

anais do VII Seminário do programa de pós-graduação em literatura brasileira

FFLCH - USP

São Paulo, agosto de 2021



**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: Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-diretor: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Chefe: Profa. Dra. Adma Fadul Muhana
Vice-chefe: Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

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

Endereço para correspondência

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV Av. Prof. Luciano Gualberto,
403, Sala 4 – Cidade Universitária CEP 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil.

Telefone: 11 3091-4828

E-mail: sppglb@gmail.com

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



Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas

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

Fernando Borsato dos Santos

Cláudia Ayumi Enabe

Amanda Angelozzi

VII Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Comissão Científica

Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Comissão Organizadora

Amanda Angelozzi

Analice Lopes Gonsalez

Antonio Rafael Marçal da Silva

Cláudia Ayumi Enabe

Fernando Borsato dos Santos

Mariana Borrasca Ferreira

Marina Gialluca Domene

Simone Rossinetti Rufinoni



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

Sumário

Apresentação	
<i>Simone Rossinetti Rufinoni</i>	6
Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa	
<i>Lucas Simonnete</i>	10
Itinerário teórico e crítico para a análise da pulp fiction	
<i>Paulo Vitor Coelho</i>	16
Considerações sobre a figuração da botânica na obra de Clarice Lispector	
<i>Amanda Angelozzi</i>	25
A arquitetura do espaço e dos afetos em Cinzas do Norte	
<i>Tamiris Tinti Volcean</i>	33
NON DVRCO, DVCO: Metrópole, o discurso da civilização e o “paulistanismo” na poesia de Guilherme de Almeida	
<i>Gabriela Lopes de Azevedo</i>	38
Figurações da história e sociedade em Recordações do escrivo Isaiás Caminha	
<i>Diego Andrade de Carvalho</i>	46
Entre a autonomia e a dependência: o narrador das Recordações do Escrivo Isaiás Caminha, de Lima Barreto	
<i>Felipe Martins da Silva</i>	51
Jorge Amado e a estética do Realismo Socialista no Brasil	
<i>Evandro José dos Santos Neto</i>	57
Sob o signo da ruína: forma literária e processo social em Angústia, de Graciliano Ramos	
<i>Leonardo Luiz de Sousa Matos</i>	62
Os Corumbas de Amando Fontes à luz da estética realista de György Lukács	
<i>Maristela Sanches Bizarro</i>	69
Prática indicial e seletas de sermões do Padre Antônio Vieira	
<i>Dario Trevisan</i>	76
Fiscalidade e atemporalidade em “Na festa de São Lourenço”, de José de Anchieta	
<i>Marina Gialluca Domene</i>	4
Do palco às telas: metateatralidade e metalinguagem no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, e suas adaptações ao cinema	
<i>Thiago Ernesto Silveira de Castro</i>	9
A concepção de drama ideal de Álvares de Azevedo	
<i>Cayo Fhelipe Pagotto</i>	16

<i>A morte do herói: aspectos dramáticos da personagem histórica no teatro romântico brasileiro</i>	23
<i>Jéssica Cristina Jardim</i>	
<i>Álvares de Azevedo, poeta desencantado</i>	29
<i>Patrícia Aparecida Guimarães de Souza</i>	
<i>Funções genéticas das correspondências passivas de Valdomiro Silveira: redes de sociabilidade entre escritores brasileiros</i>	35
<i>Bruna Martins Coradini</i>	
<i>As linhas de força do memorialismo de Maria Isabel Silveira</i>	40
<i>Mariana Diniz Mendes</i>	
<i>Apresentação de As assinaturas de Machado de Assis: estudo sobre as figurações da autoria</i>	48
<i>Fernando Borsato</i>	
<i>Machado de Assis e a ficção do manuscrito</i>	55
<i>Tiago Seminatti</i>	
<i>O anjo pornográfico original: a desumanização de Sylvia Serafim</i>	61
<i>Sergio Schargel</i>	
<i>Entre ficção e vida: apresentando Carmen Dolores</i>	75
<i>Lais Oliveira Silva Chagas</i>	
<i>Afresco oswaldiano: os sujeitos diante da derrocada do café</i>	81
<i>João Pedro Trostli de Oliveira Marques</i>	
<i>Delírio e Devaneio Como Forma Literária Em Essa Gente. Sujeito e Sociedade Cindidos em Suas Formas de Representação</i>	88
<i>João Chaui Junior</i>	
<i>The empty boat: A experiência da prisão e do exílio iminente em Caetano Veloso (1969)</i>	95
<i>Márcia Cristina Fráguas</i>	
<i>O papel da crítica literária dos anos 1960 e 1970 na recepção do tropicalismo musical</i>	101
<i>Patrícia Anette Schroeder Gonçalves</i>	
<i>A mensagem do outro lado da linha: modernização e discurso em Quaderna, de João Cabral de Melo Neto</i>	109
<i>Rodolfo Rossi</i>	
<i>Entre a crítica e a história literárias: Sainte-Beuve, Croce e Carpeaux</i>	117
<i>Guilherme Mazzafera</i>	
<i>O lugar do jornalismo em Os condenados de Oswald de Andrade</i>	123
<i>Rafael Rodrigo Ferreira</i>	

Apresentação

Neste ano de 2021, ainda submetidos às condições de isolamento social, realizaram-se os trabalhos da 7ª edição do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP (VII SPPGLB). O evento teve a duração de uma semana – de 21 a 25 de junho de 2021 – período em que estivemos imersos em intensa e fecunda atividade intelectual. O Seminário contou com as apresentações das pesquisas em andamento dos discentes do Programa, uma conferência de abertura e uma entrevista de encerramento.

Com realização anual, os Seminários do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP (SPPGLB) consolidaram-se como um espaço destinado à divulgação da pesquisa, cujas intenções são, entre outras, fomentar o debate acerca dos caminhos da crítica e dos procedimentos de análise; proporcionar visibilidade à pesquisa que se faz no âmbito do PPG LB USP; estimular o debate entre as gerações de estudiosos ligados ao PPG e, ainda, a partir da tradição de convidar autores, aproximar os novos críticos da literatura que se faz na atualidade. Desse modo, os Seminários resultam um momento de consagração das atividades da pesquisa, da crítica e da criação. A 7ª edição contou com 52 participantes entre alunos, docentes, convidados externos, pós-doutorandos, egressos e funcionários do corpo técnico da faculdade.

O evento foi transmitido ao vivo pelo canal da FFLCH no YouTube, com inscrições gratuitas. A Comissão organizadora – formada pela coordenação do Programa e pelos alunos: Amanda Angelozzi, Analice Lopes Gonzalez, Cláudia Ayumi Enabe, Mariana Borrasca, Marina Gialluca, Antônio Rafael Marçal e Fernando Borsato – desdobrou-se em trabalhos e cuidados a fim de ofertar aos participantes e ouvintes uma semana marcada pelo entusiasmo, seriedade e valorização da vida acadêmica.

A Comissão organizadora pôde valer-se do conhecimento acumulado diante dos procedimentos de realização de eventos em formato remoto, adquirido ao longo dos meses de crise epidemiológica, de modo que as ferramentas disponíveis puderam ser utilizadas com

maior experiência e proveito. Sabemos as perdas que advém do impedimento do modo presencial; contudo, faz-se necessário observar também as vantagens do novo modelo: ao ser efetivado de modo on-line, o evento ampliou consideravelmente o alcance estipulado, incidindo em alto índice de visibilidade e insuflando, conseqüentemente, os impactos social e cultural do PPG em sua relação com a sociedade.

Intitulado *Interfaces da literatura brasileira*, a 7ª edição do evento escolheu enfatizar a presença de outros saberes na prática tanto da pesquisa, quanto da produção crítica no âmbito do PPG LB USP. O tema alude às diversas interfaces da literatura, imprescindíveis no processo de análise e interpretação dos objetos literários.

Para além da alusão ao tópico da tradição, o *ut pictura poesis*, cuja sugestão e atualização acolhe as relações entre a arte do tempo, a literatura, e as demais artes do espaço, abrangendo as pesquisas que destacam a relação entre a literatura brasileira e outras artes – como a pintura, a música, a escultura, o cinema, a performance, o teatro, entre outras – a interpretação dos objetos literários sempre demanda a mobilização de outros saberes como a história, a sociologia, a antropologia, a psicanálise ou a filosofia. Assim, para nosso propósito, as *interfaces* da literatura corresponderam aos vários conhecimentos possivelmente convocados no processo de interpretação. Foi mirando essa multiplicidade de olhares, bem como o *trânsito* entre diversas esferas do conhecimento, que o PPG convocou seus pesquisadores a apresentarem seus trabalhos. Daí a expressão que se pôde ler no folder do evento, a partir do sugestivo detalhe da pintura de Pedro Moraleida: *vasos comunicantes*.

Ainda em relação ao caráter facetado do estudo da literatura, cabe destacar que se observa, nos últimos anos, sobretudo a partir do levantamento objetivado pela coleta de dados para os relatórios do Programa junto à Capes, o notável crescimento da linha de pesquisa “Literatura, as demais artes e outras áreas do conhecimento”. Assim, a partir dos projetos e grupos de pesquisa do corpo docente, bem como das pesquisas do corpo discente, formaram-se redes de pesquisa nacionais e internacionais, organizaram-se colóquios, publicaram-se livros e periódicos; enfim, os desdobramentos podem ser comprovados pela variedade dos estudos que foram apresentados no Seminário, cujos anais aqui apresentamos.

Para a palestra de abertura do 7º Seminário, convidamos a professora, pesquisadora, ensaísta e crítica literária Eliane Robert Moraes, estudiosa das relações entre estética e erótica, cujos objetos cobrem desde os estudos sobre o Marquês de Sade e a literatura libertina do século XVIII europeu, passando por Georges Bataille e o surrealismo francês, até autores brasileiros como Mário de Andrade, Dalton Trevisan, Roberto Piva, Hilda Hilst e Reinaldo

Moraes. Eliane Robet Moares abriu os trabalhos com a Conferência intitulada “Interfaces brasileiras do Cântico dos cânticos: erotismo, gênero e política”.

Como ocorre em todas as edições, a mesa de encerramento do SPPGLB é reservada a um autor da literatura brasileira, convidado para entrevista ou palestra. Neste ano, contamos com a presença de Bernardo Carvalho, cuja conversa foi mediada pelo professor do PPG Jefferson Agostini Mello. A mesa coroou o evento com reflexões instigantes e pertinentes acerca dos rumos, desafios e impasses da literatura contemporânea diante do cenário político atual, marcado pelo ataque aos direitos humanos e às artes.

Reconhecemos e agradecemos todos os esforços em torno da consecução de mais essa edição dos Seminários. Com o trabalho técnico da Comissão organizadora do PPG, aqui publicamos a memória do evento: os resumos que compõem os Anais do 7º SPPGLB.

Prof. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni

Mesa 1

a violência na
literatura: experiência
e ficção

Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa

*Lucas Simonette*¹

Resumo: Partindo de uma perspectiva que articula literatura e sociedade, o objetivo deste texto é analisar a figuração literária do patriarcado brasileiro no conto “Esses Lopes”, de *Tutameia*, de João Guimarães Rosa. O patriarcado, entendido como estrutura de poder que mescla a dimensão familiar à social, surge no Brasil Colônia e toma outras formas, conforme as demandas da modernidade. “Esses Lopes” apresenta o patriarcado do ponto de vista de uma mulher que mata os violentos esposos. Os meios pelos quais ela comete os assassinatos expõem o papel histórico da mulher na sociedade patriarcal. A postura transgressora da protagonista se expressa simbolicamente na devoração, imagem que conjugará, ao mesmo tempo, o poder da palavra e os artifícios caseiros. A reflexão pretende ainda expor alguns confrontos com epopeia *Odisseia*. O cortejo com o texto homérico busca, para além das possíveis correspondências, apurar a validade das concepções de História de Theodor Adorno e Walter Benjamin na trama rosiana, em especial a noção de uma narrativa que revitaliza a lógica de opressão. Este trabalho expõe alguns apontamentos alcançados na pesquisa de mestrado que investiga o tema do patriarcado também em outros dois contos: “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras Estórias* e “A volta do marido pródigo”, de *Sagarana*.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Esses Lopes; patriarcado; Odisseia.

“Esses Lopes” faz parte do inusitado *Tutameia (Terceiras estórias)* (1967). Última obra publicada em vida por Guimarães Rosa, *Tutameia* esconde, em suas narrativas minimalistas e, por vezes, herméticas, enigmas de diversas naturezas. Dentro da enorme versatilidade de temas e formas, é possível apreender algumas questões da sociedade brasileira sedimentadas na estrutura do texto. Em face disso, cabe, por exemplo, perseguir

¹ Bacharel e licenciado em Letras e mestre em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo sob orientação da profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni. *E-mail:* lucas.simonette@usp.br

certas especificidades da postura transgressora de uma mulher rosiana diante da ordem patriarcal.

“Esses Lopes” é a história de Flausina. Narradora e protagonista, ela rememora sua vida enfocando sua relação com os chamados Lopes, família de grande poder ligado a terra. Sem o real consentimento de Flausina, Zé Lopes se casa com a jovem. Numa vida infeliz, a mulher arquiteta a morte do esposo. O que ela não esperava era ser colocada como um objeto de herança. Sobre a viúva, outros Lopes reivindicam seu direito de posse. Agora morando com Sertório, ela cria intrigas com mais um Lopes, Nicão, de modo que ambos em duelo se matam. Ao fim, Sorocabano Lopes, mais velho, se junta a Flausina, que, por meio de artimanhas caseiras, consegue pôr fim à vida do velho cônjuge.

Ao rememorar, Flausina está contando uma fábula pessoal calcada na violência, o que descortina também parte da história nacional. Desse ponto de vista, o crivo da memória poderia ser lido na esteira da subversão, uma vez que parece levar à ressignificação do presente ativando o passado. Em seus ensaios, Jeanne Marie Gagnebin (2009) retoma Walter Benjamin e Theodor Adorno para entender de que modo a rememoração do passado pode ou deve reverberar no presente, perspectiva que, dentro dos limites teóricos, encontra, em princípio, eco na narrativa rosiana.

Para entender de que modo essa questão se entronca à discussão histórica-social do conto, é necessário perseguir as articulações entre o poder da palavra e o contexto social encenado. Em busca de um tempo tranquilo, quer dizer, sem a presença dos Lopes, Flausina irá simbolicamente *devorá-los*. A imagem da *devoração* se faz através de um jogo entre estratégias *discursivas* e artimanhas *caseiras*, de tal modo que o poder da palavra se articula à condição histórica da mulher confinada na casa.

