novo como um processo rotinizado, cujo esgotamento o revela como uma tentativa de extrair o eterno do transitório; retomando Jameson, a questão reside na “invenção e na conquista de uma certa “presença para o mundo”” uma vez que, diante disso, os artistas não devem buscar o *Novo* mas sim o presente¹³.

Com isto, ainda nas palavras de Jameson, surge o que Antoine Compagnon

11 WERLE, 2011, p. 74.

12 Vale notar que o humor na modernidade produz, muitas vezes através da ironia, o que chamamos aqui de índice de negatividade, assunto discutido por Alfredo Bosi diante do conceito resistência sob o título de poesia-sátira.

13 JAMESON, 2006, p. 189 .

chama de “narrativa ortodoxa da tradição moderna” ou, em outras palavras, a institucionalização da arte moderna, ou ainda a positivação de uma expressão antimoderna enquanto manifestação negativa, cujo propósito acaba sendo subvertido pela sua própria consolidação.

A arte em regime de pós-modernidade, observa Jameson, “parece ter retrocedido àquele antigo papel culinário que ela possuía antes do domínio do sublime”¹⁴. A função do sublime nessa nova era só parece fazer sentido em oposição ao belo, forma meramente decorativa de representação da realidade.

Se antes o propósito do projeto modernista caminhava pelo polo negativo do fazer artístico, a “desdiferenciação da pós-modernidade”¹⁵ cujas consequências tenham sido justamente o apagamento das fronteiras entre arte e vida, invertem a economia do projeto moderno, que, neste momento pós-histórico, perde o eixo referencial e, por sua vez, seu propósito enquanto projeto político universalizante.

A arte na pós-modernidade parece mover-se como uma roda sem eixo e a questão aqui parece ser menos a “reinvenção” sucessiva desta roda e mais a estabilização dela por meio da criação de novos eixos. O deslocamento da noção de utopia para heterotopia surge nesse contexto.

A discussão sobre essas mudanças materializa-se no cenário da lírica a partir do pós-guerra (1945), em especial dos anos 50, quando eclode uma série de movimentos artísticos no cenário nacional. Da geração de 45 aos Marginais, passando pelos Concretos, tributários do modernismo heroico, tomamos a geração de 65 como manifestação exemplar da condição heteróclita dos movimentos poéticos do pós-guerra.

A G65 surge no bojo da revolução tecnológica das mídias concomitante ao surgimento da indústria-cultural, além disso, dentro de um quadro político que aponta para o recrudescimento de regimes autoritários na América Latina bem como a consolidação da ideologia do progresso – encarnada como projeto nacional desenvolvimentista

14 JAMESON, 2001, p. 87

15 Ibidem, JAMESON, p. 87

instaurado no Brasil.

O poeta Pernambucano Alberto da Cunha Melo¹⁶, escolhido como objeto de nosso estudo, figura nesse campo, mapeando a sociedade diante dessas mudanças no decorrer de sua obra. Como uma caixa de ressonâncias o autor mobiliza esse novo conjunto de paradigmas legados a ele pela tradição, tanto moderna quanto antiga, traçando um panorama social que nos parece desembocar no poema *Yacala*.

Em *Yacala* os signos supostamente descarnados são matéria-prima para uma das últimas obras publicadas pelo autor, que tem sua primeira edição datada de 1999. Com 140 partes – mais de 1500 versos – metrificadas em octossílabos na forma idealizada pelo autor, intitulada “retranca”, a longa narrativa conta a história do personagem cujo nome dá título ao poema.

*Yacala*¹⁷ Cosmo ou, como quis Alfredo Bosi, o Galileu negro, foi um homem “malnascido” abandonado à porta de um mosteiro. Acolhido por um abade na infância, cresce entre os membros da paróquia onde aprende a dura disciplina da erudição e sua recompensa: a solitude.

Nosso objeto de análise estrutura-se a partir do agenciamento desses elementos da tradição ocidental, como a maior parte da lírica produzida em sua época; no entanto, a tensão criada pelo autor a partir da poemática desenvolvida ao longo dos versos parece conduzir tanto as personagens quanto o leitor pelas sendas do drama trágico, revelando uma espécie de cosmovisão catastrófica diante da incessante busca de seu personagem pela transcendência.

O poema cumpre discutir as vicissitudes da poesia em seu tempo a partir reflexões de teor filosófico, segundo as quais o poeta elabora um diagnóstico sociocultural lúcido da posição do poeta e da poesia na virada do século XXI. Alberto da Cunha Melo explora a experimentação formal por meio da reposição de elementos da tradição

16 Alberto da Cunha Melo, 1942 – 2007, Olinda - PE

17 O poeta conta, em nota dedicada ao livro, que *Yacala* é um vocábulo oriundo de uma variante dialetal da língua falada pelos cabindas, quicongo – língua mãe do grupo – chamada vili, pela qual se apaixonou devido a sua beleza “eufônica”. In: Melo, 2003, *Op. Cit.* p.166.

mediante a inovação da retransca, criando, no choque entre esses elementos, uma poética paradoxal, ou, conforme Andreas Huyssen¹⁸, uma forma estético-estruturada, que vai ao encontro da representação de um mundo fragmentado e vertiginoso.

18 HUYSEN, 2014, p. 91

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HABERMAS, Jürgen. A Modernidade: um projeto inacabado? Tradução: Nuno Ferreira Fonseca, 1980. In. *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 2, novembro 1987, pp 5-23.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente (Modernismo, artes visuais, políticas da memória)* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro (ensaios sobre a globalização)*. Petrópolis: Editora Voz, 2001.

_____. *A virada Cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado (contribuição à semântica dos tempos históricos)*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

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

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

MESA 3

Figurações do trabalho

Figurações do trabalho em *A Menina Morta*, de Cornélio Penna

Admarcio Rodrigues Machado

Resumo

Sem pressupor que o escritor Cornélio Penna decalca a realidade objetiva do tempo histórico da escravidão, mas inventa figurativamente a memória desse tempo passado, o presente estudo objetiva expor o modo como o romancista dá representatividade ao Trabalho no livro *A menina morta* (1954). Entendendo com Marx que o Trabalho é “uma condição de existência do homem”, pretendemos investigar algumas cenas desse romance buscando analisar como o Trabalho figura nessa obra. De fato, o Trabalho ganha diversos tons ao longo de todo o livro: seja na cena inicial em que o escravo José Carapina fabrica o caixãozinho da menina recém-falecida, seja nos momentos em que a “criadagem” arruma a mesa dos patrões para em seguida retirar dela uma variedade de comida também feita por escravos, seja ainda quando as primas agregadas disputam com a governanta alemã Frau Luísa quem costurará o vestido de casamento da outra filha, Carlota. Nesse sentido, acreditamos que, se na superfície do romance, o romancista parece recusar seu próprio tempo como matéria narrável, compondo sua discutível fama de alienado, é inegável a presença maciça de diversas personagens trabalhando nessa ficção. Assim o que se vê nessa obra é a relação tensa entre dois tempos: o tempo do escritor, que ele recusa, e o tempo sobre o qual ele escreve. Em outras palavras, recusando seu tempo como matéria ficcional, Cornélio Penna efetua um recuo temporal que lhe permite observar a dinâmica do Trabalho, dos escravos e dos agregados do livro. Incorporada ficcionalmente na tessitura do romance, essa dinâmica lança luz sobre o processo de formação da identidade do Brasil: um país formado por uma classe trabalhadora, que raras vezes teve representatividade, mesmo na ficção.

Palavras-chave

Cornélio Penna; *Menina Morta*; figurações; trabalho; romance

1 Doutorando em Literatura Brasileira – USP. E-mail: admarcio_rodrigues@yahoo.com.br

Este texto é fragmento de um trabalho em andamento que analisa a construção da memória do passado por meio da invenção no ato de elocução da voz que narra em *A Menina Morta*, de Cornélio Penna. A questão da invenção é parte essencial do problema da forma romanesca, e a invenção da memória do passado parece especialmente central neste romance por ao menos três razões.

Primeiro, a forma moderna dessa obra recusa a oposição entre literatura e história, transpassando outras grandes antíteses modernas, como verdade e ficção, real e imaginário, história oficial e testemunho de vida.² Resultando a narrativa em um composto onde os gêneros aristotelicamente separados emaranham-se como tecidos permeáveis que lembram as linhas da vida. Segundo, é evidente o esforço do autor em situar a narração no tempo histórico coincidente com escravidão no Brasil. Tanto é assim que esse aspecto, vinculado à temática do trabalho escravo abordada nesse romance, rendeu-lhe o seguinte elogio de Augusto Frederico Schmidt, “Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns dos capítulos de *A Menina Morta...*” (PENNA, *RC* (1958), p. 723). Por fim, porque a escolha desse tempo específico, passado, produz um distanciamento entre a época do autor e o tempo dos eventos narrados que parte da crítica entendeu como alienação de Cornélio Penna.

Embora façamos a hipótese que a abordagem da questão do trabalho escravo requer o esforço crítico de reinventarmos um tempo que precisou ser inventado ficcionalmente para a produção da verossimilhança do livro, ressaltamos, porém, que nossa atenção se voltará para a questão do *trabalho*, tal como este comparece associado ao tempo da escravidão nesse romance.

Assim, para analisar figurações do trabalho no romance *A menina morta*, recorreremos aqui ao conceito de *trabalho*, conforme ele se apresenta em escritos de Marx, fundamentalmente nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844* e *O Capital*. Partimos

² Sobre a relação entre vida e obra, mas sem pretender decalcar a obra da biografia de Cornélio Penna, vale lembrar que a escrita de *A Menina Morta* teria sido motivada por um quadro que ele ganhou: “O quadro representa uma menina morta prestes a ser deitada em seu caixão branco. A idade da menina morta não é revelada, mas não tinha sequer oito anos.” (*RC*, p. 723). Ainda segundo Schmidt, que viu esse quadro, “Trata-se de pessoa da família do Penna, de uma de suas tias bisavós, ou de uma prima distante.” (*idem*).

dessas duas obras por entender que, embora o conceito de trabalho nelas apresentado possua idiossincrasias, ele apresenta uma espécie de unidade que permitiria pensar num conceito geral de trabalho em Marx. Essa unidade seria garantida pelo trabalho alienado e pela subordinação do trabalho ao capital. Se antes do domínio da burguesia o trabalho deu existência ao capital, na forma de vida burguesa o capital produz o trabalho. Agora o trabalho é fruto do capital; aquele é a finalidade deste. Observemos então, sucintamente, a gênese do conceito de trabalho segundo Marx. Como é sabido, o conceito de trabalho percorre praticamente toda a obra de Marx. Pois é a partir do entendimento do modo como o trabalho se dá na sociedade burguesa que Marx formula sua crítica da economia política, a qual é inseparável de sua teoria econômica, que por sua vez supõe o trabalho humano como categoria fundamental para a mudança histórica. Dito de outro modo, para esse pensador a realidade (História) é resultado da atividade prática do homem. Portanto, ela é construção por meio do trabalho. “O homem é o resultado de sua própria atividade produtiva” (MOURA, 2012, p. 9).

Para Marx, por meio do trabalho, o homem produz a si mesmo, pois o homem resulta de sua atividade produtiva:

Como criador de valores de uso, como trabalho útil, o trabalho é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana. (MARX, 2011, p. 94)

Nesse sentido, a História enquanto História do homem é o resultado de sua própria atividade, é criação coletiva de sucessivas gerações. O homem, ao produzir a si mesmo, produz, por consequência, a própria História, a cultura. Podemos propor então que metaforicamente o *homem é História*. Sendo assim, poderíamos pensar as diferentes atividades humanas como construtoras de diferentes histórias.

Aplicada à ficção de Cornélio Penna, essa metáfora permite vislumbrar diferentes “histórias”, realidades, compostas de variiegadas figurações do trabalho no romance ora analisado, *A Menina Morta*. Especifiquemos, então, como o trabalho ganha representação nessa obra, enfocando o trabalho escravo e os agregados nesse romance.

Simone Rossinetti Rufinoni (2010) analisa a relação entre meios e fins no sistema produtivo da fazenda cafeeira do Grotão, a partir da figura dos escravos. Segundo essa autora, com a qual concordamos neste aspecto, toda a dinâmica dessa fazenda gira em torno do trabalho escravo ou daquele realizado pelos agregados. De fato, o romance inicia-se com uma cena de trabalho: “a velha negra” Lucinda conversa com D.^a Frau Luísa, supostamente alemã, sobre a mortalha que confeccionam: “Sobre a cadeira estavam já prontas a pequena camisa decotada, as meias de seda branca e os borzeguins feitos à mão, destinados à menina morta.” (PENNA, *RC (1958)* - Cap. I, p. 729). Dando continuidade a esse trabalho para a morte, o capítulo II nos apresenta a feitura do caixão da menina morta:

Sobre a mesa colocada bem no centro da sala do oratório (...) devia ser posto o penqueno caixão de cetim branco, nesse momento quase terminado por José Carapina, e fora esse *trabalho* demorado, porque o *escravo* o fazia sem enxergar bem o que tinha diante de si, de tal modo seus olhos estavam nublados. (*RC*, Cap. I, p. 733, grifo nosso)

Nota-se que o romance inicia-se *in media res*. Nesse momento, ainda não sabemos quem é a menina morta, bem como ignoramos sua importância no enredo. Mas, desde o início, já sabemos “estar morta a Sinhazinha-pequena” (*RC*, p. 736), bem como já fomos abruptamente inseridos no mundo do trabalho, pois a atividade exercida por José Carpina, sem visar ao lucro, nessa passagem especificamente, orienta-se pela lógica capitalista da pior espécie, é trabalho escravo.

Ao longo da trama, diversas outras figurações do trabalho, quase sempre o de caráter escravista, comparecem na obra. Como em qualquer outra indústria moderna, a organização da fazenda se subdivide: há fundamentalmente os chamados escravos de eito e os escravos da casa, estes quase sempre do sexo feminino. E na casa-grande há ao menos outra subdivisão: escravas da cozinha e escravas de arrumação (da mesa, das senhoras...). De modo que a dinâmica do Grotão não prescinde desse tipo de mão de obra. Até mesmo na hora da alimentação é o trabalho escravo que prepara a comida e a decoração, assegurando a imagem de poder da fazenda:

As duas mucamas de serviço na copa, e o moleque que as ajudava, passavam pelo corredor com as duas mãos carregadas de fartas travessas de louça da Índia, que vinham fumegantes da cozinha e espalhavam pela casa toda os odores das iguarias familiares. A mesa tinha sido coberta por grande toalha de pesado linho, de olhos nas bainhas, e bem no centro fora posta uma jarra branca cheia de flores, cujos galhos se abriam livremente para todos os lados. (RC - Cap. XXIV, p. 852)

A cena desfila diante dos nossos olhos a opulência da fazenda. Impressionam a quantidade de vasilhas, “fartas travessas” (no plural), e a origem delas, “louça da Índia”, bem como o tamanho da “grande toalha de pesado linho”. Entretanto, se estes são signos de riqueza, a referência às “duas mucamas de serviço” e ao “moleque que as ajudava” - assim como a metonímia legível em “duas mãos”, compondo seis mãos carregadas - põe em evidência a realidade que a história oficial e oficiosa do Brasil insiste em esconder: toda essa imponência deliberadamente ostentada é fruto de trabalho escravo. Revelando a riqueza do Grotão, a composição, ironicamente esconde os rostos que produzem sua fortuna.

Dito de outro modo, se a presença do escravo é fundamental para o bom andamento das engrenagens do sistema que compõe a fazenda, “o viés verossímil impede sua voz” (RUFINONI, 2010, p. 105); os escravos, bem como os trabalhadores do livres do Grotão, são impelidos ao silêncio. Se historicamente essas figuras foram caladas por uma organização social que lhes restringe lugar de fala, na composição e distribuição dos diversos discursos que se cruzam na narrativa, há um processo mimético dessa historicidade, na medida em que esses são os “tipos sociais” menos privilegiados quanto aos turnos de fala. Nesse sentido, embora o livro fale da escravidão, essa fala é efetuada por uma voz narrativa consciente de que “É interesse de todos que a esfera do trabalho compareça camuflada...” (RUFINONI, *ibidem*). Assim, o romance se propõe a falar dos escravos, mas quase nunca os deixando falar. É, portanto, um romance *sobre* os escravos e outros trabalhadores, mas não um livro *de* escravos e demais trabalhadores.

Refletindo sobre as causas do apagamento da voz dos escravos no romance, poderíamos pensar, ainda segundo Rufinoni, que esse mecanismo de obliteração se deve

ao fato de que no Grotão, menonímia do Brasil, “A modernidade da empresa agrícola convive com modos arcaicos de trabalho. O sistema moderno e civilizatório compartilha da condição arcaizante da escravidão e do favor.” (RUFINONI, 2010, p. 105-106).

Se a organização do trabalho na fazenda com suas delimitações das diferentes funções (escravo da casa e negros do eito...) lembra a moderna divisão do trabalho, imitando uma típica empresa capitalista urbana, a utilização mesma da mão de obra escrava na fazenda descaracteriza esse local como espaço compatível com o sistema de produção moderno.

O trabalho, principalmente em sua forma escravocrata, envergonha, ilegitimando a aparente legitimidade do processo de produção operante no Grotão. Nesse sentido, o fundo, a “instalação”, por assim dizer, é moderna; a forma (os meios - a mão de obra - e conseqüentemente o sistema como um todo, que por ela está contaminado) revela-se arcaica. É prudente, portanto, recalca-lo, pois revelá-lo implicaria exhibir parte da história do Brasil. Invertendo agora nossa metáfora inicial propomos que a *História é o homem...* Nesse caso, os escravos e escravas, que labutam aguardando ansiosamente a chegada de Carlota, falsa menina morta investida de levar dias mais esparançosos ao Grotão.

Referências bibliográficas

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

MOURA, Gedeão Mendonça de. *O Conceito Marxiano de Trabalho*. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Filosofia. Salvador: UFBA, 2012.

MARX, Karl. *O Capital. Livro I*. (Trad. Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. (Trad. Jesus Ranieri). São Paulo: Boitempo, 2009.

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

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

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

O espaço da estagnação, o tempo da decadência: escravidão, servilismo e falência das oligarquias rurais na *Crônica da casa assassinada*

*Eduardo Marinho da Silva*¹

Resumo

Esta comunicação tem como objetivo apresentar uma discussão sobre as relações de trabalho presentes na obra *Crônica da Casa Assassinada*, publicado por Lúcio Cardoso em 1959. No romance, a estagnação é espacializada, sendo figurada tanto no isolamento da chácara dos Meneses em relação aos outros habitantes de Vila Velha, quanto no isolamento individual de cada personagem. O enfraquecimento dos laços familiares e sociais são figurados em termos de tensão interiorizada, os dramas do tempo histórico sendo vivenciados sobretudo como dramas subjetivos – oposições entre personagens, entre campo e cidade, entre cidade e latifúndio. Aqui as relações de trabalho aparecem circunscritas aos espaços segregados, à convivência de diversos regimes de trabalho que implicam lugares sociais e morais distintos. A decadência, por sua vez, é sentida em termos temporais, lugar da tensão crítica, em que os dramas são experienciados coletivamente em um tempo congelado e com sobreposição de tempos históricos. Os dramas coletivos são vivenciados sobretudo a partir de conflitos familiares e de classe – a família que perde seu prestígio junto com suas terras, os interesses escusos e as violências regendo as interações entre os personagens. Aqui as relações de trabalho ganham complexidade e apontam para a memória viva da escravidão, para as articulações entre dependência e servilismo entre as classes, que regem a desagregação da oligarquia rural mineira e seus parasitários. A análise da comunicação vai se concentrar principalmente nas oposições aparentes que regem a sociabilidade dos personagens, a fim de encontrar as marcas profundas das relações entre a mão de obra escrava e servil e a classe dos herdeiros da casa-grande.

Palavras-chave

Lúcio Cardoso; *Crônica da casa assassinada*; trabalho; romance de 1930

¹ Bacharel e Licenciado em Letras-Português pela Universidade de São Paulo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. Bolsista CAPES. E-mail: marinhoems@gmail.com.

A certa altura da narrativa, Demétrio, o primogênito dos três irmãos Meneses, situa com precisão a situação em que se encontra a família:

— Não vê? Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada ao sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob esse teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a patroa – venha em nosso auxílio. (CARDOSO, p. 66)

Apesar de o enredo de *Crônica da casa assassinada*, romance de Lúcio Cardoso publicado em 1959, transcorrer em uma data incerta – a narrativa percorre um arco temporal aproximado de três décadas, começando no último decênio do século XIX e adentrando as duas primeiras décadas do XX – as marcas do tempo histórico estão entranhadas nas personagens e alicerçam o edifício que sustenta aquela casa origem colonial. A família patriarcal mineira estava em crise: durante quatro séculos ela se erigiu enquanto instituição assentada no latifúndio destinado à monocultura de exportação, com a mão de obra escrava sendo explorada como principal força de trabalho. Parte dela sobreviveu à virada do século graças à fatores como a substituição da escravidão por outras formas de trabalho assalariado precário, como a mão de obra imigrante; a diversificação do emprego do capital, cada vez mais circulando em ambientes urbanos; além de um estreitamento na relação com o Estado, num processo de cooptação e dependência que vai se intensificar a partir dos anos 1930. Outra parte assistiu seu prestígio ir embora junto com suas terras, em um processo acentuado de decadência que culminou com a completa ruína de toda uma geração que se mostrou incapaz de se adaptar às novas configurações que o capitalismo imprimiu ao país no século XX.

A literatura brasileira moderna e contemporânea testemunhou o declínio social e mental das oligarquias rurais, e mais de um crítico apontou a temática da decadência quase como uma característica distintiva das obras nacionais². O tema é particularmente

² No prefácio ao livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, Antonio Candido afirma: “Sempre me intrigou o fato de um país novo como o Brasil, e num século como o nosso, a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no tema da decadência, - social, familiar, pessoal” (MICELI, p. XII-XIII).

relevante para a geração da qual Lúcio Cardoso faz parte³, que assistiu a profundas mudanças políticas, econômicas e sociais dentre as quais a Revolução de 30, que marca a passagem da República Velha ao Estado Novo, a tardia e incipiente industrialização do país, e a urbanização vertiginosa são as mais importantes. O romance, gênero que se consolida no país neste período marcado pelo acirramento político e ideológico, vai explorar estas transformações de diversas formas. A personagem do desvalido – representado com vigor pelos escritores de temática social, que investigam os dramas humanos a partir de sua dimensão coletiva e social – vai conviver com uma série de figuras que integram aquilo que Roberto Schwarz chamou de “a literatura da decadência rural”⁴. O fracassado, outra figura de relevância do mesmo período, parece condensar tanto aquelas figuras provenientes de famílias já arruinadas como aquelas que ainda estão vivenciando as diversas formas de *déclassement*, de um rebaixamento na hierarquia social. É o caso da família Meneses, protagonistas do romance *Crônica da casa assassinada*, para quem o desaparecimento da família coincidirá com desaparecimento das terras.

Buscando ir além da dicotomia redutora que separa a produção romanesca da geração de 1930 entre regionalistas e introspectivos, Alfredo Bosi⁵ oferece uma nova maneira de pensar o conjunto dos romances produzidos no período, segmentando-os a partir da relação do herói/mundo, da captação e representação do ambiente, do andamento da ação narrativa. Lúcio Cardoso, comumente classificado pela crítica como romancista introspectivo e intimista – sobretudo por conta dos romances produzidos na década de 30 – continua, vinte anos depois, explorando a subjetividade de suas personagens. No entanto, a *Crônica da casa assassinada*, pelo multifacetado jogo de encenação de vozes advindas de lugares sociais distintos, oferece um panorama mais complexo do tecido social, daí este romance da decadência não poder ser lido apenas como dramas

3 O autor estreou na literatura em 1934, com o romance *Maleita*.

4 SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *Cultura e Política*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

5 BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013. Cumpre ressaltar que esta proposição de Bosi é baseada nos estudos sobre o romance moderno de Lucien Goldmann a partir de uma crítica dialética, que pressupõe “a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social, e, mesmo grupa, em que se insere o seu autor” (p. 417).

individuais das personagens, mas precisam ser apreendidos também nas suas dimensões de classe, de gênero e de raça.

Alfredo Bosi destaca romances que conseguem atingir uma dimensão crítica são aqueles que revelam “as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda”⁶ (2013, p. 419). Sem dúvida, com a *Crônica da casa assassinada* Lúcio Cardoso consegue oferecer um retrato dramático do processo de desaparecimento de uma classe social. Esta, porém não habita só no mundo, convivendo com uma rede intrincada de sujeitos que, como tais, precisam ser exploradas em suas complexidades e contradições em termos de representação literária.

A dimensão introspectiva da *Crônica da casa assassinada* é facilmente percebida pelos leitores. Diversos gêneros da intimidade são mobilizados para a construção da narrativa, toda ela um emaranhado de registros escritos que dão conta do andamento do enredo, mas que também se perde em memórias, divagações e sondagens espirituais. Os dramas do tempo histórico aparecem atenuados e representados ora como conflitos individuais, ora como conflito entre personagens. Pode-se tomar como exemplo Betty, a governanta inglesa da família, outrora preceptora de Timóteo. Imersa na relação conflituosa entre os Meneses, com muita eficácia ela dissimula, em análises pormenorizadas dos dramas familiares, sua relação conflitiva com às demais trabalhadoras da chácara – por ela referidas como “as pretas da cozinha”. Que algumas delas tenham sido escravas, como a quase centenária Anastácia, ou que o pagamento pelos serviços prestados atrase por meses e meses, não se interessa: orgulha-se de ser a única funcionária que transita da cozinha para os demais aposentos e até mesmo é escolhida para as confidências e segredos do patrão.