Na lógica da história, então, a experiência mortal é pressuposto trágico para alcançar o sossego na vida. Na descontinuidade com os Lopes, operada por Flausina, há uma intrigante particularidade. Todos os embustes se dão ambigualmente pelo signo da boca. Essa chave *sígnica* é enunciada logo na abertura do conto: “Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço” (ROSA, 2009, p. 81), ensejando o meio pelo qual as mortes posteriormente se concretizam.

Desflorada pelo primeiro Lopes, a narradora-protagonista se autoproclama “cobra”, famoso símbolo traiçoeiro. No episódio, ela arquiteta intrigas para se ver livre de Si-Ana, espécie de empregada cuja função era, antes, vigiar Flausina. Logrado o plano, ela passa a

envenenar as bebidas do cônjuge. Assim, palavras e bebida estão metaforicamente envenenadas pela mulher-cobra.

Quando ela se liberta do primeiro marido, logo outros dois pretendentes a assombram. A calúnia será a faísca para os Lopes duelarem. Violentos por natureza, a intriga só dispara um comportamento latente. A morte, produto do plano, é resultado do ardil mediado pelo *logos*. A cilada também tecida à volta do signo boca: “ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras”. Nota-se aí um jogo sinestésico fatal: o recado, palavra emitida pela boca, onde também se aprecia sua “doçura”, que é o atrativo para a morte.

A sedutora Flausina apresenta justamente a comunhão do sabor-sabedoria que culmina na morte. Astuta, suas palavras são doces e envenenadas, tal qual sua comida. São, ao fim, faces da morte alcançada via palavra encantada e fatal. Nessa linha, chega-se, pois, à quarta e última morte, a qual segue a tendência de associar palavra-alimento-sedução-morte.

Isto posto, a fim de alcançar as camadas mais significativas do texto, vale confrontar o conto com o universo mítico homérico. Em especial, cortejar a análise que Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, fazem da *Odisseia*, a partir da abordagem sobre o papel desempenhado pelo *logos*, entendido enquanto discurso, linguagem e razão. Por isso, antes de comparar os textos, cabe traçar breve apanhado das principais inferências dos autores.

No que se refere à jornada de Odisseu, os críticos frankfurtianos vão dedicar especial atenção aos episódios das sereias e ao do Ciclope. Na leitura dos autores, o *nostos* do herói percorre um tempo *pré-histórico* ou *primitivo*, povoado de monstros míticos. Esses seriam seres aculturados, movidos pela compulsão e por *contratos petrificados*, ou seja, aqueles que são impossíveis de serem cumpridos. Além de que os seres míticos, segundo os críticos, estariam constantemente seduzindo o *eu racional* de Odisseu a fim de desvirtuar o herói de sua lógica.

Entretanto, Odisseu percebe que era possível ouvir as sereias sem sucumbir. Desponta aí a astúcia do herói. Ele descobre uma espécie de fenda no contrato mítico, pelo qual foge às suas normas sem deixar de cumpri-las. No entendimento dos críticos, o ato de Odisseu é índice da *Aufklärung*, o *Esclarecimento*, que destrói o mito via razão.

A questão da *renúncia* também aparece no episódio do Ciclope. Preso numa caverna pelo gigante Polifemo, Odisseu precisa criar um embuste em que nega sua identidade.

Especificamente, ele faz um trocadilho com seu nome e afirma ao monstro que se chama *Ninguém*. O logro se consolida quando o herói dá vinho e cega o Ciclope. O monstro, quando clama ajuda de seus pares, é tido como louco, uma vez que *ninguém* o ferira. Parte do logro se faz via esclarecimento: o herói astucioso, ao reconhecer a arbitrariedade do signo, nega sua identidade racionalmente. Adorno e Horkheimer ainda chamam atenção para o traço primitivo do Polifemo. Este não respeitava as regras da hospitalidade – já que devorava os visitantes – não fazia sacrifícios aos deuses olímpicos, não praticava agricultura, além de se alimentar de carne crua.

Nesse universo do mito, o herói *esclarecido* logra principalmente através da manipulação do *logos*. O sucesso da artimanha de Odisseu dá-se na medida em que compreende o status primitivo do monstro. A condição pré-histórica do Ciclope emperra o entendimento da cilada. Algo parecido transita no chão brasileiro.

Longe, portanto, daquele universo mítico, a narrativa de Flausina, de certo ponto de vista, se encontra com as aventuras de Odisseu. A personagem de Guimarães Rosa tem a perspicácia de apreender o potencial quase bárbaro do lugar em que vive. Assim, suas estratégias, para além do envenenamento literal do alimento, se valem do traquejo com o discurso que não é captado pelos brutamontes. Ela cria uma teia entrecruzada de recados, sugerindo a possibilidade do adultério, o que leva dois dos quatro Lopes a se enfrentarem num duelo mortal. A palavra de Flausina conduz à ação violenta dos Lopes, que não percebem o engodo e aderem à brutalidade com a qual estão acostumados. Naturalmente, o logro por meio do *logos* se faz mais efetivo em terras bárbaras, sejam míticas ou objetivas. Flausina, é certo, não enfrenta monstros mitológicos. Contudo, ela vive no sertão, onde o imperativo da violência nacional mina a civilidade dos homens, motivo pelo qual ela busca soluções que são equivalentes às de Odisseu em terreno pré-histórico. Ao fim, de certo ponto de vista, a protagonista recorre à razão para enfrentar uma espécie de barbárie familiar nacional.

Ainda no que diz respeito à épica homérica, cabe lembrar o desfecho do canto IX. Logo após cegar e lograr o gigante devorador, Odisseu consegue retornar com os companheiros à embarcação. Não contendo seu ímpeto vingativo, o herói, numa postura quase estúpida, grita ao Ciclope sua artimanha, revelando seu real nome e o embuste. O monstro irado arremessa enormes pedras que quase atingem o barco. O importante neste ponto é perceber a necessidade que o herói tinha de consolidar seu revide.

O grito revelador e vingativo reverbera também na consolidação da desforra de Flausina. O arremate do revide de Flausina se faz na instância enunciativa. Não se trata apenas de lembrar a vitória, mas sim de coroar suas conquistas sobre os maridos ogros. Jeanne Marie Gagnebin lembra que parte da *Odisseia* é cantada pelo próprio Odisseu. O herói se apropria da eloquência dos aedos a fim de recontar e celebrar seus grandes feitos. A convergência aqui, portanto, usa a linha do *logos* para amarrar narração e narrativa: a despeito das nuances, Flausina e Odisseu vencem suas adversidades por meio do *logos*. No presente da enunciação, ambos se valem da razão como forma de coroamento de suas respectivas artimanhas.

Dito isto, conclui-se que a boca que mata é também a que conta a história e elabora o rito: se antes ela fora tragada pelos Lopes, agora via boca, ela os devora. Coroa-se a vitória por este signo, que enseja superar os obstáculos e propicia a desforra através da palavra, em última instância, através da literatura. Trata-se, pois, de uma vingança do mais fraco em face do poder. Daí certa positividade narrativa.

A partir deste conjunto, é válido pensar no tratamento imprimido aos mais fracos bem como a seus respectivos ardis. Flausina, enquanto mulher usurpada, não é construída sob a égide da desgraça, mas sim pelo viés do logro, parte do qual passa pelo *logos*. Seu triunfo atravessa o signo boca, de tal modo que, metonimicamente, ela devora seus algozes. Se, na *Teogonia*, a *Métis*, deusa da sabedoria, é engolida pelo vitorioso Zeus, aqui a *Métis* sertaneja é quem devora os esposos. E é uma devoração que busca a aniquilação total do outro. Ao mesmo tempo, o *logos* que celebra a desforra, via voz, surge também como compensação à histórica mudez e invisibilidade da mulher nesse contexto.

Flausina, ao recontar sua vida pessoal, deixa transparecer parte da dinâmica social. Partindo da premissa segundo a qual a reelaboração do passado é também a efetivação da desforra, é possível aproximar o poder da palavra de Flausina ao conteúdo de verdade que emerge das narrativas de memória enquanto reelaboração da história da opressão de que tratam Benjamin e Adorno. A mulher, tradicionalmente vítima do patriarcado, vai reelaborar essa história. Flausina estaria criando uma História a contrapelo, em que a versão do grupo oprimido vem à tona, denunciando a violência do opressor e celebrando a subversão da lógica de poder. Da perspectiva da autoria, Guimarães Rosa estaria, por meio do discurso literário, ressignificando a história do poder patriarcal. A simbólica devoração de Flausina, criação de Rosa, mostraria o alcance da palavra poética, capaz, por exemplo, de suspender e

ressignificar parte da História. Ao fim, Flausina pode ser lida como uma espécie de heroína: sozinha, ela vence os maridos ogros, canta sua vingança e reelabora a História.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

HOMERO, *Odisseia*; tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic/ Companhia das Letras, 2011.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia (terceiras estórias)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Itinerário teórico e crítico para a análise da *pulp fiction*

Paulo Vítor Coelho²

Resumo: A vertente *pulp fiction* apresenta dificuldades próprias de análise nos campos em que se originou (EUA e Inglaterra) e não seria diferente em sua suposta parente brasileira. Nossa apresentação busca armar um confronto da fortuna crítica e teórica selecionada com o objetivo de remontar o itinerário teórico e crítico dos autores em suas apreensões e pontos de vista, tanto nas ocorrências anglo-saxãs quanto na ocorrência brasileira. O esforço analítico empregado por outros estudiosos indica para uma tentativa de leitura ampla, que mobiliza não apenas os estudos literários, mas também análise histórica, embasamento sociológico e cultural, até mesmo números do mercado. No caso do campo dos estudos literários, não é consenso o que a categoria *pulp* encerra em si, se se trata de um fenômeno, um gênero literário ou uma prática temporal própria de setores da indústria livreira anglo-saxã. Já nos estudos produzidos no Brasil e que tentam apreender o fenômeno no campo literário brasileiro, são utilizados termos e conceitos muitas vezes não aplicáveis aos escritores e obras analisadas. Tanto que, ao adentrarmos nesses estudos, é notável a subtração de alguns aspectos da suposta vertente *pulp* brasileira, sendo o mais chamativo as circunstâncias históricas de produção, que geram associações entre escritores de épocas diferentes e anacronismos classificatórios. Dessa forma, pretendemos esboçar um horizonte mais claro que nos forneça bases analíticas mais adequadas às obras e suas épocas.

Palavras-chave: *Pulp fiction*; revistas de emoção; literatura de gênero; prosa contemporânea.

Apresentei na última edição deste seminário os problemas iniciais de minha pesquisa de doutoramento, *Pulp fiction à brasileira*.³ Agora, dando prosseguimento, focalizarei em

² Bacharel em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; Mestre em Letras pela FFLCH-USP e doutorando pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello. *E-mail:* p.coelho@usp.br.

³ Cf. COELHO, Paulo V. Problemas iniciais para uma discussão sobre a *pulp fiction*. In: Seminário Do Programa De Pós-Graduação Em Literatura Brasileira, 2020, São Paulo. *Anais do VI Seminário do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira*. São Paulo: SPPGLB, 2020. p. 125-133. Disponível em: <http://literaturabrasileira.ffeilch.usp.br/sites/literaturabrasileira.ffeilch.usp.br/files/3341-3748-1-PB.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2021.

alguns problemas encontrados durante a análise de fortuna crítica. Nossa intenção é traçar os limites encontrados nesses textos e apropriar as contribuições propostas: abrangência e percurso histórico da produção literária popular de massa, o desenvolvimento da forma artística e a convivência dentro do campo literário com os pares.

Em seu campo originário (o anglo-americano, EUA e Inglaterra), o fenômeno *pulp* possui longa duração, datando do final do século XIX. A intensa industrialização, projetos de lei para alfabetização das classes populares e o surgimento de produções barateadas de impressos (*magazines*, revistas, jornais proletários, *paperbacks*), são todos acontecimentos contemporâneos dos primeiros textos ficcionais que ficariam denominados como *pulp*,⁴ e não apenas o estilo utilizado nas obras, como o formato editorial que essas publicações apresentam.

Os estudos internacionais visualizam com mais elementos os cruzamentos realizados entre as produções ficcionais massificadas devido à acumulação de farto material nesses locais. Os efeitos e a real abrangência dessa mescla entre *highbrow* e *lowbrow*, no entanto, serão analisadas em seus termos tardiamente. Para Clive Bloom, a *pulp fiction* enquanto categoria ficcional e de narrativa ganha com o passar dos anos potência suficiente para influenciar a gramática composicional de outros tipos de produção artística massificada, como o cinema, o rádio e a televisão: “A *pulp* é a primeira a fornecer conteúdo para as novas mídias: cinema, rádio, televisão. Esses, por suas vezes, devolvem à *pulp* sua vivacidade. *Pulp* não é uma mídia entre tantas outras, mas uma *condição transmissível* de conteúdos e estruturas midiáticas.” (1996, p. 152, grifos do autor, tradução nossa).⁵

Paula Rabinowitz, por sua vez, também detecta essas ocorrências e mantém sua linha de análise voltada para o centro propagador desses traços: a literatura *pulp*. Ela ressalta ainda que, nos EUA, a mobilidade de autores modernistas para editoras de literatura popular de massa contribuiu para uma troca bastante frutífera para a forma literária em geral:

Com efeito, a história da *pulp* americana é a história do modernismo americano, tornar-se *pulp* é o processo pelo qual os americanos tornaram-se modernos. [...] A pulpificação de quase tudo indica que tipos de mesclas de política, cultura popular e alta cultura que pensamos ser marcas registradas de nossa contemporaneidade pós-moderna tem suas raízes em

⁴ Raymond Williams, mesmo não utilizando o termo *Pulp* ou qualquer outro correlato em nenhum momento de sua análise, traça um panorama sobre o desenvolvimento das publicações no Reino Unido na segunda parte de *The Long Revolution*. Cf. WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Cardigan: Parthian, 2013. p. 153-333.

⁵ Trecho original: “*Pulp is the first to give content to new media: film, radio, television. These then give back to pulp its vibrancy and life. Pulp is not one medium but a transferable condition of the medium’s content and structure*”.

uma tecnologia supostamente fora de moda conhecida como livro. [...] Porque, a despeito da chegada do rádio e da televisão durante o período de sucesso dos *paperbacks* [,] o jornal impresso – e os livros impressos em papéis de baixa qualidade – continuou sendo consumido através do século XX. (RABINOWITZ, 2014, p. 27-28, tradução nossa)⁶

Com efeito, não devemos nos enganar e tratar essa convivência como algo harmônico ou mesmo pacífico. A *pulp fiction* não possui o mesmo horizonte que as altas literaturas (ou mesmo as médias literaturas, *middlebrow*), mesmo que sua definição seja feita por exclusão:

[...] *trash art* está sempre conectada à arte séria [...]. O cânone é uma divisão cultural moderna e hierárquica social necessária (apesar de *não ser* natural): ele define por exclusão. A *trash art* e a *pulp* obtêm suas definições através da exclusão e tiram disso a força básica para serem o que são e não outra coisa. (BLOOM, 1996, p. 150, grifo do autor, tradução nossa)⁷

A leitura de Bloom nos encaminha para um impasse. Em sua visão, primeiramente, o estudo da *pulp fiction* não deve ser interpretado como uma substituição das estruturas de juízo que regem os estudos literários de obras canônicas por outras que surjam dentro dos estudos da *trash art*, mesmo que a crítica literária demonstre, implicitamente, anseios de classificação dessas produções (BLOOM, 1996, p. 151). Em segundo lugar, realizar um estudo sobre a *pulp fiction* é, até certo ponto, documentá-la e conservá-la, algo que não se encaixa no que essa modalidade ficcional pretende, pois ela não visa sua apreciação pelas instituições acadêmicas: “O respeito acadêmico mata a *pulp* com gentileza. A *pulp* não deseja ser parte do cânone [...]. É essencial para a *pulp* continuar assim e, assim, reter sua natureza não assimilável” (BLOOM, 1996, p. 134, tradução nossa).⁸ Mas nem por isso Bloom e Rabinowitz se negaram a concluir seus trabalhos (e em certos momentos não se atentaram a essa advertência que eles mesmos se colocaram).

O que fica evidente durante a análise é que o manejo dos dados e obras desse tipo será envolto por essa relação conflituosa entre as partes, cuidando para que as relações não

⁶ Trecho original: *In effect, the story of American pulp is the story of American modernism, Pulping is the process by which Americans became modern. [...] The pulping of almost everything suggests that the kinds of mash-ups of politics, popular culture, and high art we think of hallmarks of our contemporary postmodern culture [...] has an antecedent in the supposedly outmoded technology known as ‘the book’ [...]. For, despite the arrival of radios and televisions in the home during the period of paperbacks’ mass appeal [...] paper – and the books printed on flimsy sheaves – continued to entrance consumers throughout the twentieth century.*

⁷ Trecho original: *[...] trash art is always connected to serious art [...]. The canon is a necessary and logical (though not natural) modern cultural and hierarchical social division: it defines as it excludes. [...] Thrash art and pulp visions get their definition through exclusion and thus gain the strength primarily to be what they are and not something other.*

⁸ Trecho original: *Academic respect kills pulp with kindness. Pulp does not wish to be part of the canon [...]. It is essential for pulp to remain pulp and for it to retain its unassimilable nature [...].*

recaiam em comparações não pertinentes ou ambições classificatórias de obras que se sabem menores. A dificuldade está em criar métodos e ferramentas de análise para a *pulp* em seus próprios termos, algo que Bloom e Rabinowitz tentam fazer.

Esses esforços encontram representantes no Brasil. As *pulp fictions* brasileiras também possuem alguma documentação histórica e análises de suas características. Antes, é necessário pontuar que o *folhetim* não se enquadra na categoria de *pulp*, mas é a primeira modalidade de larga escala que a prosa ficcional conhece no Brasil, ele surge com o crescimento da imprensa já no fim do século XIX, antes de uma empreitada editorial que fabricasse livros inteiramente no Brasil.⁹

Athos Eichler Cardoso é um dos nomes que tenta identificar e catalogar publicações próximas ao modelo estadunidense e inglês de *pulp fiction*. Em “As Revistas de Emoção no Brasil (1934-1949): o último lance da invasão cultural americana”, ele enumera e comenta vários títulos brasileiros semelhantes.¹⁰ A matéria dessas revistas trazia algumas contribuições de escritores nacionais de ficção de gênero, mas eram majoritariamente compostas por histórias importadas e traduzidas, muitas vezes, sem conhecimento dos autores. Esses eram tempos em que os limites jurídicos sobre a propriedade intelectual ainda não tinham contornos tão definidos, indicando um amadorismo da indústria editorial brasileira. Porém,

apesar de influenciadas pelas revistas de emoção americanas, [as revistas brasileiras] não conseguiram reunir características fundamentais dos *pulps* estabelecidos como critérios para essa pesquisa: cerca de 80 páginas, contos do gênero [*pulp*], papel barato e baixo custo. (CARDOSO, 2009, p. 5)

Isso é, as revistas brasileiras veiculavam narrativas de gênero (policia, aventura, terror, romance e afins) e o mercado era competitivo dentro do recorte escolhido por Cardoso, entretanto, a qualidade do impresso era alta e o preço elevado em comparação com a renda média da população: “Aconteceu que as primeiras revistas brasileiras de fatos diversos, sofisticadas, de papel *cuchê* [*sic*] desde o início de sua publicação. [O] preço, aliás,

⁹ Cf. MEYER, Marlyse, *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Cf. HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz; Edusp, 1985.

¹⁰ É necessário mencionar que esse texto de Cardoso é um trabalho completo publicado em anais de congresso para que fiquem claras suas limitações. Quanto à continuidade dessa pesquisa por ele, nada foi encontrado até o momento em que redijo este resumo expandido.

nunca conseguiu equiparar-se nas revistas brasileiras ao das revistas americanas do gênero, que eram 10 centavos de dólar” (CARDOSO, 2009, p. 4 e 6).

Esses indícios da existência de uma produção *pulp* brasileira é reiterada por Roberto de Sousa Causo, que faz sua entrada a partir do gênero de ficção científica e percorre o desenvolvimento dessas obras.¹¹ A estratégia argumentativa de Causo baseia-se em montar uma tradição seletiva¹² em torno de seu objeto, investigando traços do gênero ficção científica em publicações populares.

O resultado dessa reconstrução mostra que alguns autores canônicos possuem em seus conjuntos de obras textos voltados para a narrativa de aventura, terror, ficção científica e policial; não somente esse tipo de colaboração, como também com trabalhos editoriais por tempos prolongados, também notado por Cardoso. Ambos indicam que é equivocada a afirmação de que a literatura brasileira não possui matéria para a criação de literatura de gênero: “Muito repetido, o argumento da inadequação brasileira à ficção de gênero persiste na atualidade, mesmo quando encontramos entre os brasileiros autores de *best-sellers* como Luiz Alfredo Garcia-Roza e Tony Bellotto [...], Eduardo Spohr [...] e André Vianco” (CAUSO, 2014, p. 13-14).

É preciso pontuar que a suposta inabilidade ou escassez de assuntos para obras de gênero não se configura como um indicador de não existência de escritores de gênero ou *pulp fictions*. A conclusão de Cardoso aponta que, em relação à aparência gráfica, a produção brasileira é bastante semelhante à anglo-saxã, o que distancia uma da outra é a condição do mercado e dos materiais empregados na editoração das obras. Fora isso, os leitores e escritores brasileiros tinham à sua disposição abundante material.

O desaparecimento das revistas de emoção não impediu a continuidade da produção de textos de gênero, como defende Causo. Ele irá demonstrar com mais detalhes o caso da ficção científica, muito embora seja mais interessante o outro caminho por ele não explorado. Causo passa rapidamente pelas contribuições de Nelson Rodrigues enquanto editor da revista *Detective*, na qual Patrícia “Pagu” Galvão deu vida a seu pseudônimo King Shelter, e o próprio Nelson Rodrigues também conseguiu desenvolver seu pseudônimo Suzana Flag. Em Porto Alegre, Érico Veríssimo, enquanto editor da Livraria do Globo, trabalhou em prol de edições *paperback* em termos parecidos com os anglo-saxões. Devemos somar a esses

¹¹ CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

¹² Cf. WILLIAMS, Raymond. *The Analysis of Culture*. In: _____. *The Long Revolution*. Cardigan: Parthian, 2013. p. 61-94.

esforços o crescente apreço às formas breves nas décadas de 1960-1970, como a novela e o conto, que facilitaram um pouco mais a penetração de obras de gênero na literatura nacional, sendo Rubem Fonseca o caso emblemático.

A leitura empreendida por Causo mostra-se pretenciosa pela extensão histórica de sua análise. Apesar de pouca atenção ao texto literário (no artigo longo que estou citando) e de dar preferência maior ao gênero ficção científica, esses não são os maiores problemas de sua análise. Em momentos, sua defesa ao gênero fala mais alto que a distância esperada de seu estudo em relação a seu objeto, pois se lembrarmos Bloom: o *pulp* não quer e nem precisa ser defendido, pois isso não faz parte de seu horizonte. Por exemplo, em trechos como:

No mesmo período [décadas de 1960-1980], recursos da FC, como a utopia, a distopia, a sátira, os temas de superpopulação e da degradação do meio ambiente, do fim do mundo e da guerra atômica foram apropriados por escritores do *mainstream* visando a mesma estratégia de crítica oblíqua ao regime militar e à desumanizadora tecnocracia que o acompanhava.” (CAUSO, 2014, p. 23)

Ou então,

Nesse momento do conto brasileiro [ainda as décadas de 1960-1980] – e da aproximação do *mainstream* literário com a ficção científica –, via-se uma cisão clara entre a ‘literatura séria’ brasileira, que emprega gêneros populares ou literatura fantástica numa chave de metaficção, e a enxurrada de material traduzido e copiado localmente (CAUSO, 2014, p. 24)

Por *mainstream*, leia-se “altas literaturas”. Há na visão analítica dele algo de devedor que os dois níveis de literatura trabalham, no caso, a literatura *mainstream* rouba e distorce elementos caros à literatura de ficção científica, que deve seguir autônoma de toda e qualquer interferência externa de seu grupo.

Erros de análise desse tipo geram livros controversos como *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*, de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares. Não me estenderei em uma análise da obra, mas deixo exposto apenas a proposta dos autores:

[...] este livro pretende apresentar um panorama da produção literária fantástica brasileira, através de capítulos descritivos e ilustrações, mostrando desde as raízes da literatura insólita no romantismo brasileiro [...] até as manifestações atuais, contemplando os diferentes estilos e suas variadas audiências, naquilo entendido como uma nova tendência estética, o Movimento Fantasista. (MATAGRANO; TAVARES, 2019, p. 291-297)

Mais especificamente, a obra agrupa textos desde o período colonial até os primeiros anos do século XXI, esboçando uma tradição seletiva que sustente o “movimento fantasista”, sem levar em conta os usos de elementos compositivos insólitos e fantásticos e as circunstâncias das obras enumeradas. Vale lembrar que Causo, Matangrano e Tavares são autores de livros de fantasia e ficção científica, o que pode ajudar nossa leitura das respectivas obras.

Outro autor atuante na sistematização e documentação da literatura de gênero é Braulio Tavares. O autor apresenta, na maioria das vezes, análises que seguem a liturgia metodológica da teoria literária, diferentemente de seus pares. Por exemplo, em sua análise do conto “Um moço muito branco” de Guimarães Rosa. Nesse texto, Tavares faz sua leitura notando a utilização dos elementos de ficção científica por Rosa, e eis que conclui:

Tenho certa cutela quando cito uma história como esta como um exemplo de ficção científica (SF), uma vez que leitores mais radicais do gênero corram o risco de serem desapontados. Ao dissecarem a história, linha a linha, eles acabem procurando apenas traços de ficção científica e, nesse processo, ignorando e abandonando todo o resto. (2012, p. 66-67, tradução nossa).¹³

Em maior ou em menor grau, é interessante notar que boa parte dos autores que trabalham especificamente nos termos da *pulp fiction* também são autores de ficção. O que podemos tirar de conclusão da interpretação dos resultados de suas pesquisas e contribuições quando juntamos esses dados com suas trajetórias? As leituras deles concorrem com as leituras realizadas pela academia no debate das obras e das categorias analíticas? Uma coisa é mais imediata de se perceber, a pouca presença das produções populares de massa como objetos de pesquisa incentivou esses escritores a darem corpo a um recente movimento de resgate de autores e construção de sua própria tradição seletiva. Fica evidente que a análise da *pulp fiction* brasileira enseja métodos próprios que levem em conta o desenvolvimento dessa ocorrência aqui, também as relações estabelecidas entre ela e as altas literaturas. A continuação de nossas análises deve seguir desembaraçando esses nós constitutivos da ocorrência brasileira, que agora se abre em novas possibilidades.

¹³ Trecho original: *I take a certain amount of caution when I cite a story such as this one [...] as an example of science fiction (SF), since more radical readers of the genre run the risk of feeling disappointed. They can end up dissecting the story, line by line, looking for SF motifs, and in the process, leave out or ignore what remains.*

Referências bibliográficas

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

CARDOSO, Athos Eichler. As revistas de emoção no Brasil (1934-1949): o último lance da invasão cultural americana. In. *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Curitiba: IX Encontro de Núcleos de Pesquisa em Comunicação, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1833-2.pdf>>. Acesso: 26 mar. 2021.

CAUSO, Roberto de Sousa . Os pulps brasileiros e o estatuto do escritor de ficção de gênero no Brasil. *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, vol. 2, iss. 1. Disponível em: <<https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol2/iss1/5>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasmismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2019. E-Book. ASIN B07NSF92PB.

RABINOWITZ, Paula. *American Pulp: how paperback brought modernism to main street*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

TAVARES, Braulio. João Guimarães Rosa's "A Young Man, Gleaming, White" and the Protocol of The Question. In. GINWAY, M. Elizabeth; BROWN, Andrew. *Latin American science fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 61-72.

Mesa 2

perspectivas do espaço
na literatura

Considerações sobre a figuração da botânica na obra de Clarice Lispector

Amanda Angelozzi¹⁴

Resumo: Esta apresentação é um recorte da dissertação de mestrado em andamento desenvolvida na área de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP acerca da botânica na produção de Clarice Lispector. Um dos movimentos de fundo da produção da autora é o interesse de dizer sobre o humano e, mais especificamente, tocar o cerne da vida, muito conhecido em sua obra como o núcleo do selvagem coração. A escritora, para falar sobre o humano, perpassa o não humano, uma vez que ambos estão intrinsecamente ligados na trama evolutiva e existencial. Embora muito se tenha estudado a respeito dos não humanos animais na obra clariciana, pouco ainda foi investigado a respeito de outras aparições não humanas. O objetivo da pesquisa, portanto, é estudar um tema ainda pouco explorado na obra da autora: a presença das plantas em suas narrativas. O reino vegetal é caro para a autora e aparece em diversas de suas obras, representando algo muito além de seus sentidos imediatos e dicionarizados, sendo uma importante alteridade, bem como, um espaço para além de mera locação no conjunto de seus textos. Para demonstrar tal inclinação de Clarice Lispector por temas relativos à botânica, além de um breve levantamento bibliográfico desde a temática da busca do núcleo da vida até o interesse por formas de vida não humanas e primárias, exemplifica-se a figuração das plantas com sucintas análises de crônicas em que a sua aparição é elucidativa da importância desse campo temático no conjunto de textos da autora, assim como evidencia o modo incomum e orgânico pelo qual Clarice Lispector incorpora essa figuração em sua obra.