É só por meio da análise de cada registro escrito de determinado narrador-personagem, confrontado com um outro ponto de vista conflitivo com o seu, que as tensões ultrapassam a dimensão individual e atingem a social, espaço da tensão crítica. Espaço

6 Op. Cit.

parado no tempo, ilhado pelas transformações sociais que já atingem Vila Velha e se aproximam dos portões da casa colonial, a Chácara dos Meneses é um retrato do Brasil que se moderniza e permanece arcaico: no seio familiar convivem, numa atmosfera de tensão, a escrava e a preceptora inglesa; prestadores de serviço como o médico e o farmacêutico não escondem o assombro que a grandiosidade do passado ainda imprime às figuras familiares, quase como se os esmagasse. Para a cidadezinha do interior, Vila Velha – uma roça que é um “fim do mundo”, no dizer de uma das personagens – esquecida e quase intocada pela modernidade, só resta continuar parasitando os restos da oligarquia decadente, num processo de servilismo. Ela só pode subsistir enquanto existir os Meneses: ao final da narrativa, com a completa desagregação familiar, Vila Velha será saqueada pelo bando de Chico Herrera e, logo em seguida, dizimada por uma epidemia.

O destino algo fantástico da cidade, somado ao enredo folhetinesco do romance, compromete a narrativa de Lúcio Cardoso. As tentativas de homologia (personagens = chácara = cidade, representando respectivamente a família, a classe e o país) quase sempre são frustradas, principalmente pela falha na representação de todas as personagens que não sejam um Meneses. Uma força centrífuga pressiona a narrativa, exigindo melhor desenvolvimento em termos de representação: essa força é o tempo, que precisa ser apreendido não apenas na dimensão subjetiva, mas também histórica. Enquanto os conflitos de classe da oligarquia são bem representados em termos de narração e narrativa, o conjunto de personagens menores são mal delineados, frequentemente resvalando no tipo e nem de longe com a mesma profundidade psicológica dos Meneses. A tragédia familiar atua como força centrípeta da narrativa, fazendo convergir todos os pontos de vista, mas o painel se apresenta mais vasto do que o mergulho intimista consegue abarcar.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49^a ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2^a. ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Coleção Archivos, nº 18). Edição crítica coordenada por Mário Carelli.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979. Prefácio de Antonio Candido.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *Cultura e Política*. 3^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MESA4

Contos

Notas sobre sexualidade feminina em quatro contos de Lygia Fagundes Telles

Giovana Leme Bardi

Resumo

Essa comunicação tem como objetivo situar meu projeto de mestrado dentro da fortuna crítica a respeito de contos de Lygia Fagundes Telles, escritora paulista de extensa produção em prosa. Meu *corpus* inicial é composto por quatro contos, “Tigrela” e “Senhor diretor”, do volume *Seminário dos Ratos* ([1977] 2009), “O Espartilho”, presente em *A estrutura da bolha de sabão* ([1991] 2010), e “Uma branca sombra pálida”, de *A noite escura mais eu* (1995). Neles, temos imagens da sexualidade feminina construídas por narradoras também femininas. Tal temática é pouco abordada pela crítica, inclusive aquela que se ocupa da obra da autora. Assim, justifica-se a necessidade de elaboração de hipóteses de leitura acompanhadas do levantamento de possibilidades acerca das motivações que produzem um subaproveitamento desse tópico. Para a construção de nosso ponto de vista, valemo-nos de leituras acerca da sexualidade feminina, como Wittig (2017) e Rich (2010), além de Foucault (1984). Também são relevantes como metodologia de análise os estudos de Adorno (2012) e Benjamin (1985) acerca da construção do narrador na contemporaneidade. Procurarei, em minha análise, perceber a aproximação entre elementos formais e temáticos de modo a demonstrar a interdependência dessas instâncias para a construção de uma narrativa acerca de personagens que, em alguma medida, são vistas como forma da norma.

Palavras-chave

Lygia Fagundes Telles; conto; literatura brasileira contemporânea

¹ Aluna do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Contato: giovana.bardi@usp.br.

Nesse texto, analisaremos brevemente quatro contos de Lygia Fagundes Telles, “Tigrela” e “Senhor diretor”, do volume *Seminário dos Ratos* ([1977] 2009), “O Espartilho”, presente em *A estrutura da bolha de sabão* ([1991] 2010), e “Uma branca sombra pálida”, de *A noite escura mais eu* (1995). Neles, destacaremos a construção da voz narrativa em função do episódio narrado.

Em “Uma branca sombra pálida” (1995), temos uma narração em primeira pessoa do singular conduzida pela mãe de uma garota denominada Gina. A narradora está diante do túmulo da filha falecida e, a partir da observação da lápide e das flores que a ornamentam, é acometida por uma série de pensamentos que se alternam entre a reflexão acerca do presente e a rememoração de episódios do passado. Tal oscilação se dá sem que haja marcas formais para indicar que a temporalidade se alterou; os *flashbacks* estão intercalados ao fluxo de consciência da voz narrativa. Sabemos, por meio desses retrocessos no tempo, que Gina se suicidou no domingo de Páscoa após uma agressão verbal por parte da mãe e em decorrência de uma ausência prolongada de Oriana, vista pela narradora como namorada de Gina. É ela quem leva as rosas vermelhas para enfeitar o túmulo da garota, enquanto a mãe é a responsável por deixar-lhe rosas brancas.

Em “Senhor diretor” ([1977] 2009), temos um narrador que adere à perspectiva de Maria Emília, Mimi, protagonista do conto. Ao longo da narrativa, que se dá em fluxo de consciência, a personagem se posiciona, tal como em “Uma branca sombra pálida” (1995), sobre a sexualidade de outros. A leitura de manchetes de jornal estimula a personagem a pensar sobre temas cotidianos diversos, tais como a limpeza das ruas e os filmes em cartaz no cinema. Ao elencar os problemas, decide escrever uma carta ao *Jornal da Tarde* a fim de denunciar “imoralidades”. É o movimento de organização dos pensamentos em função da escrita da carta que leva o leitor a conhecer episódios anteriores de sua vida e, com eles, sua visão de mundo.

Percebemos que Maria Emília busca definir uma identidade para si ao longo de toda a narrativa para que possa apresentar-se propriamente ao “senhor diretor” do periódico. Experimenta “professora aposentada”, “paulista” e “solteira”, mas questiona

a relevância de informar seu estado civil e de frisar a aposentadoria. Ao final, diz ser “virgem, virgem verdadeira”, e, ainda que perceba que essa não seja uma informação para escrever na carta, indaga: “não seria um dado importante?”. Assim, parece que não só o controle e a moralização sobre a sexualidade alheia são importantes, mas também o controle sobre a própria sexualidade. Além disso, o exercício dessa sexualidade ajudaria a definir quem ela é, assim como ajuda a definir quem são os outros.

Há uma constante vigilância do corpo alheio. Quando cruza com uma mulher de minissaia na rua e destaca “as varizes nas pernas” e “o saiote ridículo mostrando a rendinha da calça”. Ao observar os cartazes do cinema, destaca a presença de uma “mulher com cara de gozo e [um] homem em trajés menores”. Logo no início do conto, lê a manchete que a choca e, na sequência, vê uma fotografia de uma moça de biquíni e seios nus sendo abraçada por “braços peludos”, uma dessas “fotos obscenas”. Nas três situações, a reação da protagonista é recorrer a uma instância de poder. Na primeira, se pergunta: “não tem mais polícia nessa terra?”; na segunda, “como a censura permite?”; e, na última, frente à “afronta”, decide escrever ao *Jornal da Tarde*. Percebemos, então, que o corpo alheio desestabiliza a protagonista e a faz recorrer a poderes instituídos, ainda que não lhes caiba legislar sobre tais assuntos — o que poderia fazer a polícia a respeito de uma mulher com varizes e parco senso de moda?

Mecanismo semelhante é encontrado na cena final do conto, quando Mimi assiste ao filme no cinema e às tórridas demonstrações de afeto e sensualidade dos casais ali presentes. É a observação dos corpos e das práticas do outro que farão com que a personagem se emocione a respeito de si própria sem que, no entanto, deixe de julgar e condenar as atitudes alheias. Nos parece interessante, portanto, analisar de que modo a voz narrativa se constrói em função da norma sexual e daquilo que percebe como agressão a ela.

Em “Tigrela” ([1977] 2009), temos Romana e sua amiga, a narradora, num café. É durante a conversa que sabemos da existência de Tigrela, um “bicho” trazido da Ásia que se comporta “que nem gente, igual”. As duas, Romana e Tigrela, vivem numa

cobertura, “num edifício altíssimo, todo branco” e compartilham os dias. Ao longo do relato marcado pela angústia da protagonista, vamos percebendo que o pequeno tigre tem características humanas, a principal delas, o ciúme. O “bichano” rivaliza não só com as empregadas contratadas para cuidar do apartamento como também com os homens com quem sua protetora se envolve. Ao mesmo tempo, Tigrela se acalma ao ganhar joias, atenção e ao ser bem tratada por Romana.

No relato que a personagem faz a sua amiga, demonstra que o envolvimento com o “gatarrão” é “complicado”, pois há a constante ameaça de que o animal se suicide. Novamente, temos outra atitude humana atribuída ao tigre, que não só é capaz de fazer ameaças como de fazer ameaças que atentem contra sua própria vida. Ao final, descobriremos que Tigrela é uma jovem e tal descoberta nos obriga, então, a rever todas as interações entre Romana e aquilo que até a penúltima linha podemos acreditar que é um animal.

Sabendo que Tigrela era uma pessoa, sabemos também que Romana tinha uma amante mais jovem com quem tinha um envolvimento escondido, permeado por ciúmes e agressões cotidianas, além da ameaça constante de suicídio. Nos parece, portanto, interessante investigar quais imagens são construídas a respeito da sexualidade ao longo do conto e em que medida elas se aproximam ou se distanciam daquelas que encontramos nos dois contos anteriores.

Além disso, temos novamente a temática do suicídio. Não mais fato consumado, mas constante ameaça e objeto de chantagem, o suicídio parece ser em “Tigrela” ([1977] 2009) algo ansioso, dado que Romana propicia as condições para que ele ocorra — deixa as portas de acesso ao terraço abertas, por exemplo — e constantemente checa o relógio, conferindo quanto tempo se passou entre o horário que a jovem costuma acordar e o momento presente a fim de saber se já seria possível que esta tivesse se atirado do alto do prédio. Assim, podemos tentar perceber de quais maneiras o suicídio — ameaça futura ou fato já consumado — afeta o ato de narrar. Isso não para reduzi-lo ou justificá-lo, mas antes para compreender de modo mais claro relações possíveis entre forma e tema.

Finalmente, pretendemos analisar de modo detalhado o conto “O espartilho”, do volume *A estrutura da bolha de sabão* ([1991] 2010). Nele, acompanhamos o amadurecimento da narradora protagonista, Ana Luísa, e seu convívio com sua avó, figura responsável pela jovem durante toda a narração. Como em “Uma branca sombra pálida” (1995), temos novamente uma mulher mais velha da família como aquela que guarda a moral e os bons costumes de uma jovem. Diferentemente do primeiro conto, aqui ouviremos Ana Luísa e teremos acesso a seus pensamentos. Sabemos que a admiração irrestrita que a jovem nutria pela avó e a confiança na imagem da família que a jovem nutria no início do conto — “tudo era harmonioso, sólido e verdadeiro” (p. 31), anuncia já a primeira frase da narrativa — será transformada em desejo de diferenciar-se.

Em parte, tal diferenciação e não obediência às regras ditadas pela avó se dará pela descoberta da ascendência judaica (p. 34) e pelo exercício livre de sua sexualidade ao namorar Rodrigo à revelia. Percebemos que o conhecimento da própria história e o convívio com outras mulheres, como Margarida, fazem com que Ana Luísa não adote uma postura conservadora como a que poderia ter assumido seguindo o modelo da avó, mas assume para si um comportamento questionador que se constrói com o desenrolar dos acontecimentos.

Cercada por narrativas de tias que se assemelhavam a santas, discursos conservadores e moralistas, Ana Luísa traça um caminho próprio. Cabe, então, analisar como se dá a construção da voz narrativa que se altera ao longo do conto com o intuito de perceber como se assemelha — ou não — às vozes dos textos anteriores.

Como indica Bosi (2010), os contos não indicam “saídas nem para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos” (p. 167). Desse modo, não buscaremos interpretações fechadas para os contos, mas demonstrar como Lygia Fagundes Telles, por meio de diferentes vozes narrativas, trabalha a construção do narrador, a importância das escolhas vocabulares feitas e em que medida a escolha temática de tais enredos influenciam nessas escolhas formais.

Referências bibliográficas

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

_____. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São Paulo, 1985.

_____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São Paulo, 1985.

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

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, Natal: n. 5, p. 17 – 44, 2010.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo, p. 98 – 111. 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. O espartilho. In: *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, [1991] 2010.

_____. Uma branca sombra pálida. In: _____. *A noite escura mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. Senhor diretor. In: *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 2009.

_____. Tigrela. In: *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 2009.
WITTIG, Monique. O pensamento straight. In: *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017.

Mascaramentos e revelações: um estudo sobre a máscara na produção contística de Clarice Lispector

Mariana Borrasca Ferreira

Resumo

Situações de mascaramento e desmascaramento aparecem reiteradamente na obra de Clarice Lispector, estando presentes em muitos de seus contos, crônicas e romances. Este estudo, em andamento, analisa o modo como esses momentos de disfarce e revelação são estruturados pela escritora, efetuando análise temático-estilística de alguns de seus contos e fazendo referência a seus romances e crônicas quando necessário. O olhar atento revela que, na produção clariciana, a presença da máscara adquire diferentes significações, sendo que o próprio vocábulo máscara é empregado com diversos significados. Ele pode figurar enquanto objeto físico (a máscara que complementa o figurino, a fantasia) ou, ainda, ser associado ao uso da maquiagem, entre outras possibilidades, culminando em máscara social, versão de si que o sujeito assume em determinadas situações cotidianas, diante do Outro. No universo de Clarice, as máscaras parecem ser empregadas de modo paradoxal, havendo momentos em que são encaradas como essenciais para a convivência em sociedade e, outros, em que são percebidas como impedimento para a vida espontânea, livre, do sujeito. Elas podem, ainda, ocultar e/ou revelar algo sobre aqueles que as vestem, estando retratados instantes em que há identificação entre a máscara e o sujeito e situações de afastamento entre eles, se fazendo notar a consciência de que uma vida sem máscaras, ainda que persista enquanto busca utópica, não é, em realidade, possível. O que se propõe neste artigo é apresentar a pesquisa em andamento, expondo, brevemente, algumas das possibilidades de significação do vocábulo máscara que são indicadas pela própria produção de Clarice.

Palavras-chave

Clarice Lispector; conto; máscara; mascaramento

1 Possui graduação em Jornalismo (PUCSP) e em Letras Português-Francês (USP). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP), sendo bolsista da CAPES - mariana.borrasca.ferreira@usp.br.

Situações de mascaramento e desmascaramento são frequentes na produção de Clarice Lispector, aparecendo em contos, crônicas e romances da autora. São muitas as situações narradas em que a personagem precisa assumir uma diferente versão de si para o convívio/contato com o Outro, ou, ainda, em que há a necessidade do abandono do disfarce até então utilizado para que o sujeito possa se (re)encontrar. O assunto está presente, por exemplo, nos contos “Mistério em São Cristóvão”, “Praça Mauá” e “Ele me bebeu”, entre outros.

O paradoxo faz parte do modo como a autora estrutura o emprego das máscaras em sua produção contística, sendo retratados momentos em que o disfarce é considerado essencial para a convivência em sociedade e outros em que o uso da máscara é entendido como barreira para a vida livre, espontânea do sujeito, isto é, para uma existência mais próxima da essência. As máscaras podem ocultar e/ou revelar algo sobre aqueles que as vestem, havendo instantes de identificação entre a máscara e o sujeito e situações de afastamento e conflito entre eles.

Mecanismos aparentemente naturais, nos textos claricianos, os momentos de mascaramento e desmascaramento parecem ser associados ao sofrimento. Ao vestir uma máscara, a personagem restringe suas possibilidades de ser, o disfarce sendo encarado como aprisionamento do sujeito, e, por outro lado, ao abandoná-la, acaba-se perdendo um pouco de si, daquele que se vinha sendo até então.

É preciso destacar que, nos enredos da autora, apesar de ser possível vislumbrar momentos em que a máscara se quebra, as personagens sendo focalizadas no instante em que se percebem sem o antigo disfarce, não se pode afirmar que exista a possibilidade de se permanecer sem máscaras – faz-se necessário que uma nova seja construída para substituir a anterior, havendo um movimento constante e contínuo entre o tirar e o colocar as máscaras.

A pesquisa aqui proposta analisa os passos que compõem esse movimento na produção contística de Clarice Lispector, observando, por meio da análise temático-estilística de alguns de seus textos, os modos como a autora configura tais situações.

Atentando para os motivos que levam à construção ou perda da máscara e quais suas consequências, busca-se entender as etapas em que tais processos se dão.

O tema das máscaras na obra da autora já foi objeto de estudo de alguns pesquisadores, dentre eles Carlos Mendes de Sousa (2012)² e Edson Costa Duarte (1996)³. No entanto, tais estudos normalmente encaram o assunto de modo geral, compreendendo toda a obra da autora, ou, ainda, abordam o mascaramento e desmascaramento da própria escritora em sua produção. O que aqui se propõe é olhar para o assunto de modo pontual, com atenção para os significados que podem ser atribuídos ao disfarce em sua relação com os eventos centrais dos enredos, situações de ruptura, momentos de crise ou epifanias, como nomeado por parte da crítica.

O objetivo do esforço analítico é observar se existem recorrências no tratamento dado ao tema, verificando se é possível validar a hipótese de que, se nos contos referentes à infância e adolescência, como “Mistério em São Cristóvão”, ganham destaque as situações em que a máscara é elaborada e vestida, movimento necessário para a iniciação no contato com Outro, naqueles que retratam episódios da vida adulta, como “Praça Mauá”, teriam ênfase os instantes em que a máscara se quebra, possibilitando à personagem um (re)encontro consigo mesma, experiência de autoconhecimento. A pesquisa ainda questiona de que maneira o modo clariciano de estruturar as situações de mascaramento e desmascaramento pode se associar à própria escritura⁴ de Clarice.

Para tanto, faz-se necessário, em um primeiro momento, trabalhar com a polissemia do vocábulo “máscara”, passo necessário para definir os recortes que serão dados

2 SOUSA, Carlos Mendes de. “Figuras do eu (o nome, a assinatura)”, in: *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

3 DUARTE, Edson Costa. *Clarice Lispector: máscara nua*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP. Campinas, 1996.

4 O conceito de escritura utilizado é o de Leyla Perrone-Moisés, in *Texto, crítica, escritura*. A pesquisadora (2005, p.29-38) explica que o termo, definido por Roland Barthes, surgiu em *Le degré zero de l'écriture* (1953) para indicar “uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos” (apud Barthes, p.29), sendo uma questão de enunciação. O termo foi aqui empregado em razão da acepção que adquire posteriormente, segundo a qual escritura seria “a radicalização de um estilo, numa fusão de pensamento e impulso inconsciente” (2005, p.35), sendo que o conceito tem sido associado ao inconsciente até tempos contemporâneos à obra de Perrone-Moisés, onde se ressalta “a travessia da escritura pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor” (2005, p.38).

ao assunto no trabalho. Na produção clariciana, não é só a presença das máscaras que adquire diferentes significações, mas o próprio vocábulo é utilizado com vários significados, podendo figurar enquanto objeto físico (a máscara que complementa o figurino, a fantasia) ou, ainda, ser associado ao uso da maquiagem, entre outras possibilidades, culminando em máscara social, versão de si que o sujeito assume em determinadas situações cotidianas, diante do Outro.

A análise da crônica “Persona”⁵ parece essencial para compreender quais acepções da noção de máscara merecem destaque no estudo da obra de Clarice Lispector. Fazendo referência ao filme de Ingmar Bergman de mesmo título, a cronista aborda diretamente o tema das máscaras, tratando, a princípio, da máscara do teatro grego, a máscara enquanto objeto utilizado pelos atores, capaz de representar “pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir” (1999, p.81). Tal entendimento de máscara aparece, por exemplo, em “Mistério em São Cristóvão” e, se expandido para o conceito de figurino, também permeia o conto “Restos do carnaval”.

Em seguida, a voz narrativa amplia o significado do vocábulo, chegando ao sentido de máscara social:

Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. (LISPECTOR, 1999, p.80)

Da noção de máscara objeto, a dos atores, a escritora atinge, então, o conceito de máscara social, aquela que os adolescentes, pessoas iniciando o caminho para a vida adulta, fabricam, com dor, se transformando, então, em personagens de si mesmo.

A máscara social, noção amplificada do termo, está presente em muitos contos claricianos, como em “Praça Mauá”, em que as personagens levam uma vida dupla, ou,

5 Texto publicado no *Jornal do Brasil* em 2 de março de 1968, disponível em *A descoberta do mundo* (1999).

ainda, em “Ele me bebeu”, que retrata situação em que a protagonista, Aurélia Nascimento, precisa compor uma versão de si, por meio da maquiagem, para se sentir confortável para o encontro com Affonso Carvalho. Enredos que retratam o aprisionamento do cotidiano doméstico também podem se referir, direta ou indiretamente, a tal tipo de disfarce, lembrando que o assunto é recorrente em alguns dos romances de Clarice, como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

A hipótese de que, no início da vida, criar a máscara é o movimento que ganha destaque parece se expressar de modo evidente no trecho citado. A crônica ainda indica a possibilidade da “máscara de guerra da vida” deixar de servir, “depois de anos de verdadeiro sucesso”, expondo “o rosto agora nu, maduro”, rosto que precisará, então, de uma nova máscara. A probabilidade disso acontecer aponta, também, para a comprovação da hipótese inicial, de que, no caso das personagens adultas, as situações de quebra da máscara merecerão destaque.

Por fim, quando se lembra que trechos da crônica são replicados, de modo praticamente idêntico, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, parece essencial buscar no romance outros elementos que possam compor os entendimentos que a noção de máscara adquire nos textos de Clarice Lispector. Na narrativa, que aborda, entre outros assuntos, a busca da protagonista Lóri por uma identidade mais próxima da essência, observa-se a maquiagem sendo entendida como máscara, associação que se repete em outros romances e contos claricianos, disfarce que também contribuiria para a composição de uma máscara social.

[...] Então, sem entender direito o que fazia – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. [...] (LISPECTOR, 1998, p.84)

Sendo assim, para abordar os processos de mascaramento e desmascaramento na produção contística clariciana, dentre as várias possibilidades oferecidas pela polissemia do termo máscara e pela obra da autora, a observação dos textos citados levou à

seleção das três possibilidades de entendimento de máscara indicadas: a máscara objeto, parte de fantasias; a maquiagem-máscara; e a máscara social, amplificação das possibilidades do termo.

Referências bibliográficas

DUARTE, Edson Costa. *Clarice Lispector: máscara nua*. 1996. 121f. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP. Campinas, 1996.

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

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Coleção leitura e crítica).

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

MESA 5

A retórica do discurso literário

**(Des)Aprendizagens nos Caminhos da Modernidade:
(Des)construção de personagens femininas em narrativas de
Clarice Lispector, Simone de Beauvoir e Agnès Varda**

Eliane Fittipaldi Pereira

Resumo

Este trabalho propõe-se a estudar o discurso que institui três personagens femininas em obras produzidas por uma escritora de ficção literária, uma filósofa também escritora de ficção literária e uma cineasta, nos efervescentes anos 1960 — período em que a voz das mulheres abriu caminhos nos meios artísticos e intelectuais do mundo ocidental para reivindicar e obter maior autonomia de escolhas. São elas: Cléo, do longa metragem *Cléo de 5 à 7*, escrito e dirigido por Agnès Varda e lançado em 1962; Monique, do conto “*La femme rompue*” de Simone de Beauvoir, publicado em 1967; e Lóri, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, publicado em 1969. Tais personagens, que se encontram em situações problemáticas, percorrem um trajeto de construção e desconstrução do “eu” durante o qual mergulham na subjetividade em busca de respostas para sua existência. Elas desaprendem um modo de existir que não mais lhes serve e procuram aprender outro, mais autêntico (ou não) e mais livre (ou não), com tudo o que isso acarreta. Nossa proposta é estudar como esses três “eus” femininos ficcionais se (des)articulam retoricamente, assim como os temas que por meio deles se constroem e se desconstroem: o mal-estar da modernidade, a transitoriedade das coisas, a família, o trabalho, a sexualidade, o amor; de que modo cada um promove, por meio de uma (des)educação sentimental, uma conciliação (ou não) com um novo modo de ser e de existir; de que modo cada um formula um pensamento filosófico e uma psicologia que põem em xeque os valores socioculturais da época — e, talvez, até mesmo os de hoje.