Palavras-chave: Clarice Lispector; botânica; humano; não humano; núcleo.

¹⁴ Amanda Angelozzi possui bacharelado e licenciatura em Letras com dupla habilitação em português e italiano pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Também é licenciada em Pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul. Atualmente, é mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP, orientada pela professora doutora Yudith Rosenbaum. Desde a iniciação científica, é pesquisadora da obra de Clarice Lispector. E-mail: amanda.angelozzi.silva@usp.br.

No livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, o crítico Evando Nascimento comenta: “Clarice Lispector trabalha a instituição literária a fim de poder *dizer tudo* sobre o humano” (NASCIMENTO, 2011, p. 129). De fato, por mais que seja impossível esgotar temática de tamanha complexidade, a autora semeia em sua obra uma intenção de, pelo menos, tentar tocar o selvagem coração da vida¹⁵ e adentrar ao mistério de como a vida se formou e de que ela consiste.

A busca pelo núcleo (ou neutro, âmago, cerne, it, matéria elementar, e tantas outras nomeações existentes em sua obra), isto é, o subterrâneo e profundo da existência humana, já foi amplamente discutida pela crítica clariciana e, pode-se dizer, é um dos movimentos centrais de sua produção. O crítico Luiz Costa Lima (1969), por exemplo, nomeia essa inclinação da autora como “busca de definir o centro das coisas” (LIMA, 1969, p. 98), enquanto Carlos Mendes de Sousa (2006), de “obsessão pelo âmago”:

Na obra de Clarice Lispector, ligando-se àquilo que prende e deslumbra e que faz da escritora uma das personalidades literárias mais fascinantes da literatura brasileira, impõe-se a obsessão pelo âmago, pelo núcleo da vida. Nada, nada é por acaso, nada é excrescência ou enfeite na literatura de Clarice: ‘eu não enfeito, eu escrevo simples’, diz a escritora em entrevista. A simplicidade é a fundura que levou a que o exercício fosse o da busca; reflecte-se aí o enfrentamento mais profundo do ser e da linguagem. Clarice escreve o âmago, escreve as figurações primordiais do impulso criador. (SOUSA, 2006, p. 146 e 147)

Nota-se que a passagem pelo não humano é inevitável na investigação clariciana da vida, uma vez que se trata daquilo que antecede e propicia o ser humano em sua trajetória existencial. O assunto também já foi amplamente estudado pela crítica, sobretudo no que tange a aparição de animais, os inumanos mais diretamente ancestrais aos humanos e que são muito caros à autora.

É o caso, por exemplo, da obra *Água viva*, publicada em 1973, em que a narradora diz: “[...] fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então os bichos.” (LISPECTOR, 2019, p. 63). Assim, é como se os seres humanos e os animais estivessem intimamente ligados, por serem compostos pela mesma matéria na dança da criação. Dessa maneira, o contato com eles é fundamental nas narrativas claricianas no processo de investigar e tocar o núcleo, pois eles trazem à tona um vislumbre de uma origem há muito perdida, em virtude do processo de aculturação.

¹⁵ Emprega-se aqui termo em referência ao primeiro livro publicado pela autora, o romance *Perto do coração selvagem*, de 1943.

Clarice Lispector considera em sua escavação da existência as diversas formas de vida primárias, como os protozoários, os primeiros animais. De acordo com a narradora de *Água viva*, é quando se adentra na floresta de dentro que o âmago se abre, apresentando-se como não humano:

É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. Mas agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar. Quero dizer: no mistério. Eu mesma misteriosa e dentro do âmago em que me movo nadando, protozoário. Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto. [...]

Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertenço ao gênero humano. (LISPECTOR, 2019, p. 42)

A escavação da autora através da vida, porém, está para muito além dos animais, alcançando o que é mais elementar e primitivo: as moléculas que formam toda a matéria e substâncias existentes. A origem das origens é marcada, paradoxalmente, no último livro publicado em vida pela autora, *A hora da estrela*, publicado em 1977:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. (LISPECTOR, 1998, p. 11).

A existência humana está inserida em um complexo e extenso legado, que conta com diversas formas de vida: a primeira forma de vida do planeta, a primeira célula, possibilitou, através da evolução, que surgissem todos os outros seres vivos. Dessa maneira, o “dizer tudo” clariciano é considerar uma complexa teia, a qual aparece desde o primeiro livro da autora, quando a personagem Joana observa o mar e nota que existe algo comum em todos os viventes, constatando que “tudo é um”:

[...] Assim lembrava-se de Joana-menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. (LISPECTOR, 2017, p. 40)

Para dar conta da investigação do humano, da vida e de seu núcleo, Clarice Lispector convocou uma série de formas de vida, porém, nem todas elas tiveram espaço de destaque na crítica, como é o caso das plantas. A figuração da botânica é recorrente e múltipla em suas manifestações ao longo da produção da escritora. Existe em sua obra um vasto

repertório de imagens vegetais, em suas plantas, flores e frutos, fazendo ver que falar do humano passa pelo não humano, e o não humano não se trata apenas de animais.

Tal como os animais, as plantas estão diretamente presentes na história do ser humano, sendo antiquíssimas agentes e espectadoras da existência. Oliver Sacks, no artigo “Darwin e o significado das flores”, salienta que “os seres humanos não estão ligados só a macacos e outros bichos, mas também às plantas. Vegetais e animais, sabemos hoje, têm 70% do DNA em comum” (SACKS, 2009, n.p). Assim sendo, se existe na obra de Clarice Lispector, de acordo com o crítico Affonso Romano de Sant’anna (1973, p. 195), uma “fauna mágica”, por que não considerar que também existe uma *flora mágica* a ser explorada?

As plantas, raras vezes, foram lidas na obra da autora com ênfase, fato que até mesmo foi observado pelo crítico Evando Nascimento em artigo para o dossiê do mês de dezembro de 2020 da *Revista Cult* em comemoração ao centenário da escritora: “Se intérpretes perceberam a importância dos animais, praticamente ninguém se deu conta da relevância das plantas na ficção clariciana” (NASCIMENTO, 2020, p. 18).

Para entender a ausência de estudos a respeito da figuração da botânica na obra clariciana, as considerações do crítico William Rueckert no artigo “Literature and ecology: an experiment in ecocriticism”, de 1978, podem ser agregadoras. Ele comenta que um dos problemas mais discutidos entre os ecologistas é encontrar maneiras de o ser humano conseguir coexistir com a natureza ao invés de destruí-la e que, o ato em si de destruí-la, é um ato suicida. Completando sua linha de raciocínio, ele recupera a Primeira Lei da Ecologia, que considera que tudo está conectado a tudo – o que, coincidentemente ou não, assemelha-se muito à reflexão de que “tudo é um” de Joana:

I invoke here [...] the first Law of Ecology: “Everything is connected to everything else.” This is Commoner’s phrasing, but the law is common to all ecologists and all ecological visions. This need to see even the smallest, most remote part in relation to a very large whole is the central intellectual action required by ecology and of an ecological vision. (RUECKERT, 1978, p. 108)¹⁶

Talvez, para além do fato da crítica ter se voltado largamente aos animais na obra da autora, a pouca menção às plantas se deva ao fato de um olhar do ser humano, de modo geral, pouco voltado para outras formas de vida. Rueckert (1978, p. 113) chama a atenção

¹⁶ Em tradução livre: Eu invoco aqui [...] a primeira Lei da Ecologia: “Tudo está conectado a tudo”. Esta é uma de [Barry] Commoner, mas a lei é comum a todos os ecologistas e todas as visões ecológicas. Essa necessidade de ver mesmo a parte menor e remota em relação a um todo maior é a ação intelectual central exigida pela ecologia e para uma visão ecológica.

à visão antropocentrista de conquista, domesticação e exploração das formas de vida por parte do ser humano, que parece enquadrar-se bem nessa reflexão da obra clariciana. Para além, vale considerar também os termos “cegueira botânica” e “analfabetismo botânico” como possíveis causadores dessa ausência em suas leituras:

[...] a chamada “Cegueira Botânica”, que remete ao fato de as pessoas apresentarem, em geral, pouca percepção sobre as plantas que as circundam, com “sintomas” como a desatenção em relação às plantas presentes no cotidiano, a ideia de que os vegetais são apenas cenário para a vida animal e a falta de compreensão sobre o papel dos vegetais no ciclo do carbono (Wandersee; Schussler, 1999; 2002). [...] Uno (2009) denomina “Analfabetismo Botânico” ligado à falta não só de interesse pela temática, mas também de conhecimento, em diferentes níveis (dos mais pontuais e simples até os mais abrangentes e complexos). (URSI; BARBOSA; SANO; BERCHEZ, 2018, p. 13)

Considerando a exposição e associações apresentadas, a pesquisa de mestrado em andamento a que se refere este resumo estendido pretende trazer luz e evidenciar a botânica na prosa clariciana enquanto um tópos relevante de sua produção, observando que as plantas, na dinâmica das relações sócio afetivas, representam uma alteridade que impulsiona a interioridade das personagens, revelando o que está encoberto no vivido cotidiano; bem como, que o espaço botânico, muito além de mera locação, funciona como mediador dos encontros mobilizadores com as plantas. Do mesmo modo, também se manifesta como uma materialização dos processos internos de autodescoberta e/ou crise.

Um dos modos de aproximar-se dessa inclinação botânica da autora tentando analisar a forma como se apresenta essa alteridade e esse espaço vegetal são as crônicas reunidas no volume *A descoberta do mundo*. Um dos textos que mais se destaca, e um dos que motivou o tema desta dissertação de mestrado, é a crônica “Dicionário”, datada de 3 de abril de 1971, porque cataloga e detalha uma infinidade de tipos de flores¹⁷.

A caracterização das flores é peculiar no texto, pois vão desde suas cores e de onde estão localizadas, até sentimentos e atitudes que elas têm ou despertam nos outros: o Cravo é violento, já a Violeta, introvertida, a Orquídea, uma mulher esplendorosa, a Azaleia é feliz e dá felicidade, para citar alguns exemplos. Assim, observa-se que as flores são tratadas como uma forma de vida complexa e dotada de subjetividade.

¹⁷ Com poucas alterações, o mesmo texto também aparece em *Água viva*.

O detalhamento e riqueza descritiva impressiona, o que pode ser explicado em outra crônica, “Eu tomo conta do mundo”, datada de 4 de março de 1970¹⁸:

No Jardim Botânico, então, fico exaurida, tenho que tomar conta com o olhar das mil plantas e árvores, e sobretudo das vitórias-régias.

[...] Também não se trata de um emprego pois dinheiro não ganho por isso. Fico apenas sabendo como é o mundo.

Se tomar conta do mundo dá trabalho? Sim. [...] Observo em mim mesma as mudanças de estação: eu claramente mudo com elas.

Hão de me perguntar por que tomo conta do mundo: é que nasci assim, incumbida. (LISPECTOR, 1999, p. 276).

O fato de “tomar conta do mundo” parece explicar o porquê de as percepções sobre a natureza serem tão elaboradas, pois a cronista muito se ocupou em olhar atentamente a vida vivendo. Por sua vez, as plantas e as árvores também olham de volta, não sendo meros seres passivos na existência. Assim, nota-se que a reciprocidade entre os seres é uma forma de ser na obra de Clarice Lispector: ela muda com as estações como as plantas, ela olha e é olhada, tudo sendo uma via de mão dupla, sem hierarquias.

O contato com a natureza é enriquecedor, o que aparece também em “O ato gratuito”, crônica datada de 8 de abril de 1972. No texto, o contato com o núcleo se dá através do contato com a alteridade botânica, cujo fundamento de existência é a entrega livre ao viver. Assim, a vida das plantas não consiste em trocar a sua vida por dinheiro, prazer, ambição ou quaisquer demandas outras, mas sim, de apenas viver, sem egoísmo e sem desigualdade.

Eu ia ao Jardim Botânico para quê? Só para olhar. Só para ver. Só para sentir. Só para viver.

Saltei do táxi e atravessei os largos portões. A sombra logo me acolheu. Fiquei parada. Lá a vida verde era larga. Eu não via ali nenhuma avareza: tudo se dava por inteiro ao vento, no ar, à vida, tudo se erguia em direção ao céu. E mais: dava também o seu mistério.

O mistério me rodeava. Olhei arbustos frágeis recém-plantados. Olhei uma árvore de tronco nodoso e escuro, tão largo que me seria impossível abraçá-lo. Por dentro dessa madeira de rocha, através de raízes pesadas e duras como garras - como é que corria a seiva, essa coisa quase intangível e que é vida? Havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo. (LISPECTOR, 1999, p. 411)

Dessa maneira, na busca pela linha que costura a vida, comum entre humanos e não humanos, Clarice constrói os seus textos na intenção de investigar o núcleo por meio de um processo inverso ao evolutivo, isto é, retrocedendo até o mais primitivo e basilar para encontrar aquilo que tudo liga. Assim, o que fundamenta a sua escrita é tocar o sumo do

¹⁸ O texto também foi incorporado em *Água viva*, logo após o dicionário de flores.

fruto até alcançar o caroço primordial, ainda que tal meta nunca se absolutize. Por isso, a importância de dizer a vida a partir da própria vida, convocando animais, mas também protozoários, mulheres, homens e plantas. Cabe aos leitores e críticos também romperem com a perspectiva antropocentrismo e perfurarem a rede que separa as formas de vida diversas, tanto dentro quanto fora do campo literário, adotando uma perspectiva clariciana de exercitar a humildade e não o narcisismo, no sentido de abrir mão de posicionar a humanidade como centro e fundamento de todas as coisas.

Referências bibliográficas

COSTA LIMA, Luís. “A Mística ao Revés de Clarice Lispector”. In: *Por que Literatura*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1969.

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

_____. *Água viva: Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

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

_____. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Mediafashion, 2017.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “O humano e o não humano”. *Revista Cult*. São Paulo, ed. 264, dez. 2020.

RUECKERT, William. “Literature and ecology: an experiment in ecocriticism”. Disponível em

<<https://static1.squarespace.com/static/5441df7ee4b02f59465d2869/t/58f2e526bf629a9dbf74f778/1492313394594/RUECKERT++Literature+and+Ecology.pdf>>. Acesso em 12 de mar. de 2021.