Palavras-chave

personagem; feminino; retórica; narrativa

1 Mestre e Doutora em Letras pela USP, atualmente realiza pesquisa de Pós-doutorado na área de Literatura Brasileira. Participa no Grupo de Estudos em Literatura e Psicanálise da FFLCH-USP; também participa no Grupo de Estudos “Figuras da Ficção” e colabora no “Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa” do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dedicou-se ao ensino de Língua e Literatura em diferentes Instituições de 1980 a 2003 e vem oferecendo cursos livres para o grande público desde 2005. Além disso, atua nas áreas de Tradução Literária, Comunicação Empresarial e Educação Corporativa. E-mail: elifitti75@gmail.com e elianefittipaldi@usp.br.

Na literatura, a personagem característica da “alta modernidade” (segunda metade do século XX) *constrói-se* e se desconstrói, fragmenta-se, se dispersa e se dissemina cada vez mais no discurso que a institui. Já no cinema, arte por excelência da modernidade, sua relação com o ser humano é mais concreta, pois é materialmente constituída pela visualização das cenas, assim como pelas técnicas de fotografia, enquadramento, som e iluminação. Encenar a crise da subjetividade no cinema passa não apenas ou não necessariamente pela palavra, mas pela “mostração” de (entre inúmeras coisas) um corpo imediatamente apreensível. Nos dois campos de produção sónica, porém, os efeitos de concordância ou ruptura da pessoa consigo mesma, suas identificações e desidentificações, assim como suas dispersões e perturbações, apóiam-se em processos retóricos (adjunção, supressão, permutação, supressão-adjunção) e produzem efeitos retóricos (persuasão da verossimilhança, níveis de facticidade, investimento passional no discurso, questões relativas ao *ethos* e uma infinidade de outras). Isso justifica, acreditamos, uma pesquisa a respeito da construção retórica e da desconstrução do “eu” em narrativas literárias e cinematográficas dessa época — principalmente do “eu” feminino, que tanto vem buscando, ao longo da História, um lugar de onde falar e uma legitimidade para seu discurso.

Como *corpus* de estudo, escolhemos as obras *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector, “*La femme rompue*” de Simone de Beauvoir e *Cléo de 5 à 7* de Agnès Varda: por situarem-se nessa alta modernidade em que grandes questionamentos socioculturais no mundo ocidental preparam as transformações da posição que a mulher virá a ocupar na sociedade; por terem mulheres como protagonistas; por construírem e desconstruírem modelos culturalmente assumidos do “feminino”, sem deixar que uma ideologia feminista prevaleça sobre o literário; por serem histórias de transformação e, em se tratando de boa arte, transformadoras. No modo como cada uma dessas obras é *retoricamente* (des)construída (principalmente, o “eu ficcional” que as protagoniza), poderemos detectar as visões de mundo que as determinam, compreender de que modo nelas se articulam vários saberes e fazer a crítica (no sentido etimológico

de *kritike*, ou “discernir”, e num sentido pessoal de “pôr em crise”, “pôr em dúvida”) dos meios utilizados pelas categorias romance/ conto/ cinema, assim como da própria noção de “eu ficcional”. Poderemos talvez, em última instância, verificar as mensagens de (des)aprendizagem enviadas a *nós*, em nosso século XXI, por essas vozes questionadoras do lugar que ocupavam nos anos 1960, procurando identificar quais caminhos abriram e quais ainda são passíveis de desbravar em nossa cultura hipermoderna.

Considerando como premissas que Lóri, Monique e Cléo dialogam umas com as outras, já que pertencem a um mesmo contexto cultural (a contracultura); que as obras de que fazem parte refletem as forças desse contexto em seu modo de composição; que o romance, o conto e o filme configuram uma mesma significação (o feminino) e um mesmo sentido dado a ela (a liberdade), fazemos, preliminarmente, as seguintes formulações a respeito de cada um:

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres aparenta ser uma historinha romântica clichizada em forma de *Bildungsroman* na qual uma professora primária conhece um professor de filosofia universitário e, portanto, de nível superior ao dela, que a ensinará a ser mulher para atender aos desejos dele e, no final, premiá-la com uma proposta de casamento. Porém, há que ler aí uma sutil ironia desconstruindo o romance de folhetim e propondo uma leitura reversa: uma crítica *não apenas ao modo de se ver a mulher dentro de uma sociedade conservadora, mas ao modo como tradicionalmente se escreve para essa mulher* e como se forma essa mulher; uma crítica, também, ao modo de se ver o amor em uma sociedade burguesa. Entre os dois pontos que iniciam o livro e a vírgula que lhe põe fim, a protagonista percorre uma verdadeira odisseia (*às avessas, pois é ela que a empreende, e não o namorado Ulisses, que parodisticamente a espera*) para “tornar-se o que é” em uma trajetória caracterizada por avanços e retrocessos, mas sempre enriquecida e ampliada a cada retrocesso. Nessa odisseia, Lóri parte do simulacro de si, de sua negação da dor, de seu nome apocopado e da lacuna (do que **não** sabe, **não** é e **não** faz) para assumir um “eu” significante, capaz de deslizar de um significado para outro a todo momento, pois está em processo de constante (des)aprendizagem.

Seu método é o da vivência direta do real por meio da percepção do mundo, pois “O mundo é aquilo que nós percebemos. (...) não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo.”² Como formar-se mulher (ou “fazer-se” mulher, no dizer de Beauvoir) é tarefa que inclui seu oposto — o des-formar-se, o de-formar-se — e como isso só é possível aqui por meio da linguagem literária, cabe verificar de que modo Lóri, nesse método de aprender apreendendo, vai se deformando, des-formando, re-formando e, sobretudo, criando novas formas para promover esses deslizamentos do instituído. Entre outras coisas, interessa verificar com que recursos verbais Lispector, que diz desconhecer as teorias da psicanálise e o pensamento filosófico em voga na época, formula e aprofunda neste romance as questões relativas a esse processo e à *subjetividade*. Algo já salta aos olhos em uma comparação apriorística: Lóri é mais descontínua, mais polifônica, menos apreensível, mais aberta que Monique e Cléo.

Se Lóri, ao iniciar uma relação amorosa que lhe parece verdadeira, impõe-se um processo que afirma a autenticidade de seu eu por temor de nela perder-se, Monique, de *La femme rompue*, caminha em sentido inverso: ao ver terminar uma relação que se revela falsa, apega-se a ela, tentando persistir na falsidade. Já madura, essa mulher vê ruir seu casamento pela entrada em cena de uma rival. Defrontada com sua opção de vida que vinha consistindo em renúncia a uma profissão, maternidade em tempo integral e dedicação a um marido que não mais a deseja, ela não questiona os modelos adotados de esposa e mãe ideal. Como resultado, acaba por desorganizar-se em quase todos os níveis, chegando às raias da loucura. Apenas um nível ainda lhe possibilita sustentar um mínimo de organização e de sanidade: a escrita. O conto tem a forma de diário³, e este lhe permite (na medida em que ela própria se permite) estruturar-se como sujeito, a despeito do auto-engano e da má-fé com que encara sua situação. Tudo isso lá está, em suas palavras. Que, ao reler criticamente, ela poderá (ou não) utilizar como plataforma para alcançar a porta fechada que põe fim ao conto:

² Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*, 1999, p. 14.

³ O texto, que é um diário íntimo, autodenomina-se “novela”. Porém, uns o consideram como romance e outros como conto. Neste projeto, será considerado como conto, com base no critério da unidade de ação.

Uma porta fechada, qualquer coisa que espreita, atrás. Ela não se abrirá se eu não me mexer. Jamais. Parar o tempo e a vida. Mas eu sei que me mexerei. A porta se abrirá lentamente e eu verei o que tem detrás. É o futuro. A porta do futuro vai se abrir. Lentamente. Implacavelmente. Estou no limiar. Só existe essa porta e o que espreita atrás dela. Tenho medo. E não posso chamar ninguém por socorro. Tenho medo.⁴

Diferentemente de Lóri e Monique, cujas jornadas se impulsionam pelo desejo de relacionar-se bem com o par amoroso, Cléo, do longa-metragem *Cléo de 5 à 7*, ressignifica sua existência na iminência da doença e da morte. Ao esperar o resultado de uma biópsia e temendo uma doença fatal, a protagonista perde a confiança no elemento que a estrutura: sua beleza. O estranhamento passa a marcar tudo o que a rodeia e ela passa a ver o mundo como um espaço de crise em que máscaras africanas na vitrine de uma loja tornam-se tão desconfortantes quanto um cego mascando chicletes. Se Monique é tipificada em sua qualidade de esposa-mãe-dona de casa, também Cléo se apresenta como mulher-clichê, mas a ela antípoda: jovem cantora em ascensão, é bonita, vaidosa e vive rodeada de luxo. Sempre admirada, entende a atratividade feminina como uma construção de adornos e manipula sua imagem para atrair os homens. *É atriz, persona* fabricada. Porém, por sua boca, passa a soar uma angústia verdadeira que a desloca e ninguém escuta. Até que, em momento de alta carga emocional, percebe-se prisioneira de sua máscara. E faz, então, a escolha fundamental da trama: sai de seu mundo artificial, teatralizado, e trata de empreender, também ela, sua odisseia pessoal. Todo o seu périplo dura exatamente hora e meia — a espera do resultado da biópsia corresponde ao tempo real em que decorre o filme. Nesse exíguo tempo cronológico, mas intenso de experiência, Cléo flana pelas ruas de Paris e tudo o que vê (o que com ela vemos) colabora para catalisar sua experiência de enfrentamento da morte e situá-la como ser no mundo. Tal imersão no mundo por meio dos sentidos tem paralelo com a que é empreendida por Lóri; porém, a linguagem cinematográfica a torna mais imediata para nós, receptores, já que não passa sempre pela formulação conceitual da palavra. A câmera cola-se

4 *A mulher desiludida*, Nova Fronteira, 1986.

ao corpo de Cléo e acompanha seu flandar. Também colados ao corpo de Cléo, levados por uma técnica de *travelling* que metaforiza sua errância, por tomadas que a incluem na cena que vê (similares ao fluxo de consciência na narrativa escrita), acompanhamos suas percepções e emoções enquanto ela desaprende o uso da *máscara* e aprende a ser sujeito de si. A cada interação, Cléo deixa de olhar narcisicamente para si e aprende a ver, para além de suas superstições e sua inquietação, a dor do outro. E é em seu encontro com um desconhecido, Antoine, soldado em licença prestes a voltar à Argélia, que desaprende de vez um jeito de viver que a objetifica. Ele, que está em contato direto com a morte e o conflito interno, pois luta em uma guerra com a qual não concorda, é o único capaz de escutá-la, perceber sua angústia, aceitá-la. Ocorre, entre eles, uma conexão simples e natural, diante da qual a moça se despe enfim da imagem fabricada da sedutora Cléo(patru) Victoire e assume seu verdadeiro nome, Florence. Cléo aprende que o olhar é troca; que a beleza, mais que fabricação estereotipada, é espontaneidade. E passa a encarar com maturidade o diagnóstico (câncer, sim, requer tratamento) em nova trajetória que vai de uma vida frívola para outra com mais sentido(s), ainda que incerta. O filme termina com o casal olhando para a câmera (para nós) e depois um para o outro, numa atitude equivalente aos dois pontos que terminam o romance de Lispector e ao olhar que Monique lança à porta fechada diante de si – sinais que indicam a continuidade da história dessas pessoas (fictícias, sim, mas ainda assim pessoas) como projetos sempre incompletos em suas possibilidades, deixando claro que as três narrativas apenas as apreeendem em determinado período de um trajeto que já se vinha desenrolando e que terá prosseguimento para elas, como processo de (des)aprendizagem que ultrapassa o fim do discurso.

O feminino que se revela nessas obras, herdeiro daquele que é configurado nas pastoras das cantigas medievais; nas musas idealizadas do Romantismo; nas heroínas degradadas do Realismo; nas vítimas de opressões de todos os tempos; nas selvagens e adaptadas, rebeldes e conformadas, e em tantas outras que aqui seria impossível elencar, é um feminino que, a uma primeira leitura, mostra-se verossímil em tempos libertários

de contracultura, na medida em que está em perpétuo deslocamento. Cabe mapeá-lo e compreender seus modos de expressão, suas nuances e acompanhar esse deslocamento. Sem isso, não é possível compreender como ele desemboca na pós-modernidade e nas questões com que ainda hoje nos desafia.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. Trad. Helena Silveira e Maryan A. Bon Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *La femme rompue*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Le deuxième sexe*, t. I, “Les faits et les mythes”, Paris : Gallimard, 1995.

_____. *Le deuxième sexe*, t. II, “L’expérience vécue”, Paris : Gallimard, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VARDA, Agnès. Diretora. *Cléo de 5 à 7*, 1962, França, Itália/Preto e branco, Cor, Ciné Tamaris, Rome-Paris Films, 90 min.

Auditividade no manuscrito e na primeira edição de *Esau e Jacob*, de Machado de Assis

Luciana Antonini Schoeps

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar a presença da auditividade no manuscrito e na versão publicada em 1904 do penúltimo romance de Machado de Assis, *Esau e Jacob*. Para tanto, partirei da retomada das ideias teóricas acerca de tal noção, cunhadas pelo crítico e teórico literário Luiz Costa Lima, em ensaio publicado no livro intitulado *Dispersa demanda*, no qual a auditividade é colocada como uma particularidade intrínseca à cultura brasileira, para, em seguida, observar as considerações do mesmo autor, em ensaio intitulado “Machado: mestre de capoeira”, acerca das crônicas machadianas, onde tal característica se faz notar de forma mais evidente, denotando o que se convencionou chamar de “escrita capoeira”. Por fim, pretendo apontar para elementos da obra publicada e das rasuras presentes no manuscrito, nos quais a auditividade poderia ser entrevista, seja como representação de tal componente da cultura nacional, seja como elemento estruturador do discurso literário da ficção machadiana. Dessa forma, ensino apontar para as decorrências críticas e teóricas de se analisar tal aspecto da escrita do *Bruxo do Cosme Velho*, o que revelaria a necessidade de se pensar em uma tradição presente na literatura nacional, marcada por aquilo que a crítica literária Marília Librandi Rocha chama de “escritas de ouvido”, literatura que, apesar de igualmente marcada pela tradição escrita ocidental, está em permanente tensão com esta, na ambivalência entre falado e escrito, entre a escuta e a leitura, entre o *ouve* e o *houve*, apontando para o esgarçamento mesmo da tensão existente em nossa sociedade entre letrado e iletrado.

Palavras-chave

Machado de Assis; auditividade; escritas de ouvido

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

O presente trabalho pretende trazer à tona aspectos da auditividade presentes da literatura machadiana, mormente no manuscrito e na primeira edição de *Esaú e Jacob*. Tal elemento de análise, contudo, não nos parece ter sido ainda explorado pela fortuna crítica do autor, quiçá pelos críticos literários dedicados à literatura brasileira, quiçá pela teoria literária. Por isso, faz-se necessário um retorno a quem primeiro formulou tais ideias, sem contudo ter desejado abordá-las teoricamente. Falo aqui de Luiz Costa Lima, que em ensaio intitulado “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”, publicado em 1981 no livro *Dispersa demanda*,² pretendeu realizar uma descrição do sistema intelectual brasileiro, definindo o que para ele caracterizaria nossa cultura e tal sistema: a auditividade.

Para o autor, a cultura nacional estaria marcada não pela oposição entre cultura escrita e cultura oral, isto é, não seríamos marcados pela simples tensão operante nesse binômio, já que a questão seria, aqui, um pouco mais complexa: com uma cultura escrita imposta de cima, arrasando a cultura nativa oral original, nossa cultura seria caracterizada pela presença de traços da oralidade, de mecanismos diferenciados de organização do pensamento e do saber, próprios da cultura oral, porém *dentro* de uma cultura escrita. Vê-se que, antes de uma simples oposição entre oral e escrito, temos um entrelaçamento entre ambos, gerando o que o crítico chamou de uma cultura auditiva, isto é, uma cultura que não é regida pelas formas de pensar das culturas orais, nem das culturas escritas. Nesse sentido, entenda-se que tanto a oralidade, como a escrituralidade e a auditividade seriam, portanto, “hábitos de elaboração intelectual”³ distintos. E tais hábitos estariam intrinsecamente ligados à nossa constituição enquanto cultura dentro de um sistema colonial. Isso porque a imposição da cultura escrita, vinda de cima, tornou-a privilégio de poucos e de brancos, que logo procuravam distinguir-se culturalmente, mesmo que fossem considerados “brancos de segunda classe”, visto que nascidos na colônia. Tal situação gerava uma sensação de despertencimento, de desenraizamento, formando um

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

3 *Ibidem*, p. 3.

legado cultural acrítico, voltado para o que vinha de fora, com intelectuais pouco afei-
tos à teorização, mais voltados para a prática. Nesse sentido, logo se formaria uma elite
bacharelesca, fundada numa tradição do palco, do púlpito e da tribuna, preconizando
uma cultura literária de prosa digestiva, de leitura fácil, assemelhada ao panfleto e ao
sermão. Segundo Costa Lima, a escrita, no Brasil, tornava-se sucursal do oral,⁴ com seu
verbalismo inflamado, seu “vocábulo raro e construção arrevesada”, sua linguagem culta
rebuscada como “marca de doutor”. Tais características, nas quais “raro era o estilo, não
as ideias”,⁵ copiadas da Europa, geravam uma cultura balizada em discursos voltados
para o efeito imediato da palavra, visando impressionar e causando persuasão sedutora,
porém sem entendimento teórico do conteúdo. Dessa forma, uma retórica rebuscada,
mas oca, mais assemelhada a uma oratória expressivamente sedutora, garantindo que
a cultura continuasse como o distintivo de poucos, visto ser um objeto rebuscado pouco
compreensível, marcou toda a acriticidade de uma cultura distinguida pela submissão
e pela dependência. Nas palavras do autor,

[...] a cultura auditiva foi entre nós introduzida pelo ensino jesuítico. O
efeito de impacto produzido consistia em impressionar o auditório, em
esmagar a sua capacidade dialogal, em deixá-lo pasmo e boquiaberto
ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneiras de rapi-
damente subjugar o auditório. Pois a cultura *auditiva* é profunden-
te uma cultura de persuasão. Mas da persuasão sem o entendimento.
Donde, da persuasão sedutora. Ela se diferencia dos discursos persua-
sivos das culturas orais porquanto estes visam à integração dos partici-
pantes – de que são provas, entre nós, as sessões dos cultos religiosos
“primitivos” –, ao passo que a persuasão *auditiva* visa à submissão.⁶

Assim sendo, tal configuração gerou uma cultura marcada por traços das cultu-
ras orais, porém dentro de um regime de cultura escrita, dando ensejo a discursos de
roupagem retórica e estilística bem construídas, mas com suas cadeias demonstrativas
sem elos definidos:

[...] em sua versão romântica e moderna, o estilo auditivo é sedutor,
não por horrorizar, por inspirar gestos de pesado arrependimento, que

4 Ibidem, p. 7.

5 Ibidem, p. 10.

6 Ibidem, p. 16.

levavam a ser imediatamente engrossadas as filas dos confessionários, mas por seu tom acariciante, de conversa à beira da rede ou ao pé do fogo, de conversa despreocupada. A crônica, tão bem aclimatada ao Brasil, é o seu gênero por excelência. A cultura auditiva é portanto fundamentalmente uma cultura que se transmite sem cadeias demonstrativas. De *a* passa-se a *y*, sem que o auditório perceba ou questione ou se interesse em questionar a ausência dos elos.⁷

No caso das crônicas, e entrando na ficção machadiana, o bruxo do Cosme Velho teria construído seus textos com base no que Luiz Costa Lima chamou de escrita capoeira,⁸ com textos aparentemente frívolos, desconversando, mas espetando pontadas, no qual o suposto absenteísmo do autor seria, na verdade, indício de sua escrita esquiva: “Tem sido o próprio estilo lapidar de Machado, *cool*, irônico e contido, o primeiro motor do engano.”⁹ Assim, sob a aparência de escrita leve e descomprometida, o autor atacaria a fundo as bases dos discursos e das crenças com as quais sua ficção estaria lidando, por meio de uma escrita que se operaria numa “rapidez de passes, pelo desconcerto que inoculava em sua frase; pelo desmantelo da lógica proposicional”,¹⁰ construindo uma argumentação de princípio constelacional, com a “conexão de blocos proposicionais diversos, que, entretanto, se interligam por um motivo comum”,¹¹ gerando causalidades hilariantes, numa verdadeira ginga de capoeira verbal. Segundo Luiz Costa Lima,

A “capoeira” consistiria em (a) desprezar uma lógica estritamente fundada em moldes escriturais, i.e., baseada em uma construção linearmente proposicional. Há muitos anos, veio-me à cabeça que a demora na introdução dos processos de impressão no Brasil fizera com que, entre nós, se fixasse o que eu então chamava *linguagem auditiva*. Queria dizer: que se adotava uma forma de composição que, mantendo alguns dos hábitos da oralidade – menos sua mnemotécnica, seus esquemas rítmicos, sua estudada gestualidade do que suas repetições, seus tiques verbais, sua altissonância –, agora os moldava sob a aparência de um curso escritural. Daí, de um ponto de vista estritamente discursivo, uma prosa pobre, fácil, de ideias ralas, salteada ou contraditória, cuja única riqueza era lexical ou de citações de autoridade. A auditividade, em suma, mantinha os hábitos mais banais da oralidade, dentro de um

7 Ibidem, p. 16-7.

8 LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 327-340.

9 Ibidem, p. 328.

10 Ibidem, p. 332.

11 Ibidem, p. 335.

molde de aparência escritural.¹²

Assim sendo, a escrita esquiva de Machado, que levou muitos críticos a falar em absenteísmo ou em ironia, na verdade seria legatária de uma característica intrínseca à cultura brasileira, advinda de uma sociedade pouco afeita à teorização, e portanto à confecção de discursos lógicos cartesianos, voltada sobretudo para os discursos da oratória jurídica prática, que se aprende e efetua “de ouvido”, o que levaria a uma importância extrema de uma retórica que visaria mais a ornamentação discursiva do que o conteúdo logicamente concatenado, gerando uma escrita que também mimetiza essa mesma aparência de ornamento vazio, de escrita rebuscada e difícil, mas apenas em seu invólucro, em sua casca, para seduzir e ludibriar o ouvinte. Nesse sentido, e indo além de suas crônicas publicadas nos periódicos, poderíamos entrever movimentos na própria construção da escrita do autor, que apontam nesse mesmo sentido, como se sua ficção buscasse, de alguma forma, solapar a ordem lógica dos argumentos por meio de um questionamento com relação ao uso dos conectores lógicos argumentativos. Isso porque, quem olhar de perto seus manuscritos, e aqui me deterei no manuscrito de *Esaú e Jacob*, poderá perceber uma constante preocupação da escrita machadiana em reescrever e burilar tais elementos da frase. Vejamos um exemplo:

[...] Ayres opinou com pausa,
com delicadeza, com circumloquios,
limpando o monóculo ao lenço
de seda, pingando as palavras
graves e obscuras, refitando os olhos
no ar, como quem busca uma
lembrança, e achava a lembrança, e
arredondava com ella o parecer. Um
dos ouvintes aceitou-o logo, outro divergiu
e
um pouco, **mas** acabou de acordo, assim
terceiro, e quarto, e a sala toda.¹³

Imagem 104, p. 95.

¹² Ibidem, p. 334.

¹³ ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacob (Série Produção Intelectual; Subsérie Romance)*. Manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Múcio Leão; Idem. *Esaú e Jacob*. Fac-símile digitalizado do manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Machado de Assis; Disponível em: <<http://servbib.academia.org.br/arquivo/index.html>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

Nessa passagem, vemos que, primeiramente, há o emprego da conjunção adversativa *mas*, pressupondo o estabelecimento de determinada relação entre as duas frases enunciadas: a divergência de um dos ouvintes e sua sucessiva aceitação, ações colocadas em oposição. Em seguida, com a rasura, as duas ideias são apenas *adicionadas*, com o uso da conjunção *e*, como se as ações não estabelecessem mais uma relação lógica de oposição, não apresentassem mais nenhum elo entre si, mas fossem apenas ações sucessivas no tempo, como que naturalmente acontecendo uma *depois* da outra, de forma que os elementos da sentença são apenas justapostos, colocados lado a lado ou, poderíamos até mesmo dizer, empilhados pelo discurso que os profere. Nesse movimento que privilegia a sucessão temporal, temos apenas os fatos sendo elencados, num efeito de parataxe que elimina a responsabilidade sobre o discurso, por parte daquele que enuncia, já que este não mais vai encadear os fatos, não mais vai delimitar de que ordem é a relação entre *a* e *b*, não mais vai estabelecer determinado julgamento acerca do que diz ao desenhar uma relação lógica entre os elementos, ao mostrar os elos entre os fatos ou argumentos. Assim, temos os fatos sendo mostrados como naturalmente sucessivos, sem que o leitor se aperceba da falta de elos entre eles, já que, como diria Costa Lima, “o encadeamento proposicional, embora sintaticamente bem estabelecido, é propositalmente solto.”¹⁴

Não teria tempo de mostrar aqui mais casos em que tal movimento reaparece na escrita do manuscrito de *Esaú e Jacob*, mas percebo que, por sua recorrência em um estado de escrita do romance já bastante avançado, essas rasuras apontariam para uma preocupação constante da escrita machadiana em questionar-se acerca do potencial argumentativo dos conectores, procurando cada vez mais esquivar-se enunciativamente ao rasurar os conectores que melhor delimitariam seu posicionamento com relação à matéria narrada, deixando o discurso e a argumentação mais soltos. Assim, esse aspecto da auditividade brasileira estaria estruturando o próprio discurso literário de Machado, atuando na concatenação lógica de sua frase.