SACKS, Oliver. “Darwin e o significado das flores”. *Revista Piauí*, ed. 28, jan. 2009. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/darwin-e-o-significado-das-flores/>>. Acesso em 16 de ago. de 2018.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Laços de família e Legião Estrangeira”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SOUSA, Carlos Mendes de. “A íntima desordem dos dias”. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

URSI, Suzana; BARBOSA, Pércia Paiva; SANO, Paulo Takeo; BERCHEZ, Flávio Augusto de Souza. “Ensino de botânica: conhecimento e encantamento na educação científica”. *Estudos Avançados - Revista USP*, São Paulo, n. 32(94), p. 7-24, 2018. Disponível em <<http://botanicaonline.com.br/geral/arquivos/Ursi%20et%20al%202018%20Estudos%20Avan%C3%A7ados.pdf>>. Acesso em 20 de mar. de 2021.

A arquitetura do espaço e dos afetos em *Cinzas do Norte*

Tamiris Tinti Volcean¹⁹

Resumo: O trabalho apresentado, que apresenta como objeto de análise a obra *Cinzas do Norte*, publicada em 2005, é considerado um recorte de um projeto de pesquisa mais amplo que se propõe a realizar um estudo do espaço na obra de Milton Hatoum, utilizando-se da topoanálise, definida por Bachelard (1989) e revista por Borges Filho (2008), como fio condutor metodológico. De acordo com Borges Filho (2007), as teorias espaciais permitem que se diferencie o macroespaço do microespaço, sendo o primeiro relacionado às grandes delimitações espaciais ou regionais e o segundo restrito aos cortes realizados pelo narrador, os quais situam e localizam cenas, situações que demarcam os acontecimentos necessários para o desenvolvimento da narrativa e momentos específicos de cada personagem. Em *A poética do espaço* (1957), Bachelard faz uma incursão que parte da imagem da casa como topografia do nosso ser íntimo. Para o autor, há um sentido em considerar a casa como um instrumento de análise e reconhecimento de sonhos concretos e desejos imaginários. Neste caso, o enfoque é voltado ao estudo do microespaço, sobretudo às casas de família onde se desenvolve a relação íntima dos sujeitos e seus conflitos, na obra *Cinzas do Norte* (2005). Ao apresentar uma análise metafórica da casa destruída, tida como uma das obsessões da escrita de Hatoum, é possível associá-la ao encerramento dos ciclos formativos de suas narrativas, o que nos permite resgatar o conceito de *Bildungsroman*, e, sobretudo, conceituá-la como uma das bases estruturantes de uma possível fórmula hatouniana de narrar. Dessa forma, busca-se responder à questão relacionada aos impactos das descrições e transformações arquitetônicas da casa de família nas relações interpessoais e no desenvolvimento da formação das personagens que são elementos constitutivos da narrativa de *Cinzas do Norte*.

Palavras-chave: Cinzas do Norte; Milton Hatoum; narrativas amazônicas; topoanálise.

Na obra *O Romance de formação* (2020), Moretti traça um amplo panorama do surgimento, auge e decadência deste gênero literário, iniciando o percurso com Goethe, passando por Jane Austen e Balzac. Ao longo de suas análises, demonstra que o discurso literário de autodesenvolvimento do protagonista não acontece sem se referir a discursos históricos, sociais e políticos de sua época, sendo o papel do contexto histórico central no processo de formação individual dos sujeitos.

¹⁹ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), tamiris.volcean@usp.br

Compreender as crises, os acontecimentos históricos do período narrado e as alterações na expressividade cultural e social por meio dos elementos espaciais no transcorrer das décadas é fundamental para acompanhar a construção das personagens e da própria narrativa do manauara Milton Hatoum. O fato de o autor transpor para sua narrativa as questões sócio-históricas do tempo em que vive e do período abordado em sua obra é descrito por Georg Lukács, em *O romance histórico* (1955). Recorrendo ao conceito de *composição*, Lukács afirma que:

As crises históricas figuradas são componentes imediatos dos destinos individuais das personagens principais e constituem, assim, parte orgânica da própria ação. Desse modo, os elementos individual e sócio-histórico estão inseparavelmente ligados um ao outro tanto na caracterização quanto na condução do enredo. (LUKÁCS, p. 246, 2011).

Os três primeiros romances publicados por Hatoum, sendo eles *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), podem, neste sentido e a partir de uma ampla perspectiva, ser lidos como romances de formação e desenvolvimento da região manauara em paralelo ao processo de formação de seus indivíduos, personagens principais e secundários. Em uma leitura contínua dos títulos, é possível notar, em certos trechos descritivos, as transformações espaciais e arquitetônicas de Manaus, espaço geográfico onde são ambientadas as narrativas supracitadas, sendo estas consideradas reflexos da mutabilidade do contexto sócio-histórico ao longo das décadas que compreendem os enredos.

Para a realização do percurso metodológico que possibilitou a obtenção dos resultados apresentados neste trabalho, delimitou-se à obra *Cinzas do Norte* o *corpus* submetido à etapa analítica, que, conforme apresentar-se-á mais detalhadamente, utiliza o conceito de toponálise como norteador teórico. Atentando-se para o regime de diálogo entre a formação individual dos sujeitos e as transformações espaciais, sociais e culturais do seu entorno a partir do enfoque nas representações e repetições simbólicas do espaço, é possível associar a imagem da casa de família desfeita ao encerramento dos ciclos formativos da narrativa em questão e, sobretudo, como será demonstrado nos resultados desta toponálise, conceituá-la como uma das bases estruturantes de uma possível fórmula hatouniana de narrar.

Em *Cinzas do Norte*, particularmente, o leitor é apresentado a diversas regiões, paisagens e ambientações da capital amazonense, que traduzem a segmentação socioeconômica de sua população. É preciso lembrar que o romance nos transporta ao contexto da implementação da Zona Franca de Manaus, durante o período ditatorial no Brasil. Há, portanto, um constante conflito entre tradição e progresso, o qual fica evidente quando são narrados episódios nos quais as transformações no espaço impactam, direta ou indiretamente, o destino das personagens.

A composição espacial e certos aspectos arquitetônicos das construções, sobretudo das casas, que são consideradas extensões materializadas de seus moradores, refletem, portanto, as dinâmicas de poder entre os personagens enquanto elementos constitutivos da narrativa.

A toponálise e a importância do espaço no romance de formação hatouniano

De acordo com Bachelard (1989), o estudo do espaço na obra literária é chamado de toponálise, sendo esta, portanto, a teoria literária do espaço.

Apesar de aceitarmos a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, divergimos do pensador francês em relação à definição. Por toponálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a toponálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (BORGES FILHO, 2008).

Borges Filho (2008) acrescenta ao conceito tradicional a camada da vida social e as relações da personagem em âmbito cultural ou natural, ampliando a conceituação para dois eixos distintos. O primeiro deles refere-se à análise centrada no macrospaço, que trata das relações estabelecidas entre os indivíduos e as regiões às quais pertencem, não necessariamente abrangendo aspectos da intimidade dos personagens.

O segundo eixo da forma de análise dos resultados compreende o microespaço, ou seja, aquele que delimita espacialmente as relações íntimas e familiares dos personagens. É justamente neste eixo que se pretende cumprir os objetivos propostos para esse trabalho, principalmente aquele destinado à identificação e associação simbólica da imagem da casa desfeita ao fechamento do ciclo formativo dos romances.

É preciso ressaltar que, neste microespaço, os movimentos de construção e desconstrução não são unicamente materiais e referentes à estrutura concreta da casa. Por se tratar da intimidade dos personagens, o construir-se e o desconstruir-se pode estar em um plano metafórico, possibilitando que, por meio da descrição espacial, seja também apresentadas as etapas de formação dos indivíduos, a partir de suas reações diante do contexto no qual estão inseridos.

O microespaço da casa destruída em *Cinzas do Norte*

As relações conflituosas existentes no núcleo familiar composto por Mundo, Alícia e Jano constituem um dos eixos centrais da narrativa do romance *Cinzas do Norte*. Por isso, quando

utilizamos o recorte do microespaço para a toponálise da obra, focamos, sobretudo, em como esses conflitos são refletidos na composição e estrutura da casa da família.

Mundo, que deseja ser artista, sofre com a opressão do pai autoritário. Jano, em contrapartida, mostra-se conservador e, coerente com seu posicionamento político e moral, anseia a todo custo conservar as estruturas sociais de forma a garantir a hierarquia de classes que o beneficia, assim como beneficiou seus antepassados. A partir dessas raízes, os choques antagônicos na relação pai e filho vão afetando todas as personagens do entorno e, conforme os conflitos intensificam-se, o palacete que abriga a família vai apresentando deteriorações. Até que, diante do esfacelamento dos laços familiares, Jano adoece e morre logo em seguida.

Nesse ápice da degeneração dos laços familiares e do desgaste das relações interpessoais, o microespaço no qual se desenvolve a narrativa familiar mostra, em sua destruição e consequentes ruínas, um reflexo do final deste ciclo conflituoso, marcado pela morte do patriarca.

A seguir, apresentar-se-á uma demonstração e, em sequência, uma análise preambular do microespaço desta narrativa hatouniana.

Fui atrás da carcaça de Fogo, não a encontrei. Outro esqueleto, muito maior, se destroçava e prometia virar ruínas. O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. Vi pela última vez a *A glorificação das belas-artes na Amazônia* no teto da sala: com cortes de formão e marteladas os operários a destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e liras, que os homens varriam, ensacavam e jogavam no jardim cheio de entulho; pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. “Pode levar todo esse lixo”, disse ele, tossindo na poeira (HATOUM, 2005, p. 168).

Como o enfoque do microespaço está nas relações íntimas das personagens, utilizaremos uma imagem recorrente nas narrativas hatounianas, a da casa destruída, como norteadora das discussões, uma vez que, quando descrita, a destruição arquitetônica simboliza o término de um ciclo formativo do romance. Dessa maneira, quando Lavo, o narrador de *Cinzas do Norte*, depara-se com a mansão de Jano em ruínas, logo após a morte do empresário, percebe que chegara o fim de um período de autoritarismo e repressão, que sempre assombrara Mundo, o filho de Jano e amigo de Lavo. A casa desfeita, portanto, marca a ruptura da relação abusiva entre pai e filho.

As palavras utilizadas por Hatoum para descrever a destruição do palacete também refletem a violência simbólica que permeava as relações familiares em seu interior; cortes e marteladas desmantelaram a propriedade, tornando lixo tudo o que antes era visto como luxo e riqueza. A toponálise nos permite, portanto, compreender como as transformações dos espaços refletem o processo formativo das personagens, sendo elas protagonistas ou não, demarcando, a partir de

movimentos de construção e destruição, etapas do desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social e político das mesmas.

Conclusão

Em *A poética do espaço* (1957), Bachelard faz uma incursão que parte da imagem da casa como topografia do nosso ser íntimo. Para o autor, há um sentido em considerar a casa como um instrumento de análise e reconhecimento da alma humana, dos seus sonhos concretos e seus desejos imaginários.

Depois de tratar dos espaços íntimos, Bachelard realiza um movimento analítico que desloca a poética espacial, localizando-a sob a ótica da dialética do grande e do pequeno, do interno e do externo. A partir dessa jornada bachelardiana, é possível dizer que a leitura de *Cinzas do Norte* a partir de uma perspectiva espacial, com ênfase à descrição e ao uso de aspectos arquitetônicos como metáforas, conduz o leitor a um movimento semelhante àquele apresentando em *A poética do espaço* (1957), partindo da intimidade das relações interpessoais, restrita à casa de família, e chegando ao externo, por meio das relações entre os personagens e o mundo, que são refletidas nas dinâmicas de poder estabelecidas pela movimentação entre os espaços descritos na obra.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.
- HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MORETTI, Franco. **The way of the World: the Bildungsroman in European Culture**, New Edition, 1987.
- MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

NON DVRCO, DVCO: MetrÓpole, o discurso da civilização e o “paulistanismo” na poesia de Guilherme de Almeida

*Gabriela Lopes de Azevedo*²⁰

Resumo: Em 1917, junto do artista plástico José Watsh Rodrigues, Guilherme de Almeida venceu o concurso para o brasão da cidade de São Paulo e cunhou o lema “*NON DVRCO, DVCO*” - “Não sou conduzido, conduzo” - que até hoje estampa os empreendimentos municipais e figura, explícita ou implicitamente, nos discursos políticos do estado de São Paulo. Tal imagem de condução e de linha de frente protagonizada pelos paulistas ressoa na alcunha, difundida na mesma década, de São Paulo como a locomotiva ansiosa rumo ao progresso que carregava vinte vagões velhos e atrasados (SALIBA, Elias Thomé apud Mota, André., 2005). Essa faceta histórica e política, além de fazer parte da biografia do poeta-soldado que se voluntariou para lutar pelos paulistas na cidade de Cunha em 1932, compõe o conteúdo estético de parte da produção poética de Guilherme de Almeida e também de outros poetas paulistas do período.

Palavras-chave: Guilherme de Almeida, paulistanismo, poesia, metrÓpole

A representação poética da experiência metropolitana, já que a cidade é o maior artefato do mundo industrial (Hobsbawn, Eric., 2012), é um terreno fértil para discussão das contradições engendradas pelo acolhimento ou pela negação dos discursos da civilização e do progresso, pelos impasses entre as sobreposições das construções materiais e imateriais do passado e do futuro. E é nesta sobreposição que em meio aos novos arranha-céus e bondes paulistanos, a poesia de Guilherme de Almeida parece necessitar de atenção e de estudo, porque esse imbricamento entre poesia, história e política nos revela uma cidade assombrada pelo fantasma dos bandeirantes e de peito estufado em se dizer paulista e em defender que “só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo de seu país” (MILLIET, Sérgio., 2014).

Palavras-chave: cidade; São Paulo; Guilherme de Almeida; modernismo.

²⁰ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira pela FFLCH – USP.
E-mail: gabriela.azevedo@usp.br

Poeta-soldado, poeta da Revolução de 32, Príncipe dos Poetas Brasileiros. Com exceção do último epíteto que se refere ao título atribuído a Guilherme de Almeida em 1959 em um concurso feito pelo *Correio da Manhã*, os demais epítetos ligam a imagem do escritor diretamente ao evento conhecido como Revolução Constitucionalista de 1932. Descontentes com a mudança na dinâmica do poder entre as oligarquias regionais que a Revolução de 1930 provocou e com a centralização do poder político nacional na figura de Getúlio Vargas, os paulistas organizaram uma revolta armada que durou de 9 de julho a 28 de setembro de 1932. Ainda que breve e fracassado, o evento virou um marco na história paulista e integrou um discurso sobre a singularidade e o protagonismo do povo de São Paulo. Guilherme de Almeida, que em 1917 já tinha provado sua “paulistanidade” cunhando o lema da cidade de São Paulo - “Não sou conduzido, conduzo” -, voluntariou-se para integrar o exército paulista, lutando como soldado na cidade de Cunha, e depois, tornou-se diretor do *Jornal das Trincheiras*. O entusiasmo regional lhe rendeu uma breve prisão e um exílio de quase um ano em Portugal. Logo, os demais epítetos parecem justos. O poeta ainda escreveu o “Hino dos Bandeirantes”, que se tornou o hino do estado de São Paulo, “O passo do soldado”, hino do 1º Batalhão da “Liga de Defesa Paulista”, presidiu, depois de Francisco Matarazzo Sobrinho, a Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo e esteve à frente de diversos projetos de valorização da história e dos valores paulistas, como a restauração da “Casa Velha do Butantã” para “Casa do Bandeirante”, inaugurada em 1955.