Dessa forma, tal aspecto da escrita machadiana, entrevista a partir da auditividade

14 LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 335.

proposta por Luiz Costa Lima, nos impele a repensar não apenas a dicotomia oral/escrito, mas também sua tensão reconfigurada como uma tradição presente na cultura e, portanto, na literatura nacional. A auditividade, além de ser o encontro tensional entre oralidade e cultura escrita, operado em uma cultura de origem colonial, é o substrato mesmo que nos caracteriza enquanto cultura, delineando uma forma própria de pensar, de ver e de sentir. Assim, nossa literatura, antes de ser de marca somente oral ou escrita, é *auditiva* ou, dizendo com a crítica literária Marília Librandi-Rocha, é distinguida pelo que se pode chamar de “escritas de ouvido”, ou seja, por uma literatura que, apesar de igualmente marcada pela tradição escrita ocidental, está em permanente tensão com esta e com seu substrato oral negaceado, na ambivalência entre falado e escrito, entre escuta e leitura, entre *ouve* e *houve*, apontando para o esgarçamento mesmo da tensão existente em nossa sociedade entre letrado e iletrado.

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

_____. Machado: mestre de capoeira. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 327-340.

MESA 6

O objeto texto: crítica genética

Desafios para a transcrição diplomática do manuscrito “O Almada”

Flávia Barretto Corrêa Catita

Resumo

Nesta comunicação, serão discutidos alguns dos desafios encontrados para a realização da transcrição diplomática do manuscrito “O Almada”, de Machado de Assis. O manuscrito está em posse da Academia Brasileira de Letras e foi, recentemente, disponibilizado para acesso remoto pela internet. Esse documento é composto por duas versões da Advertência ao poema herói-cômico, mais os fragmentos dos oito cantos, totalizando 209 fólios. Os fólios são, em sua maioria, em papel almaço pautado escrito apenas na frente com alternância de linhas. As folhas introdutórias dos cantos são em papel almaço sem pauta; com uma caligrafia diferente da de Machado de Assis. Os materiais usados para escrita variam entre bico de pena em tinta preta e azul (embora pareça roxa na digitalização) e também lápis grafite. O manuscrito apresenta ainda algumas colagens de fólios e muitas rasuras, tanto autorais quanto de mão desconhecida. Algumas dessas rasuras são de difícil decodificação e, junto com a desorganização do material (falta de numeração, fólios fora de ordem), apresentam um desafio para a transcrição diplomática do manuscrito. Durante a comunicação, será feita uma discussão sobre esse processo, assim como uma apresentação de algumas estratégias que estão se mostrando úteis para facilitar o trabalho de transcrição.

Palavras-chave

Machado de Assis; “O Almada”; transcrição

¹ Flávia Barretto Corrêa Catita é doutoranda em Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, como bolsa do CNPq. É autora da dissertação *Por uma edição crítico-genética virtual do livro Histórias da meia noite, de Machado de Assis*. Bolsista CNPq. E-mail: flavia.correa@usp.br.

Pierre-Marc de Biasi (2002:243) afirma que os dois piores inimigos da crítica genética são a desordem cronológica e a destruição material dos documentos. De fato, o desconhecimento de qual rascunho veio antes do outro e os papéis desaparecidos ou jogados fora dificultam muito o trabalho de reconstituir o processo de criação de uma obra. É importante lembrar, entretanto, que existem algumas ressalvas a fazer sobre esse conceito de “processo de criação”. Nesta comunicação, apenas serão apontados, brevemente, alguns pontos importantes. Primeiramente, como afirma Genette (1987), é necessário lembrar que só temos acesso ao prototexto (ou seja, o conjunto de papéis, rascunhos, roteiros organizados pelo pesquisador que correspondem à preparação de uma obra) que o escritor nos deixou, portanto, não é possível elaborar uma hipótese que dê conta do processo de criação de uma obra e que permita reconstruir esse percurso, pois o que existe é uma ficção construída, já de antemão, pelo próprio autor. Segundo ponto: os papéis perdidos ou as partes faltantes do dossiê, serão, até segunda ordem, sempre um mistério para o pesquisador. Ele poderá até questionar qual seria o conteúdo desses fólios e por que desapareceram, mas fará nada mais do que apenas suposições.

O manuscrito do poema “O Almada” apresenta as duas dificuldades citadas acima, além de outras. Para contextualizar os ouvintes, é necessário fazer uma breve apresentação desse material, que faz parte do Arquivo Múcio Leão, da Academia Brasileira de Letras. Esse manuscrito autógrafo de Machado de Assis é composto por duas versões da Advertência ao poema herói-cômico “O Almada”, mais os fragmentos dos oito cantos, totalizando 209 fólios. Os fólios são, em sua maioria, em papel almaço pautado escrito apenas na frente com alternância de linhas. As folhas introdutórias dos cantos são em papel almaço sem pauta, com uma caligrafia diferente da de Machado de Assis. Os materiais usados para escrita variam entre bico de pena em tinta preta e azul (embora pareça roxa no documento digitalizado) e também lápis grafite. O manuscrito apresenta ainda algumas colagens de fólios e muitas rasuras, tanto autorais quanto de mão desconhecida. O documento está dividido em 18 cadernos, dentre os quais, os cadernos 3, 17 e 18 estão mais desorganizados.

A primeira dificuldade que se apresenta é a falta de numeração do documento; a única fixidez que existe (e ainda, discutível) está no arquivo digitalizado. Os demais fólios estão soltos, sem numeração e sujeitos a serem postos fora de ordem cada vez que um pesquisador trabalhar com eles. Uma nota de Plínio Doyle (responsável por organizar o material em 1976), que antecede o manuscrito afirma o seguinte:

Os originais de *O Almada* (poema herói-cômico em oito cantos), de Machado de Assis, foram colocados em ordem, de acordo com a publicação feita em *Outras relíquias*, Edição Garnier, de 1910.

As páginas dos originais não foram numeradas, e as indicações dos números dos “cantos” e de suas subdivisões estão muito alteradas e emendadas pelo autor.

Observamos a falta de alguns trechos nos originais, bem como a existência de divergências entre os dois textos; e ainda, alguns trechos dos originais estão incluídos na publicação em “cantos” diferentes.

Há uma variante da “Advertência” que está assinada pelo autor, e há também “notas” que não foram incluídas na publicação. [...]

Só pela descrição da nota, é possível perceber a desorganização do material. A primeira informação questionável é a de que o manuscrito foi posto em ordem de acordo com o texto de *Outras relíquias*, que, como sabemos, foi coligido postumamente. Ou seja, a própria disposição das páginas do manuscrito pode não ser (e, provavelmente, não é) aquela deixada por Machado de Assis, mas sim pelo organizador de *Outras relíquias*. Tal procedimento, de comparar o manuscrito à obra acabada não é incomum, mas não traz propriamente benefícios para a compreensão da gênese, porque desvia o nosso olhar para o produto final e não para o processo.

No segundo parágrafo da nota, há a informação de que existem várias alterações e emendas nos números dos cantos feita pelo autor. Pode-se considerar que se trata do autor Machado de Assis. Entretanto, consultando atentamente as folhas dos manuscritos, é possível identificar outra caligrafia que não a de Machado em várias dessas rasuras.

A nota descreve a existência de várias divergências (trechos, notas, número dos cantos) entre a publicação em livro e o manuscrito. Durante o trabalho com o manuscrito, ficou claro que existiu uma outra versão que foi, de fato, enviada para a tipografia e que essa versão que nos restou é apenas uma parte do processo criativo, um exemplar

de trabalho.

Já que a tarefa do geneticista consiste, entre outras coisas, em tornar acessíveis e legíveis os manuscritos com que trabalha (GRÉSILLON, 2007:29), foi necessário encontrar uma forma de transcrição que possibilitasse isso. Foi considerado, na maior parte do tempo, a ordem dos fôlios proposta no documento digitalizado. Existem algumas folhas dos cadernos 3, 17 e 18 que estão claramente fora de ordem pois o conteúdo se refere a notas explicativas que deveriam vir ao fim do documento (caderno 3) ou ao conteúdo da Advertência publicada em momento anterior (por exemplo, caderno 18). Nesses casos, o material foi reorganizado seguindo a ordem que fazia mais sentido.

Optei pela transcrição diplomática para representar de modo mais fiel o manuscrito. Segundo Grésillon (2007:170-1), existem alguns pontos importantes a se considerar nesse tipo de transcrição, como: a reprodução da ortografia e pontuação originais, assim como os sinais metaescriturais; e a apresentação do original facsimilar ao lado da transcrição. Essa é uma tentativa de procurar representar a multidimensionalidade e polimorfia do documento, embora reconheça que existem restrições e distâncias insuperáveis; nunca uma transcrição, ou mesmo um fac-símile, substituirá o manuscrito.

Como afirma Louis Hay:

toda transcrição de manuscrito é modelada por um olhar, o qual, por sua vez, deve ser modelado também pela realidade do seu objeto, se deseja produzir dele uma representação adequada. (HAY, 2002:36-7)

Foi necessário, então, pensar em alternativas para representar as mudanças de instrumentos de trabalho (lápiz, tinta preta, tinta azul) e os desenhos e marcações nas folhas. A solução mais conveniente por enquanto foi usar o editor de texto Word (apesar das limitações inerentes a esse tipo de programa) para ilustrar essas mudanças e proceder à transcrição propriamente dita. Durante a apresentação, serão mostrados alguns exemplos desse trabalho, na esperança de poder contribuir com algumas soluções e se beneficiar da troca de ideias com outros pesquisadores que também se aventuram pelos meandros dos manuscritos.

Referências bibliográficas

BIASI, Pierre-Marc de. “O horizonte genético”. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: 2002. pp.219-244.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987. *Apud*: PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HAY, Louis. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: 2002. pp.29-44.

O escritor Abreu e Lima: uma análise dos *Escritos* que seguiram o *Itinerário* de Frei Caneca

*Tatiane Maria Barbosa de Oliveira*¹

Resumo

O trabalho aborda José Ignácio de Abreu e Lima (1794-1869) como homem de letras no século XIX, o qual, além de ser General de Simón Bolívar (1767-1830), teve destacada contribuição na nascente historiografia literária brasileira, com ensaios que se apresentam tanto como síntese histórica, bem como declarações de propósitos para a instituição de uma literatura para o país. Como objetivo, pretendemos fazer um resgate de seu papel como escritor a partir do estudo dos *Escritos* (1824), que seguiram o *Itinerário* (1824) que fez Frei Joaquim do Amor Divino Caneca (1779-1825), afim de interpretar os discursos oriundos do testemunho de Abreu e Lima a um personagem da história brasileira, Frei Caneca. Abreu e Lima descreve os acontecimentos que se seguiram após o momento em que Frei Caneca parou de escrever e complementa o perfil do Frei com dois sonetos dedicados ao religioso. O *itinerário* do Frei encontra-se publicado pela Coleção *Formadores do Brasil* (1994), mas a parte que segue neste *Itinerário*, de autoria do General, é inédita, que se encontra no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP). A partir das fotos dos *Escritos*, realizamos um trabalho de transcrição, utilizando a edição paleográfica, e mantendo as Normas Técnicas para Transcrição e Edição de Documentos Manuscritos (NTTEDM), previstas nos anos de 1990 e 1993, que teve como objetivo padronizar as atividades para documentação brasileira. Quando tratamos mais a fundo a historiografia literária, convém destacar que abordaremos dois pontos desta área: o de retomar o pensamento de Abreu e Lima, sobretudo, num período que vai entre os anos de 1825 e 1845, momento de formação de uma literatura brasileira, conduzida pelo Romantismo e pela construção do Estado Nacional, o segundo, em se avaliar como um escritor que não se firmou na ficção pode ser abordado em uma história literária.

Palavras-chave

Historiografia literária; Abreu e Lima; escritor

¹ Mestranda em Literatura Brasileira pela USP. É orientanda do Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho na linha de pesquisa “Historiografia e Crítica literárias”. Atua na diretoria de pesquisa do Instituto Abreu e Lima. E-mail: tatianebarbosa@usp.br

Breve trajetória de Abreu e Lima

José Ignácio de Abreu e Lima nasceu no dia 06 de abril de 1794, no Engenho Casa Forte, no Recife. O fato de ter pertencido a uma família de revolucionários, sobretudo, por influência de seu pai, foi uma das razões que, provavelmente, levou Abreu e Lima a seguir a carreira militar. Ao terminar o primeiro ano no Seminário de Olinda, Abreu e Lima foi para o Rio de Janeiro, “onde foi aceito como aluno na Real Academia Militar”², formando-se como capitão de artilharia e professor de matemática³, em 1816. No início de 1817, ele vai ser preso na Bahia por ter participado de crime de assuada em Olinda⁴. Meses depois, eclode a Insurreição de 1817, e Abreu e Lima teve que presenciar ao lado de seu irmão, o fuzilamento do pai, o Padre Roma⁵, José Joaquim Ignácio Ribeiro de Abreu e Lima (1768-1817), que aconteceu no Campo de Sant’Anna, na Bahia.

A vida de Abreu e Lima foi marcada por este acontecimento, desde então, ele decidiu lutar pela liberdade dos povos. Ele vai para a Venezuela integrar como capitão de artilharia o exército e o ideal de Simón Bolívar (1783-1830), participando de todas as batalhas ao lado dele. Abreu e Lima começou cedo desenvolvendo atividades nas letras, atuando na redação do *Correo del Orinoco*, semanário em oposição à reacionária *Gaceta de Caracas*. Mesmo quando começaram as campanhas libertárias, Abreu e Lima continuou escrevendo, pois foi designado para redigir boletins de batalhas⁶. Em 1826, chegou a escrever seu primeiro trabalho estando a serviço da Grã-Colômbia, as *Memórias sobre os limites entre o Brasil e a República da Colômbia*, a pedido do general Santander. Dois anos depois, por incumbência do Libertador, escreveu o *Resumen histórico de la última dictadura del Libertador Simón Bolívar; comprovada con documentos*, publicado em periódicos e panfletos de época entre os anos de 1828 e 1830, e que foi considerado como um dos pioneiros trabalhos biográficos sobre Bolívar.

2 A informação aparece em Mattos, 2007, p. 25, mas ela não cita a fonte.

3 A informação aparece em Mattos, 2007, p. 26.

4 A informação aparece em Mattos, 2007, p. 27.

5 Nome que recebeu por ter sido ordenado sacerdote na sede da cristandade ocidental e conservara apesar de ter largado a batina para se casar (MATTOS, 2007, p. 23).

6 Chacon, 1983, p. 85.

De volta ao Brasil, participou da vida política do país, e entre seus feitos, filiou-se ao partido Caramuru, apoiou a Monarquia e a Maioridade de D. Pedro II. Envolveu-se em diversas polêmicas, sobretudo, a travada com o Cônego Januário da Cunha, que merece ser mencionada por conta das relações do General com o IHGB. No fim da vida ainda travou uma polêmica religiosa, mais tarde conhecida como “*O Bispo e o General*” (1973). Por defender a liberdade religiosa, ao falecer em oito de março de 1869, Abreu e Lima teve a sepultura em solo brasileiro negada pelo Bispo Cardoso Aires, sendo sepultado no Cemitério dos Ingleses, no Recife.

Além de general, Abreu e Lima teve intensa atividade nas Letras do período. O *bosquejo* é a obra que marca o retorno de Abreu e Lima ao seu país. Nos capítulos “Paralelo entre o nosso estado moral e o dos nossos vizinhos e conterrâneos” e “Nosso estado intelectual: conclusão”, Abreu e Lima trata mais a fundo as questões literárias e a causa do atraso intelectual do Brasil, que foram pertinentes para as discussões sobre a historiografia de nossa literatura. Ao analisar os principais livros de História da Literatura Brasileira, observamos que há uma disparidade nas abordagens dos críticos sobre a participação de Abreu e Lima na literatura, e isso pode ser exemplificado apenas ao comparar o trabalho de três destes autores.

Sílvio Romero, na *História da literatura brasileira* (1888), no capítulo do panorama do Romantismo menciona Abreu e Lima entre os intelectuais que se reuniam no IHGB, integrando-o ao círculo de homens de letras daquele momento. José Veríssimo em sua *História da Literatura Brasileira* (1916), que vai de Bento Teixeira a Machado de Assis, o nome de Abreu e Lima não podia passar despercebido, e logo na parte sobre a oratória política a partir de 1823, momento em que destaca a atividade literária dispersiva na Província de Pernambuco, Veríssimo observa que Abreu e Lima deixou na sua terra natal, e no Brasil ilustrado, o renome de um polígrafo notável. Tanto Romero como Veríssimo vão analisar os aspectos da linguagem presentes em livros de Abreu e Lima, o que não acontece com a *Formação da literatura brasileira* (1959) de Antonio Candido, que mesmo na parte dedicada ao embrião da historiografia literária, ou nas biografias

de alguns homens ilustres da província de Pernambuco, Abreu e Lima não é destacado. Apenas no capítulo VIII, da “Consciência Literária”, ele é citado brevemente na parte sobre a teoria da literatura brasileira, quando Candido menciona nomes que contribuíram para firmar o nacionalismo, Januário, Magalhães e Pereira da Silva, que refutavam “as ideias defendidas por Abreu e Lima”, Gama e Castro, e Nunes.

Abreu e Lima também publicou o seu *Compêndio da História do Brasil* (1843) e a sua *Sinopse ou dedução cronológica dos fatos mais notáveis da História do Brasil* (1845), livros que contribuíram no ensino de História do Brasil, e eram usados nas escolas do Império. Além destes livros, Abreu e Lima escreveu sobre religião, direito criminal, medicina, entre outros, os quais não receberam reedições posteriores, o que nos parece pelo simples fato que o conhecimento de alguns deles, como medicina, foram logo ultrapassados com o passar do tempo, ou pela mudança do contexto histórico do país. Impulsionado pelos eventos que acompanharam seu trajeto, podemos dizer que o contexto militar influenciou seus primeiros escritos, e Abreu e Lima destacou-se primordialmente, e ao longo do trabalho com as letras, como um escritor da política e da história, e não se aventurou pela ficção. No entanto, ele experimentou o trabalho com gêneros literários diferentes.

Os Escritos que seguiram o *Itinerário de Frei Caneca*

Um dos trabalhos que Abreu e Lima escreveu está nomeado como *Escritos*, e ainda não foi publicado. O documento é uma cópia do original, que foi manuscrito por Joaquim Pinto Lapa, a pedido de Domingos de Sampaio Ferraz, possuídos de dito original, a fim de oferecer dita cópia ao Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHP), datada de agosto de 1921, e integra parte do acervo de Abreu e Lima que está no Instituto. Trata-se dos *Escritos* que seguiram o *Itinerário do Frei Joaquim do Amor Divino Caneca, saindo de Pernambuco a 16 de setembro de 1824, para a província do Ceará Grande*. O *Itinerário* foi escrito pelo próprio Frei Caneca, até o momento em que saiu do oratório para ser fuzilado, e foi publicado pela Coleção

Formadores do Brasil (1994).

Joaquim da Silva Rabelo (1779-1825), o Frei Caneca, foi um carmelita turonense nascido no Recife. Frei Caneca foi professor de Retórica e Geometria em 1803, atuou como jornalista no seu periódico *Typhis Pernambucano* (1823-1824) e escreveu várias obras políticas que tratavam do contexto pernambucano e das demais províncias da época. O importante a mencionar são suas participações como revolucionário, sobretudo, de seu envolvimento com a Confederação do Equador, de 1824. No início da Confederação, Frei Caneca desenvolvia atividade jornalística, posteriormente, atuava nas funções de Secretário das tropas sublevadas quando foi detido pelas tropas imperiais, foi julgado e acusado do crime de sedição e rebelião contra as ordens do Imperador, e condenado à morte por enforcamento. Como não houve nenhum carrasco capaz de enforcá-lo, terminou sendo fuzilado próximo ao Forte das Cinco Pontas, no Recife.

Frei Caneca foi o elo liberal radical que ligava Cipriano Barata, um dos líderes da Conjuração dos Alfaiates, de 1798, e de outros levantes, a Abreu e Lima através das revoluções pernambucano-nordestinas de 1817 e 1824⁷. A relação entre Frei Caneca e Abreu e Lima ainda carece de um trabalho em que se explique melhor a aproximação entre os dois. A hipótese que consideramos é a de que Abreu e Lima tenha tido mais contato com o religioso no tempo em que estudou no Seminário de Olinda e durante a Revolução Pernambucana de 1817, onde Frei Caneca atuou ativamente. O *itinerário* é escrito em terceira pessoa, onde Frei Caneca narra os momentos em que estava ao lado de seus companheiros, dentre eles, João Soares Lisboa, Francisco de Souza e o coronel José Antônio Ferreira, e as ações são datadas até o dia 22 de dezembro de 1824.

Abreu e Lima continua a narração em seus *Escritos* descrevendo os acontecimentos que se seguiram após o momento em que Frei Caneca parou de escrever, e retorna a datação do dia 20 de dezembro de 1824 até 18 de maio de 1825. Não há no documento a informação de quando Abreu e Lima escreveu o texto, e é válido mencionar que, de acordo com as biografias sobre o general, neste período ele se encontrava na América

⁷ Chacon, 1983, p. 64.

hispanica participando das batalhas libertárias. O objetivo principal do texto é fazer o resgate de um personagem da história brasileira e pernambucana. Os *Escritos* incluem uma narração de 14 páginas em terceira pessoa, em que se destaca a necessidade de se deixar na memória para que não ficasse no esquecimento o resultado das sentenças não só de Frei Caneca, mas também dos outros presos, como ele mesmo aponta. Além de narrar sobre o processo, que incluem os julgamentos e as catástrofes que se seguiram, Abreu e Lima também descreve com ênfase o dia da execução do Frei.

Trabalhar a temática da morte é o ponto mais importante para a construção dos *Escritos*. A narração de Abreu e Lima é linear, pois a partir de uma ordem cronológica, destacada por datas, horas e, algumas vezes, por períodos climáticos, serão abordados os episódios que antecederam a morte – neste ponto se sobressaem os espaços, mostrando o caminho que o religioso percorreu desde a masmorra, pela cadeia, passando pelo oratório até chegar ao patíbulo –, o dia do fuzilamento – em que o próprio Frei Caneca havia ensinado como deveriam amarrá-lo para ser o alvo, e o momento da execução –, e o que se seguiu após sua morte, destacando o que se passou no Recife naquele dia, e de quando os frades carmelitas turonenses recolheram as relíquias do Frei e levaram seu corpo para ser sepultado no seu convento. Ao longo da narrativa será construído um perfil de Frei Caneca. O narrador utiliza-se dos recursos da linguagem, como a função emotiva, para delinear o caráter do religioso, e o uso demorado de adjetivos para qualificar e mostrar que o personagem em questão foi um herói, e que, de certa maneira, Abreu e Lima estará questionando qual o lugar que Frei Caneca ocupa na história do Brasil. São inúmeros os exemplos dos adjetivos utilizados, que substituem o nome de Frei Caneca em várias passagens da narração e engrandecem o herói, como em “patrício”, o “sábio patriota”, “varão probo”, “virtuoso”, “herói pernambucano”, ou que tenta atenuar a situação de sofrimento por meio de palavra no diminutivo, quando usa o “carneirinho”. As figuras de linguagem como a hipérbole e a prosopopeia também entrelaçam-se ao texto e contribuem, sobretudo, na caracterização do clima no Recife após a morte de Frei Caneca.

Abreu e Lima complementa o perfil do Frei em meio a versos dedicados ao

religioso. Os dois poemas que estão nos *Escritos* são inéditos, e somados a mais um, que dedicou à filha do Barão de Guararapes⁸, até o momento são os únicos de que temos notícia de que fez Abreu e Lima em suas raras tentativas de mergulho na ficção. Os Poemas dos *Escritos* têm como títulos “Soneto”⁹. Apesar de ter a estrutura do soneto italiano, com rimas ABBA ABBA CDC DCD, através da escansão observou-se que os dois sonetos têm versos livres, onde no primeiro soneto há uma regularidade dos versos decassílabos e hendecassílabos, mas no outro soneto estão presentes diferentes sílabas poéticas, como os eneassílabos, o dodecassílabo, os decassílabos. Com relação às rimas, elas são interpoladas, e quanto ao acento tônico permanecem as rimas graves, com exceção das rimas D do segundo soneto, que são agudas. De acordo com a coincidência dos sons, nos dois sonetos há rimas perfeitas, e de acordo com o valor das rimas, as rimas pobres são mais comuns nos dois, com exceção da rima C do terceto do primeiro soneto que é rica e da rima A dos quartetos do segundo soneto que também é uma rima rica.

A respeito da interpretação dos sonetos, observou-se que no primeiro será trabalhada a temática da morte ao lembrar que o herói morreu, mas que tinha o destino traçado para lutar pela liberdade, pelos povos e pela Pátria, e ao usar o substantivo “satélite” (v. 3) metaforicamente, para referir-se ao religioso, o sentido de herói como pessoa devotada a fazer o bem é retomado. Nos tercetos encontramos a descrição de como teria sido aquele dia, momento em que há um apelo para o emotivo, pois “até mesmo os insensíveis se abalaram” (v. 12) e em que há o uso da prosopopeia através da mistura entre os sentidos do humano e da natureza: as vistas se eclipsam como se fossem um corpo celeste (v. 10), o dia que se veste de negro manto (v. 13) e no fechamento do poema em que a natureza encontra-se chorando pela morte do herói (v. 14).

O segundo soneto está atrelado à temática da memória. Ao retomar implicitamente a lembrança da morte do Frei, ao fazer uso dos substantivos “estrago” (v. 3) e “horror” (v. 3) alude à catástrofe de sua morte, no primeiro verso há uma metáfora

8 O poema ainda não publicado é dedicado à Mariana de Sá e Albuquerque e foi escrito por Abreu e Lima na última década de sua vida, e pertence ao Álbum de Recordações de Mariana. O poema encontra-se em um acervo particular.

9 Para efeito de análise, consideramos como primeiro e segundo sonetos.

construída a partir da crueldade da imagem física que se entrelaça ao último verso deste primeiro quarteto, em que imagem passa a ser memória e há uma frase duvidosa, mas sem o sinal de interrogação: “será que o teu nome perpetua?” (v. 4). No quarteto seguinte, a palavra “memória” aparecerá no sétimo verso, momento em que ele lembra que ao longo da história muitos liberais foram assassinados por lutarem por seus objetivos, e mais uma vez ele menciona “imagem” neste sentido de opinar sobre uma personalidade, de memória: “saberá deles e dessa imagem tua?” (v. 8), e já usa o sinal de interrogação, como se agora quisesse reafirmar mais uma vez e ter a resposta, uma resposta que não ficasse silenciada com o tempo. Nos dois tercetos aparecerá palavras que integram um campo semântico comum, o da resistência, como “dureza” (v. 9) e “fereza” (v. 11), e que mostram que mesmo apesar dos pedidos para que a sentença do Frei fosse mudada, na chave de ouro deste soneto mostram que os pedidos foram em vão, pois morria um liberal.

A partir da leitura dos *Escritos* ressaltamos a importância em se fazer o resgate deste documento, que pode ser considerado como registro, onde são narrados os acontecimentos que testemunham um episódio da história. No texto não há informações sobre as fontes que Abreu e Lima teria usado, onde ele estava no momento em que os fatos aconteceram, ou se ainda ele teria narrado a partir das experiências de uma terceira pessoa. Dessa forma, é válido considerar a iniciativa do general-escritor Abreu e Lima na tentativa de aproximação do texto com a ficção, em intercruzar uma narrativa histórica “imitando em sua escrita a tradição literária.”¹⁰

¹⁰ RICOUER, 1997, páginas 157-167.

Referências bibliográficas

ABREU E LIMA, José Inácio de. *Escritos do General que seguiram o Itinerário que fez Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. Acervo do IAHGP.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 14^o Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CANECA, Frei Joaquim do Amor Divino. *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. Organização e introdução de Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Ed. 34, 2001. 648 p. (Coleção Formadores do Brasil).

ChacOn, Vamireh. *Abreu e Lima, General de Bolívar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

MATTOS, Selma Rinaldi de. *Para formar os brasileiros. O compêndio da História do Brasil de Abreu e Lima e a expansão para dentro do Império do Brasil*. São Paulo: USP, 2007.

RICOUER, P. *Tempo e narrativa*; Tradução Roberto Leal Ferreira; Revisão técnica Maria da Penha Villela- Petit- Campinas, SP: Papirus, 1997.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 2^o ed. Rio, H Garnier, Livreiro – Editor. 1903. Tomo Segundo.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio, Francisco Alves, 1916; 3^o Ed. Rio, José Olympio, 1954. (5^o Ed. 1969).

Site:

Instituto Abreu e Lima - www.institutoabreuelima.com.br.

MESA 7

Século XIX e seus desdobramentos

A personagem sob suspeita em *Dom Casmurro*

Ana Carolina Sá Teles

Resumo

Neste trabalho, a composição e caracterização das personagens em *Dom Casmurro* são analisadas em relação a não confiabilidade do narrador. Há uma caracterização por dom Casmurro quanto a ele próprio, que é múltipla, envolvendo diferentes momentos de sua vida. Ao mesmo tempo, na narração a escolha dos temas, a disposição da trama e a reflexão meta-discursiva são elementos que concorrem para a composição de um retrato de dom Casmurro. Igualmente, a composição e caracterização das demais personagens da história podem ser lidas, segundo o escrutínio enviesado do narrador-protagonista. Além disso, compõe-se um contraste de caracteres e retratos, ao longo da narrativa, que se desdobra a partir da figura do narrador. Pode-se observar que por diversas vezes o discurso de dom Casmurro parece ter como fim o convencimento do leitor. Assim, a caracterização do próprio narrador-protagonista e das demais personagens endossaria um dos possíveis propósitos da narração que parece ser escamoteado. Trata-se da defesa da manutenção do direito de o patriarca sentenciar sua esposa e seus dependentes sob a justificativa do adultério. Ao mesmo tempo, a composição do discurso do narrador-protagonista pode ser compreendida como arquitetada pela instância do autor implícito. Desse modo, ao leitor é possível acessar uma série de pontos cegos na narrativa que, por sua vez, concorrem para o logro do autoengano do narrador. Portanto, no romance de 1889, haveria uma dinâmica dupla em que o narrador, por um lado, parece visar ao convencimento (no fundo, uma forma de engano) do leitor e, por outro, apresenta autoenganos por meios de imprecisões. A partir dessa dinâmica dupla na composição do discurso do narrador-protagonista de *Dom Casmurro*, analisa-se a composição e a caracterização das personagens do romance num processo que parece ser pautado pela suspeita constante.

Palavras-chave

Machado de Assis; *Dom Casmurro*; personagem; narrador-protagonista

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com o projeto “Entre caráter e diferença: personagens machadianas em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*” (FAPESP/CNPq). E-mail: anacarolinateles2009@gmail.com.

Nesse trabalho se analisa a composição e caracterização das personagens no romance *Dom Casmurro*, de 1899, de Machado de Assis.

Desde a reviravolta crítica de *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell (2008), veio a primeiro plano na recepção de *Dom Casmurro* o problema da não confiabilidade do narrador-protagonista. Este narrador, na visão de Caldwell, fundiria na sua composição a referência simultânea às personagens Iago e Otelo da tragédia de Shakespeare (CALDWELL, 2008, p. 40). Assim, entre os objetivos da escrita de suas memórias, o narrador pretenderia: culpar a esposa e o amigo, Capitu e Escobar, de adultério; argumentar sobre sua paternidade ilegítima quanto ao filho, Ezequiel; além de convencer o leitor da força do “amor-próprio” (CALDWELL, 2008, p. 205).

Mais recentemente, críticos como Roberto Schwarz e John Gledson abordariam o problema da não confiabilidade do narrador em *Dom Casmurro*, segundo a posição de classe e ideologia deste, que é proprietário e patriarca num contexto justamente de crise da sociedade patriarcal (SCHWARZ, 2006) (GLEDSON, 2005).

Conforme a *Routledge encyclopedia of narrative theory*, uma abordagem comunicativa da personagem implica em, no mínimo, três pontos fundamentais quanto a esta e seu mundo ficcional: a origem da informação sobre os indivíduos que ocupam uma determinada posição na narrativa, seja essa a de agente narrativo, focalizador, narrador ou narratário; a natureza e escopo dos indivíduos ficcionais; e o *status* de “função de verdade” e “confiabilidade” do indivíduo ficcional (HERMAN, JAHN e RYAN, 2005, p. 55).

As fontes mais evidentes para a informação sobre um indivíduo ficcional seriam os enunciados que atribuem diretamente características a este (HERMAN, JAHN e RYAN, 2005, p. 55). Assim, a personagem pode ser: autocaracterizada; ou caracterizada por coagentes (demais personagens, por exemplo) e por um narrador que se encontra num nível comunicacional e epistemológico acima dela, com a exceção, no último caso, das narrativas em primeira pessoa e no tempo presente (HERMAN, JAHN e RYAN, 2005, p. 56). Dessa forma, algumas variações de caracterização e confiabilidade são previstas na abordagem comunicativa das personagens:

A confiabilidade de qualquer enunciado de caracterização feito por um agente narrativo está sujeita a um cálculo complexo que envolve tanto fatores gerais (inteligência, conhecimento, honestidade), quanto fatores específicos (quem caracteriza quem, para quem, em qual situação, com qual intenção) (HERMAN, JAHN e RYAN, 2005, p. 56 [tradução minha]).

A partir do problema da não confiabilidade do narrador-protagonista, portanto, analiso a composição e caracterização das personagens de *Dom Casmurro*, segundo: a forma como o narrador se compõe implicitamente por meio de seu discurso; a forma como ele se autocaracteriza; o modo como ele caracteriza as demais personagens e com elas se relaciona; e a maneira como ele vê a si e aos outros, segundo as respectivas posições na constelação de personagens do romance.

Podemos observar, então, em *Dom Casmurro* um narrador-protagonista que procura operar um engano no leitor. Segundo a perspectiva de Dom Casmurro, o leitor é induzido a reconhecer e avaliar sua condição de ofendido e vítima por ter sido traído pela esposa e pelo amigo, além de desprovido de progênie. Nesse sentido, com o plano da narração de suas memórias, o narrador Dom Casmurro pode visar, inclusive, à manutenção do poder do patriarca de julgar e punir os tutelados.

Segundo Antonio Candido, a autoridade paterna era ilimitada na família patriarcal na colônia: “a prova da sua onipotência é verificada em casos extremos nos quais julgava a prole rebelde, assim como julgava seus retentores e adversários – sem recorrer à justiça real” (1951, p. 295). No entanto, como observa o próprio Antonio Candido (1951, p. 307), bem como Gilberto Freyre (2005, p. 238-39), na segunda metade do século 19, essa autoridade patriarcal – de juízo e punição – começava a entrar em declínio por conta de um movimento crescente de urbanização no Brasil.

Como citado, um dos objetivos do narrador-protagonista com seu livro ficcional seria o de defender seu direito sobre a vida e a morte dos tutelados. Contudo, haveria um engano na armação discursiva dessas memórias, uma vez que o narrador Dom Casmurro deslinda a própria defesa e a acusação dos demais quanto ao adultério, tardiamente. Assim, no capítulo II, “Do livro”, o narrador argumenta, desde a abertura da trama,

que todos os seus amigos antigos – no fundo, sua família, que é organizada na forma de uma parentela – “foram estudar a geologia dos campos-santos” (ASSIS, 2008, p. 932).

Portanto, observamos, igualmente, a construção de um discurso que serve à composição e caracterização do narrador-protagonista por parte do autor-implícito em *Dom Casmurro*. A articulação desse discurso desdobra o autoengano da figura central do romance em seus meandros. O discurso do narrador Dom Casmurro, então, volta-se contra ele próprio por meio da figuração de leituras suas que são distorcidas ou tendenciosas, ao se referir a passagens narrativas que dizem respeito à sua história de vida na fábula e obras da cultura como textos de letras e literatura (GUIMARÃES, 2004, p. 220-21).

Em suma, o discurso narrativo em *Dom Casmurro* pode ser abordado, segundo: a procura do narrador-protagonista de convencer o leitor quanto a um ponto de vista dele, que é comprometido; e o desarmamento da percepção do mesmo narrador que se torna suspeita no flagrante da tessitura da trama, contendo a defesa de interpretações esdrúxulas quanto a textos canônicos e às personagens.

Isto posto, deve-se considerar que o narrador-protagonista detém grande parte do discurso de suas memórias. Assim, ele teria o domínio da maior parte da caracterização das demais personagens. No entanto, o problema da articulação entre o engano do leitor pelo narrador e autoengano deste, que é articulado pelo autor implícito, surge como relevante, inclusive, na abordagem da composição e caracterização das personagens em *Dom Casmurro*.

Dom Casmurro caracteriza José Dias como um agregado inoportuno, dissimulado e invejoso (uma espécie de Iago), mas não deixa de se assemelhar a ele em alguns aspectos. Assim, o narrador-protagonista também se caracteriza conforme traços como a dissimulação e a obstinação. Além disso, na trama o protagonista parece agir como um Iago que trabalha para o infortúnio próprio.

Ademais, Dom Casmurro caracteriza tio Cosme mobilizando a referência aos caracteres do glutão e do preguiçoso. Contudo, não deixa de se autocaracterizar como

voraz e, igualmente, preguiçoso. Ele não pagava as promessas que fazia a Deus, segundo sua voz narrativa, em razão da “preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida” (ASSIS, 2008, p. 953).

De forma correlata, pode-se analisar a composição e caracterização de d. Glória e Capitu em relação de complementaridade e oposição, segundo questões que dizem respeito mais propriamente à composição e caracterização do narrador-protagonista.

Em conclusão, esta leitura aclara traços da composição do narrador-protagonista de *Dom Casmurro*, considerando-se a articulação dupla no discurso narrativo entre seu objetivo de convencer o leitor e suas falhas advindas do autoengano. Esses traços da composição do narrador-protagonista também são considerados, segundo as relações interdependentes com a composição e caracterização das demais personagens na trama.

Referências bibliográficas

ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes: volume 1/ Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 2008.

AZEVEDO, S. F. L. *O adultério, a política imperial e as relações de gênero em Roma*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017. 190 p.

BUTLER, S. *The moral mirror: or, a looking-glass for sots, parasites, gluttons, clowns, praters, time-servers, pretenders, knaves, knights of the post, atheists, zealots, hypocrites, & c. & c. & c.* Philadelphia: Aitken for Carey, 1813.

CALDWELL, H. *Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, A. *The Brazilian Family*. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. *Brazil: portrait of half a continent*. New York: Dryden Press, v. viii, 1951.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15. ed. São Paulo: Global Editora, 2005.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo: Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GUIMARÃES, H. D. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HALL, J. *Characters of Virtues and Vices: characterisms of Vices*. In: ALDINGTON, R. *A book of characters*. London; New York: George Routledge & Sons LTD.; E. P. Dutton & CO., 1924. p. 559.

HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M.-L. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

PASSOS, C. R. P. *As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 208 p.

SCHWARZ, R. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, R. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A narrativa amazônica de José Veríssimo e Inglês de Sousa sob influência do relato de viagem

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez

Resumo

Seguindo a orientação de que a narrativa ficcional apropria-se de discursos não literários procuramos compreender como o modelo do discurso científico, hegemônico do século XIX, o relato de viagem, pode influenciar a construção das narrativas breves do baixo Amazonas *Cenas da Vida Amazônica* de José Veríssimo e *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa. Seja na descrição das paisagens à Humboldt ou nas passagens de estudos etnográficos do casal Agassiz, alguns aspectos descritivos que foram revistos para a composição de novos textos literários.

Palavras-chave

narrativa amazônica; Humboldt; Agassiz; José Veríssimo; Inglês de Sousa

¹ Pós-graduando em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). E-mail para contato: juliano.maltez@usp.br.

Introdução

Os livros *Cenas da vida amazônica* (1886) de José Veríssimo (1857-1916) e *Contos amazônicos* (1893) de Inglês de Sousa (1853-1918) recentemente tiveram novas edições pela editora Martins Fontes, coleção “Contistas e Cronistas do Brasil”. No caso de *Contos amazônicos* há outra edição pela Universidade Federal do Pará, de 2005, e que também procura resgatar escritores da região que ficaram esquecidos do grande público. Acompanhando essas novas edições, alguns textos críticos ampliam a fortuna crítica dos autores que deixam de ocupar apenas a designação classificatória da escola naturalista, e passam a ser percebidos dentro de um contexto de maior complexidade.

Seguindo a tese de Roberto González Echevarría em *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, na qual as relações que a narrativa estabelece com formas de discurso não literárias são muito mais produtivas e relevantes das que têm sua própria tradição, escolhemos por uma análise que se detenha mais em compreender como o modelo do discurso científico, hegemônico do século XIX, dedicados ao estudo da natureza e sociedade americanas, seja por seu caráter de organização de conhecimento, por autoridade acadêmica e pela posição de seu enunciador referencial serviu à ficcionalização da região amazônica.

O objetivo é relacionar a forma da narrativa curta com um imaginário ou discurso amazônico, e para isso, pode-se explicitar o papel da literatura de viagem como um possível suporte de correlação para a região amazônica, como observa Mary Louise Pratt sobre os relatos de Alexander von Humboldt como textos que serviam ao público europeu como reinvenção “ligada a prospectos de grandes possibilidades expansionistas” (1999, p. 197) e tinham como características formais “combinar a especificidade da ciência com a estética do sublime” (p. 213). Neste entrecruzamento da história e da ficção como criações discursivas, resulta uma obra que influenciou até mesmo os textos crioulos de independência hispano-americana com um propósito de subjetivação da elite local.

Em *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna* de Francisco Foot Hardman faz-se menção aos viajantes que constituíram os

caminhos estéticos amazônico:

Entre fontes mais antigas, é certo que a literatura de cronistas e viajantes, desde o século XVI, ao erigir o “real-maravilhoso” como matéria-prima temática de suas construções sobre a Amazônia, constituiu acervo considerável de elementos passíveis de serem apropriados e retraduzidos, já no século XIX, por toda a literatura ficcional, do romantismo aos vários modernismos, a partir pelo menos de 1870. Poderíamos lembrar, entre autores-viajantes, na plêiade de exploradores e naturalistas que, entre os Setecentos e os Oitocentos, repercutiram depois em autores brasileiros, de Rodrigues Ferreira, Bates, Wallace, Castelnau, Coudreau, casal Agassiz, Chandless etc. Seria vetada, em princípio, a menção a Humboldt (...). Mas o peso do autor-viajante germânico foi decisivo, seja pela forte recepção de sua obra no imaginário e relatos de autores de nossos países vizinhos, seja pelas leituras diretas ou indiretas certamente feitas no Brasil. (2009, p. 26)

Entre os autores referidos no texto de Hardman optamos inicialmente por observar e relacionar aos textos dos autores obidenses Humboldt e o casal Agassiz, levando-se em consideração as descrições paisagísticas e as etnográficas.

1. Viagem às regiões equinociais do Novo Continente (1799 - 1804) de Alexander von Humboldt

Uma das características formais dos fragmentos sobre a Amazônia de Humboldt são suas longas descrições da natureza, tomado pela ideia de que o espaço narrado sobrepuja os povos “bárbaros”, em outras palavras, qualquer narrativa dramatizada responderia a uma natureza imponente como personagem principal, deixando em segundo plano os nativos da América, os quais são mencionados sempre dentro de uma escala de civilidade na qual o homem branco europeu ocupa o topo da pirâmide etnográfica.

No livro sétimo da publicação original de *Viagem às regiões equinociais do Novo Continente* encontra-se a descrição do grande rio Orinoco:

El río Orinoco, al dirigirse de Sur a Norte, se ve atravesado por una serranía de montes graníticos. Constreñido en dos puntos de su curso, se rompe con estruendo contra unas rocas que forman gradas y diques transversales. Nada tan imponente como el aspecto de estos lugares. Ni el salto del Tequendama cerca de Santa Fe de Bogotá, ni las grandes escenas de las Cordilleras han podido atenuar la impresión que en mí había

producido la primitiva vista de los raudales de Atures y de Maipures. Cuando se halla uno situado de modo que abrace de una ojeada esa serie continua de cataratas, esa alfombra inmensa de espuma y de vapores iluminada por los rayos del sol poniente, créese ver el río entero suspendido sobre su lecho. (HUMBOLDT, Tomo IV, 1985, p. 9)²

Com uma narração que conduz a visão panorâmica das cataratas, Humboldt guia o leitor utilizando expressões como: “nada tan imponente”; “esa alfombra inmensa de espuma y de vapores”, provocando o estarrecimento frente às forças naturais que nesta região seriam de proporções maiores daquelas já conhecidas na Europa, criando com o mesmo fervor o que outros viajantes produziram para África e Ásia como quadros descritivos, aguçando com os recursos formais uma visão criadora: “créese ver el río entero suspendido sobre su lecho.”, algo que Pratt relaciona à estética do sublime quando a descrição da natureza passa a ser exemplo de forças imensuráveis, somando-se à especificidade da ciência que deve contribuir para o projeto de hegemonia européia.

Esta forma de representação da intensidade das forças naturais também ocorre no conto “O crime do Tapuio” de José Veríssimo, em fragmento que narra o momento em que o tapuio José passa com sua canoa por um estreito canal em véspera de ser atacado por uma sucuri:

Varada a primeira e mais densa cortina de folhagem, achou-se num igapó – um grande estirão de mato alagado pelo lago na enchente e ainda não de todo abandonado por ele. Árvores alterosas, como soem ser as das terras firmes do Trombetas, direitas, de cascas pardacentas e rugosas, emergiam de dentro da água, escura e calma, como uma lagoa morta. Dos altos galhos pendiam, formando bambinelas pitorescas, fios de todas as grossuras e feitios de cipós e de lianas, a se refletirem naquelas águas paradas e negras, com sinuosidades intermináveis de serpente. (VERÍSSIMO, 2011, p. 90)

Distintamente de Humboldt, que elege a natureza como personagem principal,

2 “O rio Orinoco, ao caminhar de Sul ao Norte, vê-se atravessado por uma serrania de montes graníticos. Restringido em dois pontos de seu curso, rompe com estrondo contra umas rochas que formam degraus e diques transversais. Nada tão imponente como o aspecto destes lugares. Nem o salto de Tequendama próximo de Santa fé de Bogotá, nem as grandes cenas das Cordilheiras poderiam atenuar a impressão que em mim tinha produzido a primitiva vista dos caudais de Atures e de Maipures. Quando se acha alguém situado de modo que abrace de uma olhada essa série contínua de cataratas, esse tapete imenso de espuma e de vapores iluminada pelos raios do sol poente, acreditasse ver o rio inteiro suspendido sobre seu leito.” (Tradução feita pelo autor)

em Veríssimo, o embate ocorre entre homem e natureza, correspondente ao cerne do naturalismo que dá o tom da descrição, como foi ressaltado por Antonio Dimas: “O crime do tapuio, por coincidência, sintetiza bem esse tipo de combate, que é tônica dos demais contos” (2011, p. XXX). A natureza que rivaliza com o homem é medida sempre pelas suas grandes dimensões, por meio de expressões como “mais densa cortina de folhagem”, “um grande estirão de mato alagado”, “árvores alterosas”, “fios de todas as grossuras e feitos de cipós e de lianas” e “com sinuosidades intermináveis de serpente”, nas quais se percebe incisivamente o uso de advérbios de intensidade e adjetivos cuja intencionalidade é agigantar a força antagonista, a natureza selvagem. Se na descrição humboldiana a natureza protagoniza oferecendo a sensação ao leitor do quão pequeno é o ser humano nestes espaços, em Veríssimo, a descrição de caráter mais minimalista também explora as potencialidades de uma floresta que responde, antagonista da ação humana.

No conto “Acauã” de Inglês de Sousa a floresta é vista com a mesma figuração de Veríssimo, no entanto, composta por uma voz ribeirinha tomada pelo imaginário popular amazônico:

Raios caíram com fragor enorme, prostrando cedros grandes, velhos de cem anos. O capitão Jerônimo não podia mais dar um passo, nem já sabia onde estava. Mas tudo isso não era nada. Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá, levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tornou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do Juízo Final. (SOUSA, 2005, p. 70)

O personagem Capitão Jerônimo Ferreira de volta da caçada de pouco êxito acaba perdendo-se na mata aos arredores da cidade de Faro. Este fragmento antecede o momento em que Jerônimo, após uma noite passada ao relento, acha uma menina dentro de uma canoa que se aproxima da margem do rio Nhamundá. Os fenômenos naturais são narrados com a mesma grandiosidade dos demais autores; expressões como “fragor enorme”, “cedros grandes”, “velhos de cem anos”, imprimem ao leitor esta noção de imensidade junto com o movimento em que a narrativa dá à natureza sua

personalidade monstruosa.

2. Viagem ao Brasil: 1865-1866 (1868) de Louis Rodolph Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz

Correlacionado com a influência descritiva, aponta-se também, o conceito de auto-etnografia: “representação de si mesmos de forma comprometida com os termos do colonizador” (PRATT, 1999, p. 32). O emprego de expressões constituídas ao longo da história de dominação europeia sobre os povos conquistados estavam presentes no próprio discurso americano. Podemos, neste ponto, somar à nossa discussão:

Vila de Breves. 21 de agosto – Atingimos ontem à noite a nossa primeira estação, a pequena vila de Breves. A sua população, como a de todos os pequenos estabelecimentos do Amazonas inferior, é o produto da mistura das raças. Vêem-se aí os traços regulares e a pele clara do homem branco, a grosseira e lisa cabeleira preta do índio, ou então as formas metade de negro, metade de índio que apresentam os mestiços cujos cabelos não possuem mais ondulações finas. Ao lado dessas misturas, mostra-se o puro tipo índio: fronte baixa, face quadrangular, ombros rigidamente em ângulo reto e muito altos, sobretudo nas mulheres. (AGASSIZ, 2000, p. 166)

O casal Agassiz, provenientes da América do Norte, em expedição científica pela Amazônia brasileira tinha como maior objetivo a coleta de novas espécies de peixe; o chefe da companhia, Luís Agassiz, pensava revolucionar a ictiologia, deixando em seu relato uma série de descrições da natureza e estudos etnológicos da população amazônica que influenciou de maneira mais marcante os textos de Veríssimo, o qual também seguiu produzindo estudos etnológicos.