Se, por um lado, tais ações podem ser mais atribuídas a figura do homem Guilherme de Almeida, para o lado do poeta pode-se recuperar especialmente um livro chamado *1932*²¹, lançado na ocasião do aniversário de 390 anos da cidade de São Paulo em 1944. O título, obviamente, já adianta, pelo menos em partes, o assunto principal. É o que se vê no poema de abertura, pois este é justamente “O passo do soldado” que recebeu uma música composta por Marcelo Tupinambá. Assim, de chofre, apresenta-se a figura do soldado voluntário que parte para as trincheiras, malgrado o medo e aqueles que deixa para trás, reconhece que faz parte da “terra” e de sua “glória”. Em toda obra, o soldado voluntário aparece de alguma maneira, mesmo quando os elementos contextuais do poema apontam para outros períodos históricos ou eventos que não são 1932 e a Revolução Constitucionalista. Por exemplo, quando a figura do Padre Anchieta é central, o poema “Prece a Anchieta” se encerra pedindo ao jesuíta que ore e proteja os soldados paulistas. Junto da construção dessa imagem do

²¹ Almeida, Guilherme de. *Toda a Poesia* - volume VI. São Paulo: Martins Editora, 1952.

soldado jovem e voluntário, aparece uma série de imagens femininas que se sobrepõe e se confundem ao longo dos onze poemas: a bandeira paulista, a cidade de São Paulo, as mulheres, esposas, filhas, irmãs, mães que deixam os homens, esposos, pais, irmãos, filhos partirem à luta. Assim, como as figuras históricas toda vez que mobilizadas acabam por atar as pontas do passado sempre com o evento de 1932, as referências femininas figuram embaralhadas, mas imediatamente implicadas com o soldado voluntário e com a “Revolução” em questão. Em “O poema das mãos”, o quinto do livro, as mãos são as das mulheres que acenam aos queridos homens que se vão. No texto subsequente, “Terra”, uma índia se encontra com figuras da colonização paulista, como Martim Afonso de Sousa, João Ramalho, Padre Anchieta, depois com bandeirantes, Borba Gato, Fernão Dias, Anhanguera, para ao fim do poema, beijar a boca do amante, “do voluntário de Julho”²².

Dentre tais figuras femininas, vale ressaltar a cidade de São Paulo. Esta, além de figurar junto da bandeira e das mulheres que perdem os homens, ela recebe um endereçamento específico do eu-lírico. Nos poemas “Piratininga” e “Epístola à aniversariante”, o eu-lírico dirige-se à cidade tratando-a como “menina e moça” e “mameluca”. Novamente, intriga essa dimensão histórica que o poeta constantemente mobiliza: o “mameluco”, miscigenação do índio com o branco, seria a forma de designação dada aos bandeirantes e que, inicialmente, eram considerados híbridos, impuros, pobres, rústicos. Foram Pedro Taques e Frei Gaspar da Madre de Deus, como apontara Antonio Candido²³ e Antonio Celso Ferreira²⁴, os primeiros que intentaram reverter o sinal negativo atribuído aos mamelucos bandeirantes e esboçaram uma narrativa épica sobre a história paulista²⁵. É, contudo, no final do século XIX e com os modernistas no século XX, compreendendo Guilherme e seus companheiros da Semana de 22, que haverá um real empenho na inversão dessa tese²⁶. Alcântara Machado, por exemplo, dedicou todo um estudo ao assunto, intitulado *Vida e morte do bandeirante*²⁷. No prefácio da obra, escrito por Sérgio Milliet, o crítico contrapõe Oliveira Viana e Alcântara Machado: enquanto o primeiro

²² Id, *Ibid.*, p. 67.

²³ Candido, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 12. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

²⁴ Ferreira, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo: Unesp, 2002. Disponível em livro eletrônico.

²⁵ A elaboração histórica por meio da invenção de um modelo épico para São Paulo, compreendendo o bandeirante enquanto figura central, é a tese de Antonio Celso Ferreira detalhada na obra anteriormente citada.

²⁶ Queiroz, Suely Robles Reis de. “Prefácio”. In: Ferreira, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante*, op. cit., []. Disponível em livro eletrônico.

²⁷ Machado, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

empobreceria a potência da história bandeirante tentando atribuir-lhe luxo e requinte inexistentes, Alcântara Machado teria focalizado a vida cotidiana, mostrando o bandeirante na sua verdade enquanto bruto, pobre, explorado pelos judeus, mas aventureiro, forte, conquistador, empreendedor. Logo, aparentemente, além de haver um esforço geral da intelectualidade na validação, por diferentes vias, da figura do “mameluco”, as qualidades que lhe foram calcadas indicariam uma “essência paulista”; e esta, por sua vez, forneceria uma explicação do presente e do futuro auspicioso que São Paulo prometia. E esse presente e futuro promissores se justificavam nas questões econômicas, sobretudo no comércio do café, e na imagem de grande metrópole que São Paulo assemelhava e espelhava das capitais do hemisfério norte. Assim, na pena de Guilherme, a cidade se torna também “mameluca” e sintetiza os valores bandeirantes, como uma espécie de continuidade histórica. Essas relações podem ser exploradas, sinteticamente, no poema “Nossa bandeira” do livro *1932*²⁸:

Bandeira da minha terra,
bandeira de treze listas:
são treze lanças de guerra
cercando o chão dos Paulistas!

Prece alternada, responso
entre a cor branca e a cor preta
velas de Martim Afonso,
sotaina do padre Anchieta!

Bandeira de Bandeirantes,
branca e rota de tal sorte,
que entre os rasgões tremulantes
mostrou as sombras da morte.

Riscos negros sobre a prata:
são como o rastro sombrio
que na água deixava a chata
das Monções, subindo o rio.

Página branca pautada
por Deus numa hora suprema,
para que, um dia, uma espada
sobre ela escrevesse um poema:

O poema do nosso orgulho
(eu vibro quando me lembro!)
que vai de nove de Julho
a vinte e oito de Setembro!

Mapa de pátria guerreira
traçado pela Vitória:
cada lista é uma trincheira;
cada trincheira, uma glória!

²⁸ Almeida, Guilherme de. *Toda a Poesia* - volume VI, op. cit., p. 57 – 59.

Tiras retas, firmes: quando
o inimigo surge à frente,
são barras de aço guardado
nossa terra e nossa gente.

São os dois rápidos brilhos
do trem de ferro que passa:
faixa negra dos seus trilhos,
faixa branca da fumaça.

Fuligem das oficinas;
cal que as cidades empoa;
fumo negro das usinas
estirado na garoa!

Linhas que avançam: há nelas,
correndo num mesmo fito,
o impulso das paralelas
que procuram o infinito.

É desfile de operários;
é cafezal alinhado;
são filas de voluntários;
são sulcos do nosso arado!

Bandeira que é o nosso espelho!
Bandeira que é a nossa pista!
Que traz, no topo vermelho
o coração do Paulista!²⁹

A primeira estrofe apresenta a imagem central do poema, que serve como um espelho para as demais descrições apresentadas, que é a bandeira paulista. A geometria das listras paralelas e as cores preto, branco e vermelho são a maneira de apresentação das demais características abordadas nas estrofes seguintes. Na segunda estrofe, por exemplo, elas remetem às figuras coloniais fundadoras da cidade de São Paulo. Já a terceira e quarta estrofe ecoam o próprio título quando recuperam a empreitada bandeirante e as Monções, pelo caminho das listras aludindo à entrada no sertão. A quinta estrofe, por sua vez, faz uma transição remetendo possivelmente à “espada”, que consta no brasão do estado de São Paulo³⁰, e é ela que escreve um poema sobre a luta e orgulho que envolvem a Revolução de

²⁹ O poema foi reproduzido com a alternância entre maiúsculas e minúsculas como apresentado na edição de *Toda a poesia* de 1952. Contudo, a ortografia foi atualizada, julgando que facilitaria a leitura e não comprometeria a interpretação do poema.

³⁰ O brasão foi criado por José Wash Rodrigues, o mesmo artista que criou o brasão da cidade em colaboração com Guilherme de Almeida. Este brasão foi feito em meio da Revolução Constitucionalista de 1932, proibido em 1937 no Estado Novo de Vargas e substituído por símbolos nacionais, retomado e oficializado em 1946. O lema, em latim, “Pro Brasíliā Fiant Exímia” significa “Pelo Brasil, façam-se grandes coisas”. Curiosamente, o mesmo artista ainda elaborou as ilustrações para o livro *Vida e morte do Bandeirante* de Alcântara Machado, anteriormente citado.

1932, diretamente referenciado pelas datas na sexta estrofe. E a sétima e oitava subsequentes desenvolvem a questão da luta, das trincheiras e da missão de proteção da terra paulista que ficara nas mãos e na coragem do soldado voluntário, que mesmo que não apareça diretamente evocado, está aludido por essas imagens que se repetem ao longo do livro.

Assim, as primeiras oito estrofes são um bom exemplo da tônica da obra no seu tratamento histórico. Primeiramente, confunde-se a história da cidade de São Paulo, que é mais contundente na figura de José de Anchieta e, posteriormente na décima estrofe, na referência à garoa, e do estado, na possível alusão ao brasão e a própria bandeira que intitula o poema. Ademais, há essa espécie de recuperação e reelaboração histórica sempre preocupada em elevar as figuras coloniais, os bandeirantes e que os valores desses expliquem, justifiquem e enalteçam também a ousadia paulista de 1932. Em 1944, ano de publicação dessa obra de Guilherme de Almeida, os símbolos dos estados ainda eram proibidos e a bandeira paulista, aqui idolatrada, havia sido queimada por Vargas em prol dos símbolos e da bandeira nacional. Logo, talvez tamanha preocupação com a imagem paulista, que não parece ser uma característica exclusiva de Guilherme de Almeida, embora ele seja um bom expoente e exemplo, passe por aquilo que Antonio Candido chamou de “tendência genealógica”, cujo auge teria sido o romantismo. Trata-se de justificar o presente através de uma interpretação ideologicamente dirigida do passado, corroborando para a formação da consciência das classes dominantes locais³¹.

E a ponte com presente paulista ocorre justamente nas estrofes seguintes, quando as características da bandeira são usadas para descrever as cidades, com trens, oficinas e operários, grandes símbolos da modernidade e da civilização, e por isso mesmo, reenviam com mais força à imagem da capital paulista. Em um livro anterior intitulado *Na cidade da névoa* do início de sua produção poética, Guilherme de Almeida usava inúmeras vezes a imagem as árvores alinhadas e paralelas, numa espécie de organização lógica e racional, para retratar a melancólica cidade que adoecia e morria conforme era tomada pelos trens, pelos relógios e pela modernização. Em *1932*, as listras da bandeira desenhavam essa geometria racional, mas numa perspectiva mais positiva e de grandeza que se estende infinitamente. Porém, configuram simultaneamente, o alinhamento dos operários, construindo uma imagem de organização racional da modernidade, e o alinhamento dos soldados de 1932 prontos para defesa da terra, e por fim, os cafezais, razão maior da riqueza paulista.

³¹ Candido, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *A Educação pela noite*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 208.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que o eu-lírico exalta o modo de produção industrial pela figura das oficinas, dos operários e do trem de ferro, os cafezais são igualmente exaltados, mesmo que, na realidade, conflitassem por remeterem justamente ainda a um modo de produção agrário e não industrial.

Tal contradição, além de fazer parte do processo de modernização brasileira e da formação das metrópoles latino-americanas como São Paulo, aponta para a dificuldade, quiçá impossibilidade, de construir um discurso plenamente coerente que não se valha de uma defesa questionável do progresso, uma visão turva do presente e outra ainda mais não factual e maquiada do passado. Entretanto, se a contradição não nos oferece pistas sobre uma verdade histórica, ela parece apontar para um curioso esforço contínuo da intelectualidade paulista na validação de uma narrativa histórica e para a representação da grande cidade suscitando um conflito entre a adesão e a crítica à maneira como o progresso se formatava ao solo brasileiro.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a Poesia* - volume VI. São Paulo: Martins Editora, 1952.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 12. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo: Unesp, 2002. Disponível em livro eletrônico.
- HOBBSAWN, Eric. *A Era do Capital (1848 – 1875)*. Tradução de Luciano Costa Neto. 21. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012, []. Disponível em livro eletrônico.
- MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Martins Editora, 1965.
- MILLIET, Sérgio. "Terra Roxa e outras terras". In: Puntoni, Pedro.; Titan Jr, Samuel (orgs.). *Revista do modernismo 1922 – 1929*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.
- MOTA, André. *Tropeços da medicina bandeirante: medicina paulista entre 1892 – 1920*. São Paulo: Edusp, 2005.

Mesa 3

leituras de Lima
Barreto

Figurações da história e sociedade em Recordações do escrivão Isaías Caminha

*Diego Andrade de Carvalho*³²

Resumo: No romance “Recordações do escrivão Isaías Caminha”, de Alfonso Henriques de Lima Barreto, o autor figura o Rio de Janeiro do início da Primeira República e sua sociedade, destrinchando as relações de favor por trás das relações sociais, que se estendem pela imprensa e pela política e servem de entrave para a sobrevivência do herói na capital. Da mesma forma, eventos como a revolta da vacina são recuperados pelo narrador de forma a reforçar sua crítica social. O presente texto tem como objetivo apresentar como a historiografia e a sociologia podem auxiliar a análise da figuração histórico-social desta obra e como estas disciplinas são instrumentos indispensáveis para o crítico que quiser se debruçar sobre a obra lima-barretiana. Para demonstrar a utilidade de diferentes áreas do conhecimento para o exercício crítico, foram escolhidos dois temas presentes no romance: a configuração do sistema de favor e a revolta acerca do decreto do uso obrigatório de sapatos. Para auxiliar a leitura do primeiro tema, foi utilizada a obra *Homens livres na ordem escravocrata*, de Maria Sylvia de Carvalho Franco. Para o segundo tema, foi utilizada a obra *A Revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*, de Nicolau Sevcenko. A partir do aprofundamento teórico dos temas selecionados propiciado pelas leituras elencadas, foi possível constatar que a apreensão de Lima Barreto de seu tempo e sociedade e sua figuração em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* indicam uma leitura pessimista do Brasil, apesar deste ter alcançado a República, pois as camadas dominantes ainda impõem controle sobre as classes menos favorecidas, impedindo o exercício pleno da cidadania.