Em “O crime do tapuio” o narrador onisciente de José Veríssimo utiliza de termos etnográficos para designar as relações humanas, como bem assinala Dimas: “Na gradação daquele conjunto humano que se reúne na sala do júri, José Tapuio é o último da fila, sem nenhum direito à descrição por parte do narrador” (2011, p. XXXIII). No estudo etnológico “As populações indígenas e mestiças da Amazônia: sua linguagem, suas crenças e seus costumes”, que antecedia a primeira edição de *Cenas da vida amazônica*, Veríssimo caracteriza o tapuio da seguinte maneira:

A essa população que habita as margens do grande rio e dos seus numerosos afluentes, vivendo a nossa vida, contribuindo para a nossa receita, trabalhando nas nossas indústrias, e que não é nem o índio puro, o brazilio-guarani, nem os seus descendentes em cruzamento com o branco, o mameluco, é que, parece-me, cabe o nome de Tapuia. (...) a palavra tapuio (tapyia, y igual ao u francês, porém gutural) era, como o bárbaro dos romanos, uma denominação genérica do desprezo, que se davam entre si os indivíduos de outras tribos, e que naquela língua significava não só o hostil, o inimigo, mas o escravo. (VERÍSSIMO, 1887, p. 299)

Veríssimo, mesmo antes de compor sua ficção, tinha já praticado a prosa etnográfica que de forma ambígua tanto enaltecia a miscigenação que rompia os preconceitos das sociedades tradicionais da Europa como reproduzia o discurso de Agassiz que justificava a profunda degradação da população resultado das intermináveis misturas entre raças. O aspecto etnográfico será determinante na construção das personagens nos contos de Veríssimo, inclusive para o enredo.

Nas narrativas dos contos de Inglês de Sousa, por sua vez, os nomes de personagens sempre estão acompanhados com termos etnográficos: “A velha tapuia Rosa já não podia cuidar da pequena lavoura que lhe deixara o marido” (SOUSA, 2005, p. 29). No entanto, neste autor os termos e a própria visão etnográfica passa a ser menos relevante. Em alguns contos do livro a narração dada pela boca de Estevão Pimenta, contador de histórias, tem como característica predominante a reelaboração do imaginário ribeirinha, lendas e mitos amazônicos, os quais o discurso “científico” da maioria dos viajantes do XIX e inclusive muitos literários locais procuraram desmistificar.

Referências bibliográficas

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Brasília: Senado Federal, 2000.

DIMAS, Antonio. “Introdução”. Em VERÍSSIMO, Inglês. *Cenas da Vida Amazônica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. (1ª ed. 1990)

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HUMBOLDT, Alejandro de. *Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente*. Tomo I, Caracas: Monte Avila Editores, 1985.

_____. *Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente*. Tomo IV, Caracas: Monte Avila Editores, 1985.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

_____. *Contos Amazônicos*. Belém: UFPA, 2005.

VERÍSSIMO, José. *Cenas da vida amazônica*. Antonio Dimas (org.) São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *As populações indígenas e mestiças da Amazônia: sua linguagem, suas crenças e seus costumes*. Em Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Período: 1876-1900 (busca: 1887/tomo L – primeira parte). <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php>.

MESA8

Processos poéticos editoriais

Entre a prosa e a poesia: a Revolução de 30 e Drummond

Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva¹

Resumo

A hipótese que a comunicação procurará desenvolver é de que o poema “Outubro 1930” ocupa uma posição importante dentro do primeiro lirismo de Carlos Drummond de Andrade, porque condensa soluções e temas da intensa atividade poética do Autor ao longo da década de 20, ao mesmo tempo em que antecipa dilemas e impasses da sua produção da década de 30. De modo mais amplo, a apresentação buscará mostrar como ele se insere dentro do acirrado debate modernista daquele momento e o refrata, dando forma própria a suas questões e problemas. Publicado pela primeira vez no calor da hora, em maio de 1931 - um ano depois de *Alguma poesia*, ao qual seria incorporado em 42, na segunda edição -, o poema é um relato em prosa e verso da experiência de Drummond na Revolução de 30, da qual participou como funcionário das Forças Revolucionárias Mineiras, em Barbacena, Minas Gerais. Salvo erro, trata-se da primeira tentativa de fôlego do Autor de cantar o tempo presente, mas ainda de um ponto vista galhofeiro e distanciado. “Outubro 1930” deixa entrever, assim, a passagem do individualismo irônico de *Alguma poesia* para o clima de fracasso e paralisia de seu segundo livro, *Brejo das Almas* de 1934. Através de um brevíssimo comentário crítico, a comunicação tentará sugerir uma leitura de mão dupla do poema: de um lado, como uma espécie de ponto de chegada de dez anos de lirismo desenfreado (a expressão foi cunhada por Drummond) e, de outro, como um aprofundamento e deslocamento das tensões contidas em *Alguma poesia*.

Palavras-chave

modernismo brasileiro; Carlos Drummond de Andrade; *Alguma poesia*; *Brejo das Almas*

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

“Outubro 1930” foi publicado pela primeira vez no *Estado de Minas* em maio de 1931 e depois n’*O Jornal* do Rio de Janeiro em dezembro de 34, antes de ser incluído na segunda edição de *Alguma poesia*, de 1942. Único do livro escrito depois de 1930, o poema é um registro em prosa e verso da experiência de Drummond na Revolução de 30, da qual participou como funcionário das Forças Revolucionárias Mineiras, em Barbacena, Minas Gerais. Salvo erro, trata-se da primeira tentativa de fôlego do Autor de cantar o tempo presente - programa estético-político que ganharia cada vez mais proeminência em sua obra e que culminaria com *A rosa do povo* (1945), como se sabe. Silviano Santiago viu mais semelhanças do que diferenças entre os dois momentos e, numa das notas apostas à correspondência de Drummond com Mário de Andrade, aventou se “Outubro 1930” não teria sido publicado em *Alguma poesia* com o sentido de uma autocrítica ao individualismo exacerbado do livro. E, no prefácio à mesma edição da correspondência, deu um passo além, afirmando que o poema teria sido incluído “como a querer provar o passado de militância tenentista do poeta” (SANTIAGO, “Suas cartas, nossas cartas”. In: COELHO, 2002, pp. 30-31). Já Iumna Maria Simon viu no poema, pelo contrário, “uma colagem mesclada de registros variados, escrita com galhofa, anticivismo e consciência da insignificância da história local, em clima bem diverso de *A rosa do povo*” (SIMON, 2015, p. 170). Qual a posição por conseguinte ocupada pelo poema dentro do primeiro lirismo de Drummond? Ponto de virada ou, ao invés, prolongamento do individualismo característico do seu livro de estreia? Para tentar responder, voltemos ao começo de “Outubro 1930” (ANDRADE, 2002, pp. 139-142):

Suores misturados
no silêncio noturno.
O companheiro ronca.
O ruído igual
dos tiros e o silêncio
na sala onde os corpos
são coisas escuras.
O soldado deitado
pensando na morte.

A abertura do poema surpreende porque, no lugar de lances espetaculares,

próprios a um acontecimento histórico importante, focaliza detalhes insignificantes dos bastidores. A escolha de suores e roncos parece um esforço para inverter e desmentir as representações da historiografia oficial, em geral repletas de heroísmo e patriotada. Esse esforço é completado pela adoção de um ponto de vista interno e, a despeito da ausência de vestígios da primeira pessoa, parcial que evita generalizações e idealizações, atendo-se ao miúdo e ao pequeno. No nível da linguagem, essa opção se reflete na escolha do vocabulário, objetivo e dominado por substantivos concretos. Por sua vez, a construção dos versos a partir de cortes e *enjambements* resulta em unidades curtas e ágeis que lembram fragmentos de telegramas e que, com frequência, provocam uma quebra de expectativa.

Na verdade, a estrofe inteira como que joga com as expectativas do leitor. De modo mais específico, esse jogo aparece na confusão que os versos armam entre os ruídos e o silêncio, de um lado, e entre o sono e a morte, de outro. Pois, do mesmo modo como o silêncio faz pensar tanto nos que dormem quanto nos mortos, os ruídos - sugeridos foneticamente pelos sons rascantes e pela profusão de dentais - podem ser tanto dos tiros quanto dos roncos. A estrofe mistura, assim, a dimensão banal - roncos e dorminhocos - à dimensão excepcional e bárbara - tiros e mortos - da situação, destituindo-a ao cabo de qualquer grandiosidade. De modo mais amplo, essa quebra de expectativa se configura no hibridismo da estrutura, a qual provoca um tensionamento entre os gêneros épico e lírico, e que aliás atravessa o poema, como veremos. Quer dizer, o cunho descritivo e a ausência de marcadores de primeira pessoa parecem puxar para o lado da épica e da narração - talvez a princípio mais afinadas com o assunto -, porém a opção pela perspectiva parcial e pela disposição em versos como que puxam para o sentido contrário, o da lírica, redefinindo a divisão estrita entre os gêneros, o que - diga-se - foi um dos grandes anseios dos modernistas, em geral, e de Drummond, em particular. (É óbvio que o gênero épico não se define pela presença ou pela ausência da primeira pessoa, ou ainda pela disposição em prosa ou verso, bem como a lírica não se caracteriza pelo cunho subjetivo ou objetivo. Aqui estamos pensando em termos mais prototípicos, a

épica estando mais próxima da prosa e a lírica dos versos, além de em geral apresentar uma subjetividade saliente.)

De 5 em 5 minutos um ciclista trazia ao Estado-Maior um feixe de telegramas contendo, comprimida, a trepidação dos setores. O radiotelegrafista ora triste ora alegre empunhava um papel que era a vitória ou a derrota. Nós descansávamos, jogados sobre poltronas, e abríamos para as notícias olhos que não viam, olhos que perguntavam. Às 3 da madrugada, pontualmente, recomeçava o tiroteio.

Na sequência, fazendo as vezes da segunda estrofe, há um pequeno parágrafo em prosa. Junto com “O sobrevivente” – provavelmente escrito por volta de 1930 porque inédito antes da primeira edição de *Alguma poesia* -, “Outubro 1930” é o único poema do livro em que os dois registros se misturam, o que talvez aponte para uma intensificação da experimentação formal por volta de 30. Porém, mesmo só aparecendo nesses dois poemas, é possível falar num certo flerte do verso drummondiano deste período com a prosa. Isso porque sobretudo nos poemas mais longos de *Alguma poesia*, em “Explicação” por exemplo, há uma tendência a extrapolar a autonomia dos versos em benefício do encadeamento do conjunto, como se o movimento poético procurasse extravasar a unidade rígida das partes, o que se explica em parte porque Drummond se formou fora da tradição do verso metrificado e em certo sentido em oposição a ela, e em parte porque os anos que se iniciam mais ou menos em 26 (data provável da redação de “Explicação”) marcam um momento de ampla pesquisa estética, o que fica claro na própria heterogeneidade do conjunto do livro de 30.

No caso específico de “Outubro 1930”, a distensão do verso até a prosa poderia levar a pensar numa conversão à épica, mas não é o que ocorre, até porque depois do parágrafo há outras estrofes. Além disso, diferentemente da presença apenas tácita da primeira estrofe, assistimos no parágrafo à efetiva entrada em cena do narrador com a presença do pronome “nós”, forma cujo plural parece ter o objetivo de marcar uma coletividade entre os envolvidos no episódio. A mudança para a prosa não implica aumento da objetividade, pelo contrário: o narrador figura a si mesmo e a linguagem se torna um pouco menos literal (“o radiotelegrafista ora alegre ora triste” e “olhos que não

viam, olhos que perguntavam”). Nem por isso, porém, o registro perde inteiramente a concretude, por causa da persistência dos detalhes e das repetições. O parágrafo gera desse modo um efeito engraçado, pois representa a rotina tediosa na caserna a partir de uma linguagem cuja aparente objetividade acaba ressaltando a monotonia e o ridículo da situação, da qual Drummond não esperava grandes coisas.

A oscilação no ponto de vista entre a primeira e a terceira pessoa e a mescla entre as estrofes em versos e os parágrafos em prosa traduzem, cada uma à sua maneira, as dificuldades e os esforços empreendidos por Drummond para escapar do próprio individualismo. Por outro lado, esse vaivém incessante também é responsável pelo que o poema tem de híbrido e de inacabado, porque destituído de uma síntese. Assim, se testemunha que o poeta mineiro estava testando novos caminhos, essa alternância entre registros opostos também indica que naquele momento ele ainda não havia encontrado uma superação para as dicotomias que vinham travando sua atividade poética, como também revelam suas cartas do mesmo período a Mário de Andrade. Na verdade, esse clima de fracasso e paralisia se estenderia por alguns anos e, inclusive, está presente em vários poemas de seu segundo livro, *Brejo das Almas* de 1934, não por acaso definido por John Gledson como “um livro sobre o fracasso, não um livro fracassado” (GLEDSON, 1981, p. 94). De qualquer maneira, em “Outubro 1930” essas tensões já se encontram configuradas, ainda que de forma um tanto arrevesada. O poema ocupa por isso uma posição estratégica dentro da obra de Drummond, porque, embora não signifique uma ruptura completa, condensa não só as soluções, mas também os impasses da sua produção da década de 20.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62*. Organização Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

SIMON, Iumna Maria. “O mundo em chamas e o país inconcluso”. In: *Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP, 103, novembro 2015, pp. 169-191.

Rosácea: a bagunça organizada de Orides Fontela

*Wanderley Corino Nunes Filho*¹

Resumo

Para a presente comunicação, pretendo apresentar os resultados parciais obtidos em minha pesquisa de mestrado, que se debruça sobre a poética de Orides Fontela, cuja obra se apresenta ao público ao final da década de 1960 com o livro *Transposição*. Todavia, a leitura a ser apresentada é produto, ainda que incompleto, do primeiro capítulo da minha dissertação, onde observo a estrutura do livro *Rosácea*, lançado em 1986. Dois motivos justificam o interesse em pesquisar esta obra. Há, por um lado, na fortuna crítica oridiana poucos estudos que se detém nas duas obras finais, a saber, *Rosácea* e *Teia* (1996). Por outro lado, *Rosácea* é um livro que abarca poemas de dicções diversas. Minha hipótese é que sua organização está articulada a tentativa de superar um impasse, considerada por Orides como a mais problemática de todas. Assim sendo, em minha fala sinalizarei aspectos que vão desde a divisão e nomeação dos capítulos, passando pela datação de um conjunto de poemas, até comentários acerca da escolha do título e da epígrafe da obra. No entanto, para melhor entender essa questão, se faz necessário voltar no tempo: na década de 1960, a poeta já tinha em mãos material suficiente para a publicação de dois livros, uma versão prototípica de *Rosácea*, chamado por Orides de *Rosácea I (o enfeitado)* e *Transposição*. Em 1969, porém, só este último veio a ser publicado, dando início a sua obra poética. Entre a estreia de Orides e *Rosácea* (o livro que de fato existe) temos o saldo de 17 anos e duas obras: *Helianto* (1973) e *Alba* (1983). Se em 1986 o reaproveitamento do título dá a entender que se trata da recuperação desse material, isto é em parte verdade. Explico: o livro é produto da compilação de material heterogêneo em termos de temas, formas poéticas e datações, que podem ser já identificadas na escolha dos termos que nomeiam os cinco blocos: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”. Em outros termos, poemas do fim da década de 1980 coexistem com fundos de gaveta e restos de memória, a exemplo dos poemas datados entre 1962 e 1968.

Palavras-chave

Orides Fontela; *Rosácea*; impasse

¹ É bacharel em Letras e atualmente desenvolve pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (USP) com financiamento CAPES. Este estudo é um desdobramento do projeto de Iniciação Científica realizado entre os anos de 2013 e 2014. Endereço de e-mail: wanderley.filho@usp.br.

No ano de 1991, sob o título “Nas trilhas do trevo”, Orides Fontela faz um esforço de comentar sua obra poética produzida até então. Neste depoimento, a poeta lança mão de um neologismo para explicar o caráter heterogêneo do livro *Rosácea*, publicado em 1986:

Justifiquei-me usando como epígrafe um koan de Heráclito, isto é, se o universo é uma bagunça organizada, um ‘caosmos’, meu livro também poderia ser a mesma coisa, tranquilamente...²

A invenção desta palavra surge da junção de duas outras, aparentemente conflitantes entre si: “caos” e “cosmos”. Para melhor entendermos o que tal junção significa, no entanto, o melhor ponto de partida não é 1986, quando a obra em questão é lançada, mas a década de 1960, quando Orides Fontela já tinha em mãos material suficiente para a publicação de dois livros. São eles uma versão prototípica de *Rosácea* — chamada pela poeta de “*Rosácea I* (o enjeitado)” — e *Transposição*. Em 1969, porém, só este último veio a ser publicado, dando início a sua obra poética. Entre a estreia de Orides Fontela no meio literário e *Rosácea*, o livro que de fato existe, temos o saldo de 17 anos e duas obras: *Helianto* (1973) e *Alba* (1983). Se o reaproveitamento do título em 1986 dá a entender que se trata da recuperação desse material, isto é em parte verdade. Explico: o livro é produto da compilação de conteúdo heterogêneo em matéria de temas, formas poéticas e datações, que podem ser já identificadas na escolha dos termos que nomeiam os cinco blocos: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”. Em outras palavras, poemas do fim da década de 1980 coexistem com “fundos de gaveta e restos de memória”³, a exemplo dos poemas datados entre 1962 e 1968.

Do título

Não é dado novo na fortuna crítica oridiana a afirmação de que as cinco partes de *Rosácea* aludem às pétalas da imagem da rosa apresentada em seu título⁴. Porém, a

2 Orides Fontela, “Nas trilhas do trevo”, In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. 1. ed. Porto Alegre/São Paulo: Artes e Ofícios/ Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1991, p.260.

3 Idem.

4 Utilizando a metáfora das pétalas da rosa, Cleri Aparecida Buciolli Bioto discorre acerca do “entrelaçar de ideias e sentidos, que se enredam não apenas entre as folhas de *Rosácea*, mas também no conjunto dos livros a compor Trevo”. Cleri Aparecida Buciolli Bioto. *Entretecer a tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo:

rosácea também é um elemento arquitetônico usado nos tetos e abóbadas das catedrais, cuja estrutura remete à de uma flor. Duas observações se fazem necessárias: em primeiro lugar, vemos a relação entre o plano terreno e o plano sagrado, mediada pela luz que evidencia a distância entre esses dois espaços. Em segundo lugar, vemos a correlação entre a estrutura vitral a qual é trespassada pela claridade e o livro que contém dentro de si outro livro. Isto é, ao mobilizar a imagem da rosácea como título, percebe-se que há a marca autoral que organiza sistematicamente os poemas “Antigos”.

Da epígrafe

Coisas varridas e
ao acaso
mescladas
— o mais belo universo.

O uso do fragmento 124 de Heráclito como marco zero da obra cumpre a função de dar uma justificativa da organização mal ajeitada dos poemas. Assim sendo, a escolha desta epígrafe antecipa ao leitor a qualidade múltipla dos poemas que encontrará, dada a marcação do plural destas “coisas”. Conforme veremos mais adiante, a distinção mais aparente, dentre outras, é a que se refere ao tempo da escrita dos blocos que compõem o livro. Vale acrescentar que a epígrafe não apresenta, como alguns poderiam supor, uma relação hierárquica entre os poemas. Muito embora Orides Fontela tenha declarado a necessidade de renovação de sua escrita⁵, a inclusão de fala que vê essa produção possivelmente heterogênea como “o mais belo universo” cria mais outro significado que fica no nosso horizonte de leitura. Assim, notamos que a escolha do título e da epígrafe prenuncia um consciente olhar sobre as coisas, uma vez que a sua multiplicidade é anunciada como que coletada “ao acaso”. Não obstante, a casualidade que se apresenta no mesmo trecho “ao acaso” nos parece ser um tanto quanto performática. Embora a poeta afirme que o livro fora organizado às pressas⁶, há na epígrafe um gesto irônico,

Annablume: Fapesp, 2003, p. 115.

5 Orides Fontela, op. cit. p. 261.

6 Orides Fontela, op. cit. p. 260.

visto que o livro possui uma estrutura bem rígida, dada a nomeação dos cinco blocos. Outro ponto que reforça a ironia contida na epígrafe é que tal fragmento de Heráclito é originalmente um koan, gênero textual tradicionalmente capaz de enunciar contradições que vão de encontro ao senso comum. Logo, parece haver um jogo de forças entre os dois polos, caos e ordem, demonstrando que há uma estrutura por detrás desta desordem.

Dos capítulos

Conforme mencionamos, *Rosácea* possui cinco subdivisões: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”. Notamos uma diferença que se refere à tipologia dos adjetivos que nomeiam as cinco partes, pois os três primeiros termos mencionados antecipam ao leitor a qualidade dos temas que lá encontrará. Em contrapartida, atribuir uma identificação temporal aos poemas, conforme vemos nas duas outras partes, não permite fazer esta imediata associação temática. O que se vê na verdade é uma relação de proximidade e distância entre “Novos” e “Antigos”: proximidade, pois é justamente o fato de receberem uma identificação temporal que os distingue das três demais seções; distância, pelo óbvio intervalo de tempo que existe entre elas. Assim sendo, nos parece que o gesto de colocar poemas tão distantes em tempo de composição dentro de um livro é por si só dotado de significado. A questão é entender se há por trás disso algum projeto poético, mesmo que embrionário. Em caso afirmativo, nos interessa saber a que ele se presta. Haveria alguma ideia de hierarquia entre os poemas “Novos” e “Antigos”?

Antigos

Quando se olha para a produção poética de Orides Fontela, percebe-se que há no livro *Rosácea* um procedimento incomum: a nomeação de um grupo de poemas não a partir de um viés temático, mas por meio de uma seleção temporal. Se “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos” e “Mitológicos” contêm poemas que, ao que nos parece, foram escritos próximos aos anos de 1986, “Antigos” apresenta poemas da década de 60. Há de se ressaltar que boa parte dos poemas que compõem “Antigos” possui datação, algo sem precedentes e que não se repete posteriormente na obra, na obra oridiana.

Dentre os dezessete poemas do bloco “Antigos”, selecionamos “Origem”, “Ceia”

e “O branco é campo para o desespero” para a leitura na ocasião deste seminário.

ORIGEM

Nem flor nem folha mas
raiz
absoluta. Amarga.

Nem ramos nem botões. Raiz
íntegra. Sórdida.

Nem tronco ou
caule. Nem sequer planta
— só a raiz
é o fruto.

O olhar do leitor é conduzido pela constante ação de despojar tudo aquilo que se apresenta, de alguma forma, como excesso. Nota-se que o uso do paralelismo por meio das negações, *nem (...) nem (...)*, acaba por definir certa imagem por meio das recusas. Essa espécie de construção às avessas diz tanto do objeto descrito quanto da voz que a descreve. As três estrofes expõem um repetitivo movimento marcado pela rejeição das partes da planta que estão na superfície — *flor, folha, ramos, botões, tronco, caule* — em detrimento daquilo que está no subterrâneo — *raiz*. Tal movimento segue uma estrutura que apresenta os substantivos que se referem aos objetos de recusa, para depois detalhar, ao final de cada estrofe, suas características da raiz. Assim sendo, há nas duas primeiras estrofes a descrição da raiz por meio de adjetivos que podem ser divididos em grupos: os que denotam sua superioridade (*absoluta* e *íntegra*) e os referentes à sua impureza (*amarga* e *sórdida*). A terceira estrofe foge, em partes, desse esquema: a recusa que precede a raiz, nos versos 6 e 7, é semelhante, apesar da variação — três recusas em vez de duas, como nas estrofes anteriores. Porém, a alteração mais evidente está na ausência de atributos da raiz. Há, na verdade, uma relação de equivalência entre os termos *raiz* e *fruto*. Muito embora *raiz* já houvesse sido mencionada duas vezes em estrofes anteriores, é ao final do poema, graças ao uso do travessão, que o poema se encerra como que em chave de ouro, não apenas por causa do efeito impactante, mas também por apresentar em sua essência o pensamento geral da composição.

Vale apontar que a partir da segunda estrofe há um aumento progressivo do recuo em relação à margem esquerda. Este procedimento cria um efeito visual que resulta na aproximação gradativa em relação ao centro da página. Assim sendo, tal disposição dos versos parece imitar uma “escada”, como se, a cada estrofe, o poema descesse mais um degrau em relação à origem/raiz da planta. É na esteira desse pensamento que a acomodação dos versos parece imitar a busca pela essência. Embora haja uma recusa de todos os demais elementos, a raiz é poupada. Isso nos faz pensar que não se trata propriamente de um desejo de destruição da planta e daquilo que ela figura, visto o interesse em dar evidência à sua raiz. Tendo em mente que ela é justamente a gênese de todas as demais partes, temos aí alguns desdobramentos que se imbricam. Em primeiro lugar, vale retomar que, conforme acabamos de mencionar, a escolha da imagem da raiz relaciona diretamente ao título do poema, uma vez que se tratam de termos sinônimos. Em segundo lugar, isso também se articula ao posicionamento do poema dentro de *Rosácea*, já que “Origem” é o escolhido para abrir a seção dos poemas “Antigos”. Isso nos faz conjecturar se há um significado para além do jogo semântico entre a tríade raiz-origem-antigos. Assim sendo, retornaremos depois a essa questão. Por ora, vale dizer que o poema evidencia uma concepção de fazer poético que reconhece a importância do que está além das aparências (flor, caule e folha), privilegiando o essencial que se encontra na parte subterrânea (a raiz).

“Ceia” é outro poema pertencente à seção “Antigos” que nos interessa quando se considera a organização do livro *Rosácea*. Tal como “Origem”, trata-se de um poema que possui um significado importante, na medida em que ele parece propor uma conversa das partes com o todo do livro.

CEIA

A mesa, todos
interligados
pela realidade do alimento
pelo universo único
do ser
a mesa, todos

coexistem no júbilo
comungando a oferta pura das coisas.

Percebe-se que há em “Ceia” o largo uso de palavras que orbitam em torno do cristianismo, visto que foi na Última Ceia, celebrada por Jesus, que Cristo e seus apóstolos se reuniram em torno da refeição com o intuito de agradecer a Deus. Todavia, para além da instantânea relação que o poema trava com a Eucaristia, vemos que há um diálogo estabelecido com a epígrafe de *Rosácea*, dada a insistência em termos referentes ao tema da conciliação. Se na epígrafe há a menção às coisas mescladas, tal ideia ressoa em “Ceia” na medida em que a noção de unidade aparece nos trechos “todos / interligados”, “universo único” e em “todos / coexistem, no júbilo / comungando”. Interessante notar que a ideia de unidade também se reflete na estrutura do poema, pois, além de haver apenas um ponto ao final do poema, todos os versos estão dispostos em uma única estrofe.

A anáfora, recurso utilizado em “Origem”, é aproveitada em “Ceia” de modo a desempenhar uma dupla função. O uso reiterado do trecho “a mesa, todos”, nos versos 1 e 6, tem um caráter retórico visto que enfatiza a coesão do poema, além de trazer uma uniformidade rítmica, mesmo que momentânea, ao poema. Quanto às duas ocorrências da palavra “todos”, vemos que elas se referem inevitavelmente aos apóstolos presentes na Última Ceia. Todavia, é de se pensar que há outra a possibilidade de leitura deste termo. De certa forma, o caráter impreciso desta palavra se assemelha ao termo genérico utilizado na epígrafe de *Rosácea* — “coisas”. Em ambos os casos paira a ideia de multiplicidade, o que de certa maneira reflete o caráter heterogêneo do livro dado à datação variada de seus poemas. A ideia de universo único, já alvitado no *koan* emprestado de Heráclito, reaparece em “Ceia”, dando um tom menos de embate do que de harmonia.

Faz-se necessário olharmos para o último livro de “Antigos”, que também encerra o livro *Rosácea*. Conforme indica a datação, “O branco é campo para o desespero” foi escrito em meados de 1968, aproximadamente um ano antes do lançamento de *Transposição*. Vemos que neste período Orides Fontela ainda fazia uso da forma sem suas composições. Se percorrermos toda a obra poética oridiana, veremos que a escrita em

sonetos é bissexta. Mesmo em *Transposição*, livro com menor experimentação formal, se encontra tais ocorrências. Assim sendo, nos parece que não há nada de aleatório na organização de *Rosácea*, como nos quer dizer sua epígrafe, visto que o livro obedece a uma estrutura bem rígida. Exemplo disto é que os únicos nove sonetos de sua obra inteira estão dispostos na seção denominada “Antigos”. Se esse gesto se trata de uma mea culpa, em razão do contraste no perfil dos poemas, ou mera identificação destes, cremos ser cedo para afirmar, visto que seria um salto interpretativo arriscado. No entanto, fato que é o poema que encerra o livro insiste no uso de anáfora para desenvolver a tese em torno do branco, seja por meio da tautologia “O branco é branco apenas” ou pelo emprego de asserções que realcem sua face negativa, como vemos nos versos 1, 5 e 13.

O branco é campo para o desespero
é quando sem infância persistimos
e nos fita de face a luz sem pausa
da memória suspensa (tempo em branco).

O branco é luz aberta: existimos
sem sombra de segredo, sem mais causa
sem mais infância em nós. É desespero
nos fixando (puro campo branco).

O branco é branco apenas. Sem refúgio
insistimos na luz. A luz constrói
a flor em nós (sua rosácea branca).

O branco é campo para a crueldade
onde nos encontramos: tenso espaço
na luz vivente (branco apenas, branco).

Muito embora sejam nos versos 1 e 15 que a negatividade está mais explícita, dado o uso dos termos “desespero” e “crueldade” para caracterizar o branco, o verso 5 inicia com a afirmação “o branco é luz aberta”, o que a priori é indicativo de um brilho que de limites . A natureza penosa desta luz se estende ao longo da segunda estrofe, como se vê no trecho “é desespero / nos fixando (puro campo branco)”. Nos três últimos versos do poema, tal perspectiva é completada por meio da descrição do espaço no qual o sujeito se acha. O “tenso espaço / na luz vivente” nada mais é que a interseção entre

a luz e os vitrais da rosácea, da qual tratamos ao início deste capítulo. Trata-se de um quiasma cuja síntese, definitiva, é impossível. Vemos então que, como no poema “Alta agonia”, o sujeito alcança uma iluminação que é ocasional, dado seu caráter contingente. Assim, este momento de epifania (ou iluminação) ocorre momentaneamente. Uma vez que “a luz sem pausa” perpassa o ser, criando “a flor em nós (sua rosácea branca)”, a síntese retorna, tal como uma espiral, à dialética.

A leitura que aqui apresentamos, pautada na investigação da estrutura como fonte de significado — título, epígrafe, seleção e organização de poemas e divisão de seções — nos encoraja a afirmar que não há nada de acidental em *Rosácea*. O aparente deste livro de fato esconde um todo organizado, como que um cosmos extremamente organizado. Bem como já adiantava a epígrafe ao mencionar “o mais belo universo”, nossa hipótese inicial ingenuamente entendia o livro como uma mera compilação de poemas de datações distintas, dada a antinomia “Novos” / “Antigos”. Ao longo das análises até aqui apresentadas, podemos inferir que a inversão da ordem lógica, que coloca os poemas “Antigos” ao fim do livro, reforça a impossibilidade de completa superação. O leitor de *Rosácea* termina o livro com a sensação de que certos impasses são difíceis (impossíveis?) de serem suplantados. Caso a ordem cronológica das seções estivesse mantida (“Antigos” abrindo e “Novos” fechando o livro), a tensão da obra teria sido apaziguada, uma vez que tal linearidade daria margem à interpretação calcada numa ideia de evolução. Em outras palavras, a estrutura do livro é uma das marcas da consciência das limitações postas por Orides Fontela.

7 Em entrevista concedida a Michel Riaudel, Orides Fontela afirma: “OF: Eu nunca vi nada de dialético na vida real. Tese, antítese e síntese bonitinho, acho que na cuca do Hegel, só. Nunca existiu na realidade. MR: Mas na sua poesia ela existe, não é? Só que a síntese já entra em movimento, em novo jogo de oposição... OF: É, nada para. O que é que para nesse mundo?” “Entretien avec Orides Fontela”. In: RIAUDEL, Michel. *Le Conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 156.

Referências bibliográficas

BIOTO, Cleri Aparecida Buciolli. *Entretecer a tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

FONTELA, Orides. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. 1. ed. Porto Alegre/ São Paulo: Artes e Ofícios/ Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1991.

_____. Entretien avec Orides Fontela. In: RIAUDEL, Michel. *Le Conte et la ville: etudes de literature portugaise et brésilienne*. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1998.

_____. *Poesia reunida [1969-1996]*. Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MESA 9

Questões de contexto e recepção

Samuel Rawet, crítico teatral e colaborador da Revista Branca

Luciano de Jesus Gonçalves¹

Resumo

O ano de 1948 registrou o lançamento de um empreendimento editorial que dinamizou a história da literatura brasileira, principalmente na década seguinte a sua estreia. Acatando a sugestão do amigo Evaldo Coutinho (1911-2007), o jovem escritor Saldanha Coelho (1926-2006) denominou a sua empreitada pelo nome de Revista Branca, tradução direta de La Revue Blanche, iniciativa francesa que vigorou entre os anos de 1889 e 1903. Marcel Proust (1871-1922), estimado por Coutinho, colaborou com frequência no projeto francês e esse foi o motivo da indicação do título, espécie de homenagem indireta. Mais do que uma genealogia completa da publicação brasileira, que durou pouco mais de dez anos, ou mesmo um paralelo comparativo com a realização dos irmãos Natanson, fundadores da iniciativa francófona, a comunicação restringe o horizonte de análise quando se detém na circulação intelectual de um de seus colaboradores, o judeu-polonês Samuel Rawet (1928-1984), naturalizado brasileiro aos sete anos de idade. Ao mapear e discutir a colaboração de Rawet na revista, pretendo ampliar as definições imputadas ao escritor ao longo de sua carreira, além de situá-lo, cada vez mais, no campo da produção das letras nacionais, ainda que, muitas vezes, sua literatura seja considerada hifenizada. De maneira preliminar, tais colaborações acentuam a ligação de Rawet com a crítica teatral, faceta que tem passado ao largo de sua recepção acadêmica nos últimos quarenta anos. Como motivação de pano de fundo, a minha apresentação poderá se alinhar às discussões em torno dos setenta anos de publicação da primeira edição da Revista Branca, ou, pelo menos, ao desejo de que elas ocorram ao longo do ano de 2018.

Palavras-chave

periódicos brasileiros; Saldanha Coelho; crítica teatral; Nelson Rodrigues; Oswald de Andrade;

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – PPGLB-USP, sob a orientação da professora doutora Eliane Robert Moraes, em pesquisa sobre a prosa degenerada de Samuel Rawet, coorientada pela professora doutora Rosana Kohl Bines, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUCRIO. Suplente da Representante Discente. Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – IFTO. E-mail: ljpg@usp.br.

Palavras iniciais

Desde as primeiras edições, a **Revista Branca** insuflou o cenário das letras, arrebatando colaborações importantes. Não raramente, a iniciativa contava com a participação de Otto Maria Carpeaux, Tristão de Athayde, Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira, traduções de poemas de Carlos Drummond de Andrade, ilustrações de Poty, Goeldi, entre tantos outros.

O diferencial, com relação à maior parte dos periódicos concorrentes, que mantinham o foco no tradicional formato revista, é que a **Revista Branca**, ao contrário, acomodava no seu interior diferentes formatos, como o da organização da **Antologia de contos de escritores novos do Brasil**. Espécie de livro-anexo, com quase quinhentas páginas, o material condensava, no primeiro aniversário da organização, a produção dos membros mais alinhados aos ideais da iniciativa, além de nomes como Herberto Sales, Ledo Ivo, José Condé, Lygia Fagundes Teles e Murilo Rubião. Afora o trabalho em torno das revistas, o grupo passou a atuar como editora, lançando novos artistas e intelectuais, ou trazendo à tona colaboradores vistos como experientes ou mesmo promissores.

Homenagem a *La Revue Blanche* e a Proust, o periódico brasileiro não escondia essa motivação pouco mais tarde, com o lançamento de um volume que assinalou a recepção do escritor francês no Brasil, a **Proustiana brasileira** (1950). Mais uma edição do grupo, o conjunto de ensaios aliava ineditismo, ousadia e senso editorial. Com o objetivo de rememorar a morte de Proust – ocorrida no dia 18 de novembro de 1922 –, os editores demonstraram uma atenção especial para as efemérides temporais, o que facilitava a publicidade de suas empreitadas, como é o caso desse projeto proustiano. A edição comemorativa foi lançada em duas versões, uma com tiragem de trinta exemplares, em um papel mais sofisticado, especial, e fora de comércio; e mil em edição de material mais comum. A edição consultada não especifica os tipos de papel (COELHO, 1950).

No terceiro ano de aniversário, a revista passou a ser veiculada em papel jornal, em formato de tabloide. As mudanças acompanharam a iniciativa ao longo do intervalo em que esteve ativa, mesmo que de modo não regular, e dominaram as atenções do

seguimento na década de 1950. É a partir desse período de maior efervescência que localizo as primeiras colaborações de Rawet para a organização (QUADRO I).

Menos que uma genealogia completa da publicação brasileira, que durou pouco mais de dez anos, ou mesmo um paralelo comparativo com a realização dos irmãos Natanson, fundadores da francesa **La Revue Blanche**, esta comunicação se restringe ao horizonte de análise ao se deter na circulação intelectual de um de seus colaboradores, o judeu-polonês Samuel Rawet (1928-1984), naturalizado brasileiro aos sete anos de idade. Ao discutir a colaboração de Rawet na revista, pretendo mapear parte de sua produção ainda não documentada pela crítica para, em seguida, ampliar as definições imputadas ao escritor ao longo de sua carreira, além de situá-lo no campo da produção das letras nacionais, ainda que, muitas vezes, sua literatura seja considerada hifenizada.

Métodos de mapeamento e recolha dos textos

A base inicial para a verificação da relação de Samuel Rawet com a **Revista Branca** foi o banco de dados da Hemeroteca Digital Brasileira, localizado no site <memoria.bn.br>. Nesse banco, no período que vai de 1950 a 1959, o descritivo ou a entrada “Samuel Rawet” está distribuído entre 34 periódicos, de 7 estados diferentes, a saber: Paraná, Pernambuco, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul, contabilizado em 304 ocorrências.

Reforço, no entanto, que a ocorrência não implica o registro factual da palavra, pois sua identificação ocorre via sistema de digitalização. Em alguns desses casos, a palavra “Rawet”, por exemplo, é identificada como “câncer”, para ficar apenas nesse exemplo curioso.

O período que corresponde aos anos de 1940 e 1949 também contempla a ocorrência do descritivo “Revista Branca” nos dados da Hemeroteca Digital Brasileira. Trata-se de um conjunto de 24 periódicos e 197 ocorrências ao todo. Por outro lado, não há registro da colaboração de Rawet nesse hiato, já que primeira colaboração do escritor na revista data do ano de 1950.

Entre 1950 a 1959, a entrada para revista foi encontrada em 1.094 ocorrências, distribuídas em 52 periódicos, de onze estados (Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo). O hiato corresponde ao momento mais produtivo da publicação. Nesse caso, as consultas foram realizadas para confirmação das ocorrências do descritivo “Samuel Rawet” nas páginas das edições divulgadas na imprensa.

Essa pesquisa *online* me permitiu, de maneira indireta, via repercussão jornalística dos números, edições da revista e publicação de alguns de seus sumários, a realização de um quadro inicial, espécie de quebra cabeças, das publicações de Rawet no periódico. Isso porque, embora o sistema de obras seriadas da Biblioteca Nacional encontra-se digitalizado, a **Revista Branca** não compõe esse acervo digital. No que se refere à leitura desse material impresso, a visita do consulente às dependências da instituição, na cidade do Rio de Janeiro, não foi permitida, devido a uma reforma das dependências da instituição; as tentativas foram realizadas em janeiro do ano corrente.

Após esse cotejamento, e diante de um quadro ainda incompleto sobre a sua colaboração na revista, foi possível encontrar alguns dos textos que procurava no acervo da Biblioteca Rodolfo Garcia, preservado na Academia Brasileira de Letras – ABL, também no Rio de Janeiro. Outra fonte de informação preciosa foi o filho do escritor Saldanha Coelho, Luciano Saldanha Coelho, que, gentilmente, me cedeu alguns números da publicação.

O quadro a seguir estabelece as doze colaborações individuais do escritor, mapeadas durante o processo:

QUADRO I: COLABORAÇÕES DE SAMUEL RAWET PARA A REVISTA BRANCA			
Ano	Número	Título do trabalho	Observações
1950	12	“Josias, o Triste”	Ano II. 2º aniversário da revista. Em formato revista. Conto.
1950	14	“A camisola do anjo”	Ano III. Seção “Notas de Teatro”. Novembro/Dezembro de 1950. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho. Crítica teatral.
1951	15	“Anton Tchekov”	Ano III. Rawet aparece listado no corpo de redação. Em formato tabloide. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho Crítica teatral.
1951	16	“A volta”	Edição de aniversário de 3 anos. Em formato revista. Peça teatral em 1 ato.
1951	17	“O teatro de Nelson Rodrigues”	Ano IV. Rawet divide esse texto em duas partes. A segunda delas foi publicada no próximo volume da revista. Em papel jornal e formato tabloide. Crítica teatral.
1951	18	“O teatro de Nelson Rodrigues”	Ano IV. Em papel jornal e formato tabloide. Crítica teatral.
1952	21	“Posição da crítica teatral”	Em papel jornal e formato tabloide. Crítica teatral.
1952	[?]	“Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade”	Junho de 1952. Esse texto será republicado, mais tarde, no volume Modernismo: estudos críticos . “Número especial dedicado ao 30 aniversário do Modernismo – Vol. II”. Em formato tabloide. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho Crítica teatral.
1952	[?]	“A propósito de uma entrevista”	Outubro de 1952. Texto oferecido por Lilitana Marlés Valencia, em registro do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo. Crônica teatral.
1952	[19 ao 27]	“Entrevista com Adolfo Celi”.	Dezembro de 1952. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho Entrevista.
1953	[28 ou 29]	“Café da Manhã. A última crônica”	Texto publicado no número em homenagem ao escritor Jones Rocha. Abril de 1953. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho Crônica.
1954	Modernismo: estudos críticos	“Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade”	Formato livro. Crítica teatral.

Fonte: Gonçalves, 2018.

Apontamentos preliminares

Da leitura e análise preliminares desse corpus, é possível afirmar que tais colaborações acentuam a ligação de Rawet com a crítica teatral, faceta que tem passado ao largo da recepção crítica do escritor dos últimos quarenta anos, período em que sua obra experimenta um crescente interesse. Iniciando a sua colaboração com o conto, noto que, a partir do momento em que passa a colaborar com a equipe de redação da revista, Rawet direciona seus escritos para uma espécie de responsabilidade de especialista na cena teatral. Além da peça em um ato, “A volta”, o teatro figura em mais dez textos dos doze mapeados.

Assumindo uma posição geral de que o teatro nacional passava por uma crise, anterior à semana de 22, principalmente no campo da produção dramaturgica, Rawet se posiciona na defesa do estudo das artes dramáticas por parte das letras contemporâneas. O conjunto de colaborações mantido na **Revista Branca** acentua, então, esse caráter de homem de teatro, seja como o dramaturgo que iniciou o movimento da publicação de peças nacionais na revista, seja como crítico.

Sobre essa segunda vertente teatral, Rawet adentra o debate escolhendo duas figuras, ainda que óbvias no período, complexas de serem estudadas. A primeira delas surge na oportunidade de um livro do crítico Fonseca Pimentel, **O teatro de Nelson Rodrigues**, publicação paralela à realização do I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro entre 9 e 13 de julho de 1951. Os dois eventos, a publicação e o congresso, são apontados pelo crítico como sintomáticos, na medida em que animam um debate interessado em discutir os problemas teatrais, reunindo “[...] gente que conhece o assunto” (RAWET, 1951c, p. 18).

A última dessas figuras, não menos emblemática, é a do escritor Oswald de Andrade, lido em sua expressão de dramaturgo. Síntese da faceta de Rawet como crítico teatral, essa relação dupla será destacada em minha comunicação oral em um diálogo com as posições de Sábato Magaldi (2004) sobre a dramaturgia oswaldiana.

Samuel Rawet experimentou todos os âmbitos que o processo de edição do

manuscrito literário pode oferecer ao artesão da palavra. A relação com o mercado da produção intelectual e artística se confunde com o momento em que o artista passa a publicar seus primeiros textos. Isso significa compreender tal processo como algo imbricado ao seu ofício da escrita. Em Rawet, não raramente, a postura analítica descambava para uma avaliação séria, senão irônica e raivosa, em defesa do ofício do intelectual como trabalho a ser remunerado.

O cotidiano com os periódicos literários implicava reflexão sobre o papel do intelectual e as possibilidades do escritor. Essa série de atividades irá munir Rawet numa empreitada judiciária que cristaliza esse embate do escritor brasileiro que procurava viver de literatura. A circulação entre intelectuais também possibilitou o engajamento em uma disputa que tomaria a década seguinte. Refiro-me ao processo movido em conjunto com Carlos Drummond de Andrade e Autran Dourado, contra a Bloch Editora, uma grande empresa do ramo editorial, em face da publicação da antologia **Literatura Brasileira em Curso**, em 1968, que copilou, sem a autorização prévia dos escritores, trechos de suas obras.

Os problemas analisados nas relações teatrais, Rawet decidiu combater de maneira mais incisiva em sua dimensão de prosador. O posicionamento ideológico do escritor e sua atuação como intelectual das letras passaram a ser utilizados para defender a categoria. As derivações dessa briga, motivo para uma próxima comunicação, apontam para a história da profissionalização do escritor e, por conseguinte, para construção dos direitos autorais, além das associações de Rawet com questões e nomes da literatura brasileira.

Referências bibliográficas

COELHO, Saldanha. (Org.). *Antologia de contos de escritores novos do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1949.

_____. *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.

_____. *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

PIMENTEL, Antônio Fonseca. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1951.

RAWET, Samuel. Josias, o triste. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, maio e agos., n.12, p. 75-77. 1950a. [2º aniversário, ano II].

_____. A camisola do anjo. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, nov. e dez., n. 14, p. 35, 1950b [ano III].

_____. Anton Tchekov. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 27, 1951a. [Ano III].

_____. A volta. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 34-38, 1951b. [Edição do aniversário de 3 anos, peça em 1 ato].

_____. O teatro de Nelson Rodrigues. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 17, p. [2], 1951c [Ano IV].

_____. O teatro de Nelson Rodrigues II. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 3, 1951d. [Ano IV].

_____. Posição da crítica teatral. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 2, 1952 a.

_____. Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], p., 1952b. [Número especial dedicado ao 30 aniversário do Modernismo – Vol. II].

_____. A propósito de uma entrevista. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], out. p.2, 5 e 11, 1952c.

_____. Entrevista com Adolfo Celi. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], dez. p. 5 e 11, 1952d.

_____. Café da manhã – A última crônica. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], abr., p., 1953 [Número em homenagem ao escritor Jones Rocha].

_____. Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade. In: COELHO, Saldanha. (Org.). *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954, p. 101-

Repetição e performance em *Nem te conto, João, de Dalton Trevisan*

Sílvia Sasaki

Resumo

Forjada a partir do reagrupamento de contos anteriores de Dalton Trevisan, a novela *Nem te conto, João* se caracteriza pelo emprego da linguagem concisa, marcada pela oralidade através do recurso do diálogo e, especialmente, por referências ao universo erótico. Embora o espaço ampliado da novela para se estender, o autor faz a opção pelo caminho contrário, preferindo omitir, fragmentar, fazendo o texto referir-se a si mesmo. Contando sobre a relação entre João e Maria, que se desdobra pela multiplicação do mesmo, feita de retomadas, frases reduzidas, em que ficam evidentes as sugestões sobre as ações e as áreas de silêncios, a *repetição* se institui o procedimento mais relevante de escrita. Estabelecida por toda a novela, a *repetição* vai se revelando um procedimento propositalmente visível na história. Submetido a essa engrenagem, o leitor gravita no entorno do sentido preso à sedução projetada pela conversação que diz a seu modo sobre um erotismo constante. Em posição de *voyeur* antes de uma escuta, especula o que está acontecendo pelo que ouve do diálogo entre os personagens. Analisando a *repetição* na composição sob o ponto de vista da *performance*, propõe-se investigar como o processo repetitivo conduz à uma dinâmica de percepções entre texto e leitor, especialmente sob a condição do binômio voz-escuta. Enquanto é apresentado um tema universal, a prostituição, a obra se desenvolve por um estilo autoral de métodos próprios. Discorrendo sobre aspectos que elaboram no texto movimentos integrativos e multifacetados, pretende-se analisar como o mecanismo da *repetição* conduz a *performance* que encena o jogo ambíguo de sedução e provocações que se dá com o leitor da narrativa.

Palavras-chave

Dalton Trevisan; literatura erótica; repetição; performance

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP. Bolsista Capes. E-mail: silvia_sasaki@usp.br.

Nem te conto, João (NTCJ), publicada em 2013 pela editora Record, é a terceira novela de Dalton Trevisan. Na obra, o autor exercita seu estilo trabalhando a escrita pela fragmentação, pela concisão e, especialmente, pela *repetição* escancarada de termos, frases e expressões ao longo da narrativa. Sendo um dos métodos utilizado pelo autor em outros livros, em *NTCJ* o artifício se revela a engrenagem mais evidente da composição.