Palavras-chave: Lima-Barreto; Recordações do escrivão Isaías Caminha; História; Revolta da vacina.

A figuração histórico-social apresentada no romance “Recordações do escrivão Isaías Caminha”, de Lima Barreto, é uma apreensão específica do autor a partir de seus

³² Aluno do Mestrado no programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. E-mail para contato: diego.carvalho@usp.br

pressupostos estéticos e de sua interpretação da sociedade. A fim de estudar esta obra, o crítico precisa compreender e avaliar a apreensão dos eventos históricos e relações sociais feitas pelo autor para estabelecer uma interpretação do texto. A historiografia e sociologia surgem como mediação na construção interpretativa. Não se trata de interpretar a Literatura a partir da História e Sociologia, mas de usá-las como instrumento de trabalho na compreensão das relações de sentido produzidas pelo texto ficcional.

Um dos temas mais abordados ao longo do romance é o sistema de favor, fenômeno presente na sociedade brasileira desde antes da constituição da República. O narrador, insistentemente, apresenta situações e desdobramentos da vida do herói decorrentes da sujeição dos homens à necessidade de ter um pistolão que atue a seu favor, conforme se vê ao longo da ação: Isaías viaja para o Rio de Janeiro com a expectativa de adquirir um trabalho fixo por meio do favor de um deputado, Castro de Oliveira. Este, porém, não lhe ajuda. Em seguida, o herói, sem recursos e emprego, quase chega à bancarrota. O favor de um colega possibilita seu ingresso no jornalismo. Ao fim da ação do romance, tendo posse de informação potencialmente desmoralizante perante a opinião pública sobre seu patrão, Loberant, acerca da ida deste a um bordel, Isaías vende, implicitamente, seu silêncio em troca de uma promoção. Posteriormente, o herói pressionará Loberant para que ele intervenha junto a ministros, a fim de proporcionar para Isaías um emprego fora do Rio de Janeiro. O desfecho da ação guia o leitor para o início do romance: anos depois dos eventos narrados, Isaías, então escrivão da Coletoria de Caxambi, no Espírito Santo, planeja deixar o cargo para concorrer a deputado, como informado na *Breve notícia*. Destarte, os mecanismos do favor estão presentes no romance tanto em seu ponto de partida quanto em seu desfecho.

Para Maria Sylvia de Carvalho Franco, as relações de trabalho baseadas no favor estão ligadas à criação de uma população de homens ao mesmo tempo livres e expropriados de terra³³. Nesse sentido, a exploração predatória da terra e de vidas gerou um residual de população que não era nem formalmente escravizada, nem dona de terras. Para esta parcela sobram as atividades residuais que, em geral, não poderiam ser realizadas por pessoas escravizadas e que os homens com patrimônio não se dispunham a realizar por conta própria, preferindo que outrem as fizessem, como transporte de carga em lombo de burro, negociação de animais, trabalhos braçais em geral e afins. Dentre os exemplos típicos desta prática,

³³ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 14.

podemos citar que um fazendeiro acordaria com um agricultor e que este pudesse viver em suas terras, num espaço pré-determinado e, em geral, pequeno e precário, em troca de trabalhar em sua lavoura. Pouco tempo e espaço sobriam para este agricultor realizar sua própria roça e este não receberia salário: bastava o local para dormir e plantar o pouco que a situação lhe permitia. Em contrapartida, muitas vezes o senhor poderia lhe “pedir” tarefas à parte de seu trabalho preestabelecido, que, no fim, seriam obrigações requeridas como retribuição implícita do favor do senhor em lhe proporcionar terra para viver. Destarte, é possível concluir que, para o homem livre, são pressupostos tanto um senhor ao qual se ligar quanto o imperativo de retribuir-lhe. Esses pressupostos formam um sistema de sujeição no qual esta população nem formalmente escravizada, nem dona de terra perde o exercício pleno da cidadania e tem seus direitos individuais negados. Da contínua necessidade de retribuição derivam-se uma interminável rede de dívidas e obrigações que sempre se renova³⁴.

Recuperar o sistema de favor histórico agrega à compreensão dos eventos narrados na ação de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Sendo o herói um homem pobre sua sobrevivência na cidade não pode ser continuada até que ele se ligue a alguém influente. Fato interessante na obra é que a trajetória de Isaías é similar à do próprio deputado Castro. Já no primeiro capítulo, o leitor acompanha Valentim, tio de Isaías, buscar o favor do fazendeiro Belmiro, por aquele, no passado, ter prestado serviços a este. Valentim deseja que Belmiro interceda a favor de Isaías, arranjando para ele uma ocupação na capital. Belmiro então sugere requisitar, através de uma carta, a intercessão de Castro de Oliveira. A certeza de Belmiro de que este ajudará Isaías parte também da informação de que o fazendeiro auxiliara o atual deputado a concluir seus estudos e elegê-lo para a Câmara. Esse favor anterior tirou Castro da pobreza, o pai dele, Hermenegildo, era pobre, mas desejava que o filho estudasse. Provavelmente, Hermenegildo era algum tipo de homem livre pobre ligado a Belmiro. Nesse sentido, a ajuda do coronel para o estudo do filho veio como contrapartida pelos serviços do pai de Castro. Dessa forma, este seria profundamente ligado a Belmiro, o que tornaria a contrapartida do deputado algo incontornável pela lógica do sistema de favor. Com essa micronarrativa condensada sobre a vida de Castro pela voz do coronel, Lima Barreto figura a perpetuação em diferentes gerações do sistema de favor. Fazendo o procedimento de ler o romance do fim para o início, a cena também mostra que, ao se candidatar, futuramente, como deputado, Isaías procura a mesma sorte de Castro e,

³⁴ Ibidem, p. 84.

assim, a perpetuação do sistema. Ambos terem desfechos similares criam um movimento cíclico na narrativa que corrobora para se pensar que Lima Barreto tenha construído uma visão pessimista sobre a manutenção das formas de dominação e a não liberdade dos cidadãos pobres, mesmo com o advento da República.

Outro tema que é relevante no romance é a figuração realizada por Lima Barreto da revolta da vacina. No contexto da virada do século XIX para o XX e na transição do Império para a República, as condições de vida na cidade do Rio de Janeiro vinham se deteriorando a níveis alarmantes³⁵, e, em meio à reurbanização, avançava uma epidemia de varíola, que atrapalhou a atração de capital estrangeiro, fato que explica a sensação de urgência em uma campanha da vacina antivariólica³⁶. Os procedimentos dos agentes sanitários foram vistos como truculentos e invasivos, como separar mães e filhos para vacinação; vacinar à força pessoas que não desejavam receber a antivariólica; interditar propriedades para desinfecção e expor mulheres a terem seus braços, coxas e nádegas desnudados e manipulados em público pelos agentes – um escândalo para a sociedade de moral extremamente recatada³⁷. Sevcenko aponta que “obstavam [os opositores à obrigatoriedade da vacina], enfim, não contra a vacina, cuja utilidade reconheciam, mas contra as condições da sua aplicação e acima de tudo contra o caráter compulsório da lei”³⁸. Sevcenko destaca a “insensibilidade política e tecnocrática” do governo, que se preocupou unicamente com questões práticas, ignorando o potencial impacto psicológico de tal imposição unilateral, o que foi fatal para o efetivo cumprimento da lei³⁹. A partir disso, é possível apontar que o gérmen do conflito que desembocou na Revolta da Vacina tenha sido a violência simbólica do Governo de querer sujeitar a população à sua vontade autoritária, somada à opressão do Estado em querer intervir fisicamente e de forma violenta no corpo individual.

Na ficção, Lima Barreto opta por narrar não uma revolta acerca de uma *vacinação*, mas sim uma revolta contra a estipulação do uso compulsório de *sapatos*. Essa escolha de trocar o tema que deflagra o motim, não o intuito *sanitário*, mas *higienista* do decreto que gerou a revolta. Pois enquanto a doença punha em jogo questões de saúde pública, os pés descalços são índice de um lugar social tido por desprezível pelas camadas dominantes para as quais a reurbanização da cidade era voltada. Além de ser destinada a satisfazer os hábitos de luxo e ostentação destas camadas dominantes, se tratava também de uma questão higienista por querer limpar a pobreza, calçando os pobres às custas deles a fim de

³⁵ SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 71.

³⁶ *Ibidem*, p. 61.

³⁷ *Ibidem*, pp. 19-21.

³⁸ *Ibidem*, p. 19.

³⁹ *Ibidem*, p. 26.

“embelezar” a cidade aos olhos dos investidores e estrangeiros, conforme o narrador evidencia:

Nós passávamos então por uma dessas crises de elegância, que, de vez em quando, nos visita. Estávamos fatigados de nossa mediania, do nosso relaxamento; a visão de Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante, provocava-nos e enchia-nos de loucos desejos de igualá-la. Havia nisso uma grande questão de amor-próprio nacional e um estulto desejo de não permitir que os estrangeiros, ao voltarem, enchessem de críticas a nossa cidade e civilização. *Nós invejávamos Buenos Aires imbecilmente.* [...] Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra. Foi esse estado de espírito que ditou o famoso projeto dos sapatos. (O primeiro grifo é meu)⁴⁰

A construção narrativa da origem da revolta e o alvo de sua objeção demonstram uma apreensão lima-barretiana do processo histórico como a história da opressão brutal sofrida pelos menos favorecidos, ao criar uma lupa que amplia os fatores higienistas racistas e classistas envolvidos no decreto. Essa figuração cria uma consonância com a caracterização do sistema de favor, que reforça, no romance, a construção de uma visão pessimista acerca do país, na qual as camadas dominantes impedem a possibilidade de exercício pleno da cidade e brutalizam os corpos das camadas populares. Dessa forma, estudar os temas histórico-sociais presentes na obra possibilita uma leitura mais apurada do sentido construído no texto.

Referências Bibliográficas

- BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

⁴⁰ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. pp. 223-224.

Entre a autonomia e a dependência: o narrador das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto

*Felipe Martins da Silva*⁴¹

Resumo: Ao deparar com a fortuna crítica da obra de Lima Barreto, podemos observar que a maioria dos estudiosos toma como ponto de partida, para a compreensão das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), a biografia ou o projeto literário do escritor. Lima Barreto defendia que a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Transmitir com sinceridade o sentimento e as ideais do escritor, além de dar destaque aos problemas humanos e sociais a fim de contribuir para a libertação da raça humana e para a melhora de sua convivência. Embora a inspiração na efetividade do real e os ideais do autor estejam presentes nas *Recordações*, compreendemos, baseados nas teorias de Theodor Adorno, que os elementos empíricos são mediados no momento da escrita, dando a ela características que podem fugir às intenções declaradas pelo escritor. Sendo assim, embora a narrativa de Isaías Caminha traga em si o projeto literário de Lima Barreto, uma vez que denuncia o racismo, a marginalização dos pobres e a ganância dos ricos na República Oligárquica, ao mesmo tempo se autoacusa, pois revela sua participação nas práticas sociais que pretende denunciar. O narrador procura opor-se às práticas sociais oriundas da escravidão, como a subalternidade clientelista e a marginalização e o preconceito, buscando superá-las, ao passo que, por vezes, serve-se delas, ou seja, embora busque a independência em relação a seus tutores, confronta-se com uma realidade material que o inviabiliza de ser completamente autônomo.

Palavras-chave: Lima Barreto; Cordialidade; Clientelismo; Subjetividade; Mediação.

Desde a crítica de Medeiros e Albuquerque em 1909, que definiu as *Recordações* como “arte interior” e “roman à clef”, a busca de correspondências entre a vida de Lima Barreto e Isaías Caminha tem direcionado incontáveis leituras do romance, sejam elas artigos de jornal ou científicos, prefácios ou orelhas de livros e outros tipos de escritos sobre o romance, o qual é frequentemente apontado como a obra mais autobiográfica do escritor, por

⁴¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira.

conter caricaturas de membros da imprensa carioca da época com quem Lima Barreto conviveu retratados de maneira satírica..

A má-recepção da obra levou o escritor a modificá-la ao lançar sua segunda edição em 1917, complementando-a com um duplo prefácio intitulado “Breve Notícia”, no qual Lima Barreto procura, com urgência, distinguir-se de Isaías, apresentando-se como editor e amigo do autor do romance. Apesar do esforço de Lima Barreto, sua obra só receberia novos olhares críticos após 1952, quando Francisco de Assis Barbosa apontou a necessidade de uma leitura da obra para além de seu drama íntimo.

Evidenciou-se, desde então, que Lima Barreto tinha um projeto literário cuja estruturação dependia de três eixos: a) a sinceridade do escritor, b) o uso de uma linguagem clara, capaz de estabelecer a comunicação entre os homens e c) a contribuição para a construção de uma sociedade solidária.

Essas concepções contribuem para a compreensão do romance, todavia, é necessário pesquisar as possíveis contradições e distanciamentos entre a proposta literária de Lima Barreto e a narração de Isaías Caminha, posto que, segundo Adorno⁴², há “antagonismos sociais não resolvidos” que “retornam à obra de arte como problemas imanentes à sua forma” que nos permitem acessar o conteúdo social sedimentado no objeto.

De maneira breve, podemos apontar ao menos duas características presentes na narrativa de Isaías Caminha que antagonizam com o projeto literário barreteano:

1- Embora o narrador negue as referências clássicas usadas na produção artística de seus contemporâneos, recorre à mitologia greco-latina em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo, quando compara o poder do jornal com o dos titãs, capazes de derrotar os deuses.

Isso se dá pela necessidade do narrador de fazer-se ler. É impossível subverter completamente os métodos vigentes de escrita, sobretudo em uma obra engajada, que procura credibilizar-se e conquistar o leitor para sua causa. Isaías adota a linguagem necessária para se fazer crível, respeitável e convincente.

2 – Para além da questão da formulação estética, o narrador acaba por revelar sua inserção desde o nascimento no sistema clientelista. Ainda que no momento de enunciação o narrador se descreva como deslocado, confessa o caráter cordial⁴³ na dinâmica social em

⁴²ADORNO, Theodor. Adorno, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.p.16

⁴³Segundo Sérgio Buarque de Holanda, o brasileiro recusa o formalismo e busca fundamentar suas relações em uma intimidade que prioriza o contato pessoal, em detrimento da regulamentação jurídica, que deve definir as

que esteve inserido até sua partida para o Rio de Janeiro:

O coronel esteve a pensar. Mirou-me de alto a baixo, finalmente falou:
— Você tem direito, Seu Valentim... É... Você trabalhou pelo Castro...
Aqui para nós: se ele está eleito, deve-o a mim e aos defuntos, e a você que desenterrou alguns. Riu-se muito, cheio de satisfação por ter repetido tão velha pilhéria e perguntou amavelmente em seguida:
— O que é que você quer que lhe peça?
— Vossa Senhoria podia dizer na carta que o Isaías ia ao Rio estudar, tendo já todos os preparatórios, e precisava, por ser pobre, que o doutor lhe arranjasse um emprego.
O coronel não se deteve, fez-nos sentar, mandou vir café e foi a um compartimento junto escrever a missiva.⁴⁴

A essa altura do romance, após Isaías decidir fazer seus estudos na capital, seu tio o leva até a residência do coronel Belmiro, a quem pede um emprego para o sobrinho junto ao deputado Castro. Como revelado no excerto, Valentim ajudou a eleger o legislador por meio de fraude eleitoral, prática bastante comum na República Oligárquica⁴⁵ para garantir a hegemonia de um grupo político sobre outro, configurando relações de poder clientelistas, onipresentes ao longo da República Velha.

Após a carta ser recusada pelo deputado Castro, a quem foi endereçada, Isaías passa pelas privações de um homem negro na Primeira República, mas volta a integrar-se por meio das relações pessoais, ao ser contratado na redação de *O Globo* por intermédio de um amigo jornalista. Ao descrever a redação, Isaías a define de forma pejorativa, como um antro de submissos:

Pelos longos anos em que estive na redação do O Globo, tive ocasião de verificar que o respeito, que a submissão dos subalternos ao diretor de um jornal só deve ter equivalente na administração turca. É de santo o que ele faz, é de sábio o que ele diz. Ninguém mais sábio e mais poderoso do que ele na Terra. Todos têm por ele um santo terror e medo de cair da sua graça, e isto dá-se desde o contínuo até o redator competente em literatura e coisas internacionais.⁴⁶

A cena revela um tipo de organização desigual, na qual o proprietário é tratado como se fosse uma divindade. “Santo e sábio”. O diretor-chefe encarna o autoritarismo e impõe sua

relações burocráticas, excludentes em relação a qualquer determinação pessoal. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.155.

⁴⁴BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.p. 20.

⁴⁵ COSTA. Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: UNESP, 2010, p.160.

⁴⁶ BARRETO, Lima, op.cit., p.70.

individualidade sobre todo o funcionamento do jornal. Os funcionários, por sua vez, assumem o papel de subalternos por medo, incluindo o próprio protagonista.

Se a questão racial apontada pelo narrador se confirma parcialmente no romance pelas situações de racismo rememoradas ao longo da obra, não pode esta ser apontada como o único motivo de sua desilusão. Ao passo que procura denunciar e se opor ao problema para superá-lo, desnuda sua própria imersão em uma realidade material que o inviabiliza de ser completamente autônomo, na qual a ascensão social se dá por meio das relações pessoais e não do desenvolvimento intelectual.

Além disso, a reposição da subalternidade de Isaías no ato de narrar acontece também em sua relação com o novo superior, o promotor da comarca. O referido doutor Graciliano visita sua casa e é indiretamente responsável pela escrita do romance, pois pertencia a ele a revista em que estava o artigo que inspirou Isaías a escrever. Sendo assim, as motivações do narrador parecem partir sempre de outrem e não de si próprio. Em outro momento, o narrador poupa apenas o chefe ao desdenhar da capacidade intelectual de seus parceiros de gabinete.

Em suma, a busca do narrador para se desvencilhar das práticas que condena não se cumpriu, pois Isaías estava inserido em uma dinâmica social na qual as possibilidades de ascensão dos membros das camadas populares eram restritas e condicionadas à dinâmica social do apadrinhamento dos poderosos. Desse modo, a trajetória de Isaías Caminha revela a manutenção das relações pessoais advindas do período colonial no funcionamento de nossas instituições, as quais seriam um dos entraves para a constituição de um Estado moderno.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. São Paulo: EDUSP, 1998.

BARRETO, Lima. **Obras Completas**. Org. Francisco de Assis Barbosa, colaboração. Antônio Houaiss e Manuel Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ed Brasiliense, 1961, v. I.

_____. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 2004.

BOSI, Alfredo. Figuras do Eu nas Recordações de Isaías Caminha. In: **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: UNESP, 2010.

CUTI, Luiz Silva. **Retratos do Brasil: Lima Barreto**. São Paulo. Selo Negro, 2011.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978, v. 1.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LUKÁCS, George. **Ensaio Sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Marxismo e Teoria da literatura**. São Paulo: Expressão popular, 2010.

Mesa 4

realismo crítico no
romance de 30

Jorge Amado e a estética do Realismo Socialista no Brasil

Evandro José dos Santos Neto⁴⁷

Resumo: Este trabalho pretende analisar a trilogia de Jorge Amado *Os Subterrâneos da Liberdade* e as questões que essa produção suscita quando se pensa na estética do realismo socialista no Brasil. Escritos na década de 1950, quando as contradições inerentes às relações entre o modo de produção capitalista e a classe trabalhadora já eram mais perceptíveis do que na década de 30, os volumes *Os ásperos tempos*, *A agonia da noite* e *A luz no túnel* são considerados o auge do engajamento socialista de Jorge Amado. Oscilando entre ficção e documento histórico, *Subterrâneos da Liberdade* mostra ao leitor o multifacetado relacionamento entre o poder econômico e o político – e a forma como está organizada a maquinaria do governo, engendrada para garantir a manutenção do status quo das camadas elitizadas. Assim, na representação romanesca do banqueiro, do burocrata, do político e da polícia, pode ser visto o caráter dos protagonistas das sucessivas revoluções burguesas que atravessaram o Brasil, caráter esse que, atualizado, surge na narrativa submetido às diretrizes do capital.

Palavras-chave: proletariado; realismo socialista; Jorge Amado; romance proletário.

Este trabalho propõe um estudo entre as conexões estabelecidas pela literatura partidária de Jorge Amado das décadas de 1930, 1940 e 1950 com os paradigmas do realismo socialista que floresceu na URSS e a representação dos fatos históricos que ocorreram no Brasil à época do Estado Novo de Getúlio Vargas. Para isso, pretende focar na trilogia *Os Subterrâneos da Liberdade* e nas questões que essa produção suscita quando se pensa na estética do realismo socialista no Brasil. Escritos na década de 50, quando as contradições inerentes às relações entre o modo de produção capitalista e a classe trabalhadora já eram mais perceptíveis, os volumes *Os ásperos tempos*, *A agonia da noite* e *A luz no túnel* são considerados o auge do engajamento socialista de Jorge Amado, sendo que ele mesmo assume se tratar de “romances stalinistas”.

⁴⁷ Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).
e-mail: evandro.neto@usp.br.

Os acontecimentos narrados são fixados entre 1937, com o golpe que instaura o Estado Novo, e 1940. Característica marcante na literatura realista socialista, a representação literária de eventos históricos confere à narrativa o estatuto de “verdade”. Nesse sentido, a delimitação temporal é um recurso importante, pois a verdade das ações representadas não consiste no fato de que elas ocorreram realmente, mas no fato de que ocorreram em um tempo dado e específico. Para o realismo socialista, a relação temporal não pode ser desconsiderada e nem mesmo alterada, do contrário, apesar de verdadeira, não obedeceria aos critérios históricos.

Do lugar do discurso declaradamente partidário, o romancista evidencia a luta de classes entre as massas e a elite industrial. Com um ponto de vista totalmente comprometido com os pressupostos do realismo socialista e do Partido Comunista, o narrador desvela o panorama dos primeiros anos do Estado Novo, o autoritarismo do governo Vargas e a resistência proletária. Os cenários em que se desenvolvem as ações são vários, porém, o principal espaço é a cidade de São Paulo, centro econômico e financeiro do país, onde os embates entre trabalho e capital podem ser vistos de forma complexa e estruturada. Oscilando entre ficção e documento histórico, *Subterrâneos da Liberdade* se ocupa em mostrar ao leitor o multifacetado relacionamento entre o poder econômico e o político – e a forma como está organizada a maquinaria do governo, engendrada para garantir a manutenção do *status quo* das camadas elitizadas. Assim, na representação romanesca do banqueiro, do burocrata, do político e da polícia, pode ser visto o caráter de todos os protagonistas das sucessivas revoluções burguesas que atravessaram o Brasil, caráter esse que, atualizado, surge na narrativa submetido às diretrizes do capital.

Na escolha do método de composição para a construção das personagens e dos eventos que compõem a narrativa, Jorge Amado busca referências em definições presentes no próprio estatuto da União dos Escritores Soviéticos. Uma dessas referências, reproduzida pelo escritor baiano em seu livro de viagens *O mundo da paz*, de 1952, afirma o seguinte:

O realismo socialista, sendo o método de base da literatura e da crítica soviéticas, exige do artista uma representação veridicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário. O caráter verídico e historicamente concreto desta representação artística da realidade deve se combinar com o dever de transformação ideológica e da educação das massas no espírito do socialismo. (AMADO, 1952, p. 167).

Em conformidade a essa diretriz, na trilogia, em oposição ao empresariado das indústrias, manifesta-se o proletariado, envolvido que está na luta pela conquista e pela manutenção dos direitos trabalhistas. A Greve de Santos, um dos pontos altos da narrativa, expõe a lucidez da classe operária, com o proletariado e o Partido Comunista sendo representados em sua universalidade. Nisto, a obra se aproxima de uma das vertentes do romance proletário que ficou consagrada nos Estados Unidos com a trilogia *USA*, de John Dos Passos. Seus três romances, *Paralelo 42* (1930), *1919* (1932) e *O Grande Capital* (1936), são o exemplo mais importante do romance coletivo dos anos 1930. Na obra de Dos Passos, o sentido de coletividade é ampliado de tal maneira que, em alguns momentos, as vozes individuais tornam-se indistinguíveis.

Outra característica marcante dos romances realistas socialistas e soviéticos que pode ser verificada em *Os Subterrâneos da Liberdade* é a presença do *herói positivo*. Na trilogia de Amado, o universo povoado pelo proletariado pode ser percebido por meio de seus líderes, todos eles figuras idealizadas e estereotipadas, construídos sem a perspectiva da fragmentariedade do caráter humano. Os eventos nos quais estão envolvidos são didaticamente selecionados de modo a privilegiar as relações com o coletivo: o envolvimento nas greves, as prisões, os protestos.

Entretanto, esse problema de diferenciação de consciência não existe em *Subterrâneos*. A fim de se opor à construção do herói individual burguês, Jorge Amado utiliza o artifício do romance de coletividade para, conforme o esquema propagandístico socialista, elevar o Partido Comunista à condição de personagem. Anos mais tarde, Jorge Amado confessaria que *Os Subterrâneos da Liberdade* foi um romance de aprendizado da escrita romanesca e de desilusão. Aprendizado porque, mais do que os anteriores, não houve preocupação com a forma; desilusão porque foi um romance escrito sob a égide da paixão socialista por um escritor declaradamente stalinista. Paixão que cedeu lugar à decepção quando os crimes da ditadura de Stalin vieram à tona.

Embora a obra não tenha sido considerada como literatura proletária, a concepção do romance como palco para a encenação da luta de classes, que singulariza o romance proletário em sua fase mais madura, submete o mecanismo estrutural do enredo a uma construção romanesca segundo essa perspectiva. A ausência de herói no formato da estética romanesca e a elevação da coletividade ao papel principal na narrativa reforçam a ilusão da realidade permitindo a identificação não apenas com um indivíduo, mas com toda uma classe. Outro recurso usado por Jorge Amado, amplamente utilizado na literatura proletária

é a introdução de materiais documentais e eventos verídicos com a função de fazer com que o leitor contemple a construção do próprio discurso histórico, o que deixa em evidência a luta de classes na arena da narrativa.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. 2ª edição. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2006.
- ALICE, Beja. **Proletarian Literature, an Unidentified Literary Object**. Revista L'atelier. (disponível em <http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/434/html>)
- AMADO, Jorge. **Cacau**. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.
- _____. **Suor**. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.
- _____. **Jubiabá**. Editora Record. São Paulo, 1984.
- _____. **O mundo da paz**. Editora Vitória. São Paulo, 1952.
- _____. **Os Subterrâneos da Liberdade**: 1. *Os ásperos tempos*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011. 2. *A agonia da noite*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011. 3. *A luz no túnel*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.
- BOGDANOV, Alexander. **Red Star – The First Bolshevik Utopia**. Indiana University Press. Bloomington, 1984.
- BUENO, Luís. **Uma história do Romance de 30**. Editora Unicamp; Edusp. São Paulo, 2006.
- CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite**. Editora Ouro sobre azul. Rio de Janeiro, 2006.
- DOS PASSOS, John. **Paralelo 42**. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 1987.
- _____. **1919**. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 1989.
- _____. **O Grande Capital**. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 1999.
- DUARTE. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Editora Record. Rio de Janeiro, 1996.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Editora da UNESP. São Paulo, 2011.
- FOLEY, Barbara. **Radical Representations: Politics and Form in US. Proletarian Fiction**. Duke University Press. Durham, 1993.
- FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 2001.

- GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. Editora José Olympio. São Paulo, 2006.
- GOLD, Michael. **The New Masses**. Volume 4. New Masses. Nova York, 1928.
- HOBBSAWM. **História do Marxismo**. Volume 9. Editora Paz e Terra. São Paulo, 1989.
- LOSA, Margarida. **Do romance realista ao romance proletário**. Editora Campo da Comunicação. Lisboa, 2014.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Duas cidades, Editora 34. São Paulo, 2000.
- _____. **Essays on Realism**. MIT Press. Cambridge, 1983.
- PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.
- RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Editora Record. Rio de Janeiro, 1990.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1969.
- SERVICE, Robert. **Camaradas – uma história do comunismo mundial**. Editora Difel. Rio de Janeiro, 2015.
- TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução**. Zahar Editora. Rio de Janeiro, 2007.

Sob o signo da ruína: forma literária e processo social em *Angústia*, de Graciliano Ramos

*Leonardo Luiz de Sousa Matos*⁴⁸

Resumo: Ao longo da exposição, pretende-se apresentar o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, tendo em vista o modo como as memórias de infância de Luís da Silva determinam a constituição da subjetividade do narrador-protagonista