Articulando termos e expressões alusivas, produzindo sentido a partir de poucas palavras e, muitas vezes, pela ausência delas, o que está em destaque é o jogo ambíguo da sedução, entre o desejo e a artificialidade que se estabelecem. Maria, moça pobre de uma cidade pequena vai para Curitiba na tentativa de melhorar a condição de vida. Entretanto, seu desinteresse em trabalhar, faz com que se habitue a se relacionar com João, um homem mais velho, casado e com filhos. Em troca de favores eróticos, nos encontros que sempre ocorrem no local de trabalho do João, Maria recebe “duas notas”. O que se sobressai na relação dos dois é a distinção dos interesses. Dissolvidos na própria fala, gera-se um contraste evidente no comportamento de um em relação ao outro. Em linhas de forças contrárias, se desenvolvem dois planos narrativos distintos e simultâneos, um da Maria e o outro do João. O plano do João tende ao clímax pela expressão do erótico, enquanto Maria tende ao anticlímax pela artificialidade:

- Pegue nele. Agrade ele.
Um tantinho intrigada, só olha. (66)

Para trazer o erotismo à fala, o manejo ocorre pelas instruções que João vai dando à Maria. Enquanto João guia a personagem sobre o que deve fazer, o leitor escuta o trajeto pelos elementos que vão sendo enumerados durante o percurso. A calça que é tirada, a blusa que é erguida, o peitinho que se mostra, o beijo negado, traçam um roteiro de instruções e de excitações que se dirigem ao corpo, cabendo ao leitor o empenho de uma escuta imaginativa para acompanhar o percurso que narra João. Quase exigências, trata-se de uma rotina de procedimentos que o excitam e que se repetem, expressando a conduta particular de erotização do personagem. Pelo uso de verbos como *pegar*, *tirar*, *pôr*, *mostrar*, *abrir* no modo imperativo, João percorre um repetido caminho pelo corpo

da protagonista. O que fica sugerido no texto é uma combinatória de possibilidades de erotização visando, entretanto, a um erotismo solitário. Confinado a esse autoerotismo, já que essa conduta de desejo é somente por parte do João, para que se dê a aproximação mais íntima entre eles, Maria tem que se calar – “- Agora não fale.” Assim como um objeto, segue as instruções. João se excita ante seu objeto sexual, que nem sequer suspira:

– Diga: Meu amor. Gema. Suspire, anjo.

– ...

– Grite. Me tire sangue.

Toda em sossego. (p. 189)

Assumidamente, em Dalton Trevisan, a *repetição* é um método do estilo do autor, que interliga um texto no outro, sendo essa prática retomada ao longo de toda sua produção. Na formalização da narrativa de *NTCJ*, a *repetição* pode ser observada, de início, no nível semântico. Através do léxico, a ideia central é depositada em determinados termos e em seus correlatos, que se propagam em diversos níveis. Sintaticamente, as estruturas frasais também se repetem para retomar o já dito na direção do que se pretende dizer. Considerando que a *repetição* entra na composição de qualquer tipo de texto, a particularidade é que em *NTCJ* esse processo é amplamente visível, propositalmente escancarado. Reconjugando e rerepresentando os elementos para falar sobre o acontecimento sexual, o que se dá em clímax nos encontros furtivos é também o que possibilita a continuidade da história.

Observando a *repetição* dos termos, é possível perceber a equivalência de significados entre os elementos que se repetem. Nas escolhas lexicais do autor, tendo em vista as unidades supralexicais (palavras, expressões e incorporações), a carga emotiva que recebem resulta, principalmente, de um emprego particular em razão do contexto. Além de suspender a fala para sugerir as ações sexuais da Maria, termos como calcinha, peitinho, putinha, cadela, e expressões como “Vamos tirar a roupa?” “Agora não fale”, “Tire a blusa”, “Mostre o seio”, “Gema. Grite, suspire” – reproduzem uma força atrativa quando interpoladas ao texto, comunicando uma prodigiosa gravitação erótica. Na falta delas, o recurso de reticências é um modo de representar, pelo silêncio na fala da Maria,

a força sexual implícita da narrativa:

- Tire a calça.
- Só de blusa, calcinha, salto alto.
- Agora se vire.
- ...
- Essa bundinha, que vontade de morder.
- ... (60)

Em Deleuze (2006), a noção de *repetição* advém de uma conduta necessária, fundada em relação ao que não pode ser substituído. Como comportamento que o sujeito externaliza, a *repetição* pode ser o eco de uma vibração mais secreta, de uma pulsão interior e mais profunda no singular que a alma (DELEUZE, 2006). De tal modo que, além do critério lexicográfico, que faz da *repetição* um processo estrutural, é pela *repetição* que o erótico, em *NTCJ*, projeta o argumento sexual como uma pulsão interior e singular do personagem João. A retomada da cena erótica se refere à individuação do desejo do João em relação à Maria, tanto pelos elementos discursivos que entram na fala para instruir o jogo erótico em andamento, quanto pela voz que se exalta no prazer particular que João expressa.

Partindo de aspectos do teatro para aproximar o conceito à literatura, Zumthor (2000) inscreve o vínculo entre *performance* e leitura no encontro do leitor com a percepção do poético, no horizonte das sensibilidades. Em *performance*, o texto é percebido como proliferador de movimentos constantes, gerador de impressões conforme a leitura em andamento. Do conceito mais geral de Zumthor (2000), o que está sendo aqui aplicado versa a respeito da importância dada à voz no trânsito de sentidos durante o exercício da leitura. Para Zumthor (2000), assumir a perspectiva da *performance* requer perceber que na leitura a voz e a audição são faculdades da percepção humana fundamentais para interpretar o que se passa em narração. Armada pelo texto e reproduzida no leitor, ainda que este ouça a própria voz na intimidade da leitura, esse reconhecimento institui a sonoridade pelo peso das palavras, pelas intenções das frases e os intervalos. A voz se torna substância, compreensão de uma instância corpórea, indicando a presença e as

ações dos personagens.

Em *NTCJ*, as falas concisas, que se repetem, em respostas ou silêncios imediatos dão dinamismo ao jogo do diálogo. A falta de intermediários, já que o narrador se confunde com João e pouco intervém na história, coloca os personagens em ação direta um com o outro. Narrando a si próprios através de suas falas, encenam as ações porque estão vivenciando a própria narração:

- Agora de pé.
- Será?
- Aperte as pernas. Mexa. Suspire. Grite.
- Não sei.
- Não sabe dançar? Então dance. Sem sair do lugar.(23)

O contexto erótico se reproduz pela conversação entre os personagens, com a particularidade de se realizar mais pela sugestão do que pela nomeação. Gerando um movimento provocativo entre falar, sugerir e silenciar, as instruções dadas por João sobre como Maria deve desempenhar sua conduta de erotização, revelam variações de uma mesma realidade que se repete. Essas instruções ressaltam os pontos onde há mais carga erótica no corpo da Maria, associando fortemente o imaginário erótico do leitor ao *voyeurismo* diante dos acontecimentos. Motor desse estímulo constante, as palavras de teor erótico funcionam não só como recurso expressivo, dotado de inegável poder de ênfase, mas também como mola propulsora de sentidos implícitos às expressões, quando nada está sendo dito:

- Fique de pé. Quero pôr nas coxas.
A calça caída aos pés. Aquelas pernas mais brancas, nem uma pinta ou mancha. Cabelo no olho, envergonhada.
- Veja, amor. Ele está olhando para você. (110)

O secreto estabelecido por toda a narrativa, em relação ao mundo lá fora que nada pode saber, torna o leitor a exceção, o único a espreitar o que ocorre no restrito universo da obra, limitado à sala de trabalho do João. Ouvindo a conversação dos personagens, o diálogo entre os protagonistas se abre em alusões sexuais, num jogo entre expressão, sugestão e silêncio. No texto, esse jogo tramado ao estilo do autor, sugere que

o leitor está na sala de espera, ao lado de onde está acontecendo todo o ápice sexual, onde se desenrola a relação secreta, que ninguém pode ver:

– Agora é tarde. Escute as vozes na sala. Uma mulher falando.
Quanto mais gente na sala, mais gostoso. (16)

O leitor é convidado a ouvir, através da leitura, o diálogo que vai narrando as ações licenciosas desse relacionamento. As palavras são como a porta, que oblitera a visão total da cena pelo texto que falta. Atrás da porta, as frases curtas, sugestivas, que vão sendo retomadas, assim como os silêncios e intervalos entre as frases, aguçam a imaginação sobre o que está em andamento entre João e Maria:

– Assim me machuca.
– Não tenha medo. Bem devagar. É aqui? (22)

Diante das circunstâncias empenhadas na conversação, é criado o espaço virtual dos protagonistas pela presença vocal deles. Percebendo o que está sendo dito e especulando o não dito, o leitor empenha uma escuta imaginativa e sua própria palavra às energias vitais que mantêm essa vibração. “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma.” (ZUMTHOR, 2000, p. 53). Cognitivamente, o engajamento dessa escuta imaginativa se abre menos pela descrição e mais pelas sugestões, fazendo-o preencher as lacunas para ler, compreender e sentir o que está sendo performatizado provocativamente pelas falas. Afinal, no exercício silencioso de nossas leituras, não é o puro silêncio que percebemos internamente. Muitas vezes, se não a maior parte, ouvimos nossa própria voz encenando a leitura.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2^a ed., 2006.

TREVISAN, Dalton. *Nem te conto, João*. 1^a. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

O teatro político brasileiro e seus engajamentos antípodas

Stephanie da Silva Borges

Resumo

A pesquisa tem como objeto o teatro político brasileiro do pós-64 e suas ramificações no campo da esquerda, visto que, embora apresentassem finalidades aparentemente comuns dentro dessa raiz política e resistissem à censura ditatorial, alguns grupos e autores do período acabaram transcorrendo para um interessante embate ideológico, pois a noção de engajamento ampliava-se: a ideia de engajamento artístico adotada se atrela, naturalmente, à política; assim, entende-se como engajada a arte largamente vinculada às preocupações sociais do período em que se dá, por exemplo, um teatro que age em consonância com os propósitos da esquerda relativamente à Ditadura Militar. Portanto, a proposta é analisar duas diferentes respostas dessa dramaturgia às ações repressivas através de companhias teatrais e seus textos dramáticos, pretendendo-se atingir um resultado contemplativo entre esses pontos de vista. Para isso, foram selecionados alguns elementos a serem problematizados: o teatro político, retrato e movimento cultural de uma época, e dois grupos teatrais com o “espírito” do período, que priorizavam o popular contra o regime autoritarista e tomavam posição frente à perplexidade social, explorando engajamentos intrínsecos e concebendo atitudes perante o teatro, deixando heranças: Teatro de Arena e Teatro Oficina. Tinha-se aí uma tensão permanente entre o engajamento “simpático com o público” do primeiro, que revisava a história nacional, e a “exposição brutal da desagregação burguesa” do segundo, que radicalizava a realidade – o que refletiu duas correntes estéticas e políticas bem diferentes dentro da esquerda, conforme enfatizou Roberto Schwarz na época, classificando-as como antípodas. Sendo assim, pretende-se adentrar os universos de *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que tomou como pretexto a história nacional para evocar a rebelião que se passava no presente, e *Roda Viva*, de Chico Buarque, que escancarou os bastidores da indústria cultural, visando explorar seus engajamentos políticos, concepções e questões vanguardistas pertinentes.

Palavras-chave

teatro político; engajamento; esquerda; Teatro Oficina; Teatro de Arena

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria. E-mail: stephanieborges@usp.br.

A presente comunicação se baseia no andamento atual da pesquisa de Mestrado intitulada “*O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*”, que visa analisar o seu objeto de estudo, levado à cena, a partir de um tema gerador, atendo para a maneira como esse processo afetou e foi afetado, conseqüentemente, pelo meio social.

Nesse caminho, porém, não se pretende esgotar noções teóricas sobre o tema (engajamento político em teatro), mas é importante considerá-las paralelamente antes de expor noções próprias sobre o termo, não adotando integralmente as concepções de críticos da literatura engajada, como as de Sartre ou Adorno. Por exemplo, Benoît Denis é um dos autores que também se dedica a pensar essa questão em “*Literatura e engajamento*”, se posicionando de acordo com a linha de raciocínio seguida por este trabalho:

Sumariamente, todos sabem que a expressão “literatura engajada” designa uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica (um escritor engajado, seria em resumo um autor que “faz política” nos seus livros). (Denis, 2002)

Recorrendo à ótica de Décio de Almeida Prado para nomear teatro político como tal, pode-se afirmar que, no Brasil, ele despontou na passagem para a década de 60, sobretudo em São Paulo, quando a dramaturgia amadurecia por meio de peças e autores de militância teatral e posição nacionalista – dada por inclinação política ou por explorar aspectos do país, ou ainda, pela presença de repertório e encenadores locais face ao predomínio estrangeiro de então. Como se sabe, após 1964, com a pressão da censura, houve a euforia contra a Ditadura nos palcos, um dos únicos lugares onde ainda era possível expressar liberdade patriótica e opiniões sobre o momento e o país, ainda que cifradas e cautelosas. Dentro desse movimento, das companhias que se utilizaram de diversas maneiras dos textos de seus autores e ditaram ideológica e esteticamente várias de suas dramaturgias e montagens de espetáculos, o esquerdista Arena e o até então aliado Oficina se destacam e, por isso, foram selecionadas como *corpus*, pois proporcionaram temas de discussão nacional e inovações – na linguagem cênica, em apropriação textual, nos motivos para se fazer teatro, entre outras.

Afirmando o papel do teatro enquanto instituição social, não privilegiando somente o seu lado estético, mas sem submeter totalmente a arte à política, o Teatro de Arena surgiu em 1953: não era exatamente de esquerda nem tinha preocupações nacionalistas, somente foi considerado uma opção ao palco italiano do TBC, que exigia montagens mais caras do que a forma em arena de produção. O grupo começou a se politizar em 1956, com o ingresso de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, adquirindo uma arte politicamente empenhada, uma forte intenção didática e a exaltação patriótica evidente, realizando um notável trabalho teórico sobre a história recente e oferecendo peças nacionais (a maioria escrita por seus membros), apesar de também ter apresentado textos internacionais em tom próprio. Imediatamente antes e depois de 1964, enfatizava-se a dramaturgia política e ninguém aceitava ficar à margem dos acontecimentos, a arte estava em constante estado de tensão e produção, mas o teatro de público reduzido, como o Arena, ia se tornando cada vez menos eficaz para uma ação revolucionária, embora tivesse interesses populares – já que a união entre teatro e povo era o que se queria no geral.

Os musicais políticos do Arena no pós-golpe tiveram como estratégia a busca do passado colonial para equivalê-lo com o presente, sintonizando a história com a possível ascensão das lutas populares. De tal modo, em *Arena Conta Zumbi* vemos a saga de Zumbi, seus ancestrais e seu quilombo por liberdade, fazendo alusão à esquerda política de então, que afrontava a direita reacionária pelo mesmo motivo. Assim, referenciam-se situações pré e pós-golpe e pauta-se pela resistência à dominação, apresentando a luta contra a escravidão e defendendo o ponto de vista do escravo. Alguns recursos facilitaram a compreensão da mensagem, visto que Boal trabalhou pela simplificação no teatro popular, e, por isso, a peça – que contou com elementos épicos e as primeiras experiências do Sistema Coringa, e ainda, tinha relatos lendários e a pesquisa histórica de Edison Carneiro como materiais de base – foi criticada como maniqueísta. Também, Campos (1988) afirma que os anacronismos estão bem incorporados, mas o desfecho da peça não pode ser comparado ao golpe, pois Palmares morreu após cem anos de guerra,

enquanto os militares não encontraram resistência relevante da esquerda; então, ainda que a identificação do público seja fácil, aproximar um esboço de movimento democrático a um conflito de resistência histórica é equivocado.

A seguir, um trecho do texto que, como demonstra o Coro, engaja-se entre duas realidades: *“Tanto cansou, entendeu, Que lutar afinal, É um modo de crer, É um modo de ter, Razão de ser”* [...] *“Eu sei que é preciso vencer, Eu sei que é preciso brigar, Eu sei que é preciso morrer, Eu sei que é preciso matar”*. (BOAL; GUARNIERI, 1965)

Por sua vez, o Teatro Oficina, criado em 1958, teve origem na esquerda, mas isso foi questionado em função da sua crueldade provinciana e dos seus tópicos burgueses. Quando as agitações mundiais de 1968 nos deram esperanças políticas, o teatro da crueldade (vanguarda que não deixava de ser politizada) promovia revolução estética a partir do espetáculo, não do texto, e contava com a iniciativa dos encenadores para liberar os palcos de regras dramáticas rígidas e de racionalidade e verossimilhança limitadoras: o Oficina foi um exemplar que viveu as contradições e oposições da época com intensidade (estética X política). Mais aberto, heterodoxo e abusado cenicamente, trazia montagens inovadoras – com um repertório de valor à produção internacional – e concentrava forças na figura de seu encenador e na criação coletiva de empenho estético (com uma técnica propositadamente primitiva), concebendo o teatro como ato revolucionário, contra o artificialismo da civilização, e a representação como um modo de viver. Proporcionando marxismo como confronto imperialista entre nações, críticas ferozes ao capitalismo e à dependência dos EUA, sexualidade crua ferindo a moral burguesa, revolução anárquica, ufanismo às avessas (o tropicalismo no teatro) e crítica ferrenha à burguesia, o grupo chocou, mas essa não era a crítica que a esquerda estava acostumada a promover.

Devido à radicalização dos movimentos estudantis e à situação política, havia certa raiva nesse teatro. Em *Roda viva*, Zé Celso, em “carreira solo”, seguiu com a ousadia, a agressividade e a provocação de *O rei da vela*, estabeleceu a vanguarda nos palcos e deu um caráter autoral ao texto, relegado à categoria de “roteiro” pela crítica. Nele,

Chico Buarque pretendia falar do povo alienado pelas crenças, da invasão manipuladora da cultura americana, associada à imprensa, e da radicalização política, para desnudar os bastidores da indústria cultural e o ciclo vicioso promovido pelo entretenimento de massas. Dialogando com o teatro épico, a peça não promove o mesmo tipo de revolução que as do Arena, sendo mais marcada pela ferocidade do encenador do que pela intenção moral do autor. O diretor usou o texto para atacar as lutas políticas e o entrecruzou com a vanguarda europeia (Artaud e Grotowski): há religião profanada e teatro da crueldade, incluindo palavrões e antropofagia, e agressão ao público de classe média, identificado ao sistema consumidor-produtor da mercadoria, culpado pela alienação; diferentemente do texto, onde ele é manipulado e vítima do sistema.

Há trechos que evidenciam o engajamento do texto, mas pretende-se sobretudo relacioná-lo à apropriação deste pelo diretor: “*A gente quer ter voz ativa, No nosso destino mandar, Mas eis que chega a roda-viva, E carrega o destino pra lá [...] a gente vai contra a corrente, Até não poder resistir.*” (HOLLANDA, 1968)

Portanto, o que fica mais ou menos claro é que o Arena se guiava pelo caminho do teatro engajado dito esclarecido, que era contra a arte pela arte, os malefícios do capitalismo e o entretenimento da direita (que a contracultura proporcionaria). Já o Oficina se encantava mais pela linha irracional e era contrário ao pedagogismo e ao racionalismo “ineficaz” (pela educação popular) do teatro político da esquerda *standart*, se mostrando um adversário violento que, porém, não era nada alienado, uma vez que também criticava as mazelas sociais, só que por outro viés².

2 Como é sabido, Roberto Schwarz discorre longamente sobre essas duas perspectivas artísticas “antípodas” no texto “*Cultura e política, de 64-69 – alguns esquemas*”, ensaio que impulsionou o presente estudo. Essa é uma questão inquietante para o trabalho: Zé Celso não se considerava propriamente engajado, mas à margem da esquerda; nesse sentido, não se costuma dirigir o conceito de engajamento a teatros como o Oficina (mais violento e radical), que faz parte de uma contracultura, se liga ao tropicalismo e se põe em um viés diferente ao do teatro político tradicional e mais pedagógico, posicionando-se não fora dessa esfera, mas em uma evolução da resistência esquerdista. Ao mesmo tempo, como foi dito, visa-se mostrar algumas formas pelas quais o conceito de engajamento já foi pensado, e, nesse caminho, ao nuançar os sentidos de engajamento, o estilo do Oficina também pode ser chamado de engajado – não só pelo fato de a companhia não ser considerada alienada ou adepta da “arte pela arte”, mas o grupo vai além disso, pois era fortemente contaminado por ideias comunistas (vide membros que advinham do PC e um repertório de autores admirados pelos stalinistas) e contestava politicamente, muitas vezes, os mesmos objetos que a esquerda “séria”. Portanto, ao incluir ambos os teatros no lado engajado da arte de esquerda (que faz algo a respeito do estado das coisas do país), busca-se explorar essas abordagens distintas através das peças escolhidas

Deste modo, esse teatro de papel social, que trabalhou com a esquerda política por transformações e foi refém e bandeira de resistência à repressão, se difundiu especialmente no período de dez anos, de 1958 a 1968, entre os quais se afirmou o paradoxo entre o autoritarismo da direita e o domínio cultural da esquerda, desde *Eles não Usam Black-tie* até a montagem de *Roda Viva*, sobretudo.

Além disso, a década seguinte presenciou o AI-5, com mais repressão à democracia e à cultura engajada, e a dissolução dos grupos mais estáveis (após crises econômicas, prisões e exílios de seus líderes e o rigor da censura): o Arena em 1971 e o Oficina em 1974 – o último retomou as atividades mais tarde e está ativo até hoje. Ainda, depois da abertura política, esgotada a vanguarda dessas companhias e de suas predecessoras, o que havia eram basicamente os sistemas de produção amadoras ou alternativas, mas inexistia uma referência de julgamento qualitativo na democratização da cultura, embora a dramaturgia política ressurgisse após o retraimento, apoiada ou no marxismo e na palavra, ou na criação de texto e espetáculo coletiva e independente e centrada no encenador. Fato é que com a liberalização da censura, o teatro politizado diminuiu drasticamente na década de 80: fosse por ser muito preso à racionalidade e dependesse da história como assunto, o que já não tinha mais função para o país; fosse porque a criação coletiva lenta era inconciliável com a economia moderna, obrigando as companhias a salários mínimos ou à proteção do Estado (e aí o plano artístico dependeria contraditoriamente do comercial e se perderia o título de teatro alternativo); fora que o público burguês se afastava dos palcos, porque era atacado.

(uma de autoria, outra de apropriação textual).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*: Augusto Boal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi*, 1965. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/doc/223386602/Arena-Conta-Zumbi-pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Roda viva*, 1968. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*, 1999. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/pt-br.php>. Acesso em 28 mai. 2018.

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

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Sobre os autores

Admarcio Rodrigues Machado

Doutorando em Literatura Brasileira – USP.

Aline Novais de Almeida

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP, representante discente da PPG-LB e bolsista CNPq.

Ana Carolina Sá Teles

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com o projeto “Entre caráter e diferença: personagens machadianas em Ressurreição, Helena e Dom Casmurro” (FAPESP/CNPq).

Eduardo Marinho da Silva

Bacharel e Licenciado em Letras-Português pela Universidade de São Paulo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. Bolsista CAPES.

Eliane Fittipaldi Pereira

Mestre e Doutora em Letras pela USP, atualmente realiza pesquisa de Pós-doutorado na área de Literatura Brasileira. Participa no Grupo de Estudos em Literatura e Psicanálise da FFLCH-USP; também participa no Grupo de Estudos “Figuras da Ficção” e colabora no “Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa” do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dedicou-se ao ensino de Língua e Literatura em diferentes Instituições de 1980 a 2003 e vem oferecendo cursos livres para o grande público desde 2005. Além disso, atua nas áreas de Tradução Literária, Comunicação Empresarial e Educação Corporativa.

Fernando Augusto Sousa Monteiro

Mestrando em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP.

Flávia Barretto Corrêa Catita

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

Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva

Mestrando no Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira.

Giovana Leme Bardi

Aluna do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP).

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez

Pós-graduando em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

Luciana Antonini Schoeps

Pós-Doutoranda da Área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, Doutora (2016) e Mestre (2012) em Letras pela Universidade de São Paulo. Bolsista Fapesp.

Luciano de Jesus Gonçalves

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – PPGLB-USP, sob a orientação da professora doutora Eliane Robert Moraes, em pesquisa sobre a prosa degenerada de Samuel Rawet, coorientada pela professora doutora Rosana Kohl Bines, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUCRIO. Suplente da Representante Discente. Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – IFTO.

Mariana Borrasca Ferreira

Possui graduação em Jornalismo (PUCSP) e em Letras Português-Francês (USP). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP), sendo bolsista da CAPES.

Mariana Carlos Maria Neto

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

Mariana Cobuci Schmidt Bastos

Bacharela em Letras e mestranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques. É bolsista Capes.

Rafael Tahan

Mestrando do programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP.

Sílvia Sasaki

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP. Bolsista Capes.

Stephanie da Silva Borges

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria.

Tatiane Maria Barbosa de Oliveira

Mestranda em Literatura Brasileira pela USP. É orientanda do Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho na linha de pesquisa “Historiografia e Crítica literárias”. Atua na diretoria de pesquisa do Instituto Abreu e Lima.

Wanderley Corino Nunes Filho

É bacharel em Letras e atualmente desenvolve pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (USP) com financiamento CAPES. Este estudo é um desdobramento do projeto de Iniciação Científica realizado entre os anos de 2013 e 2014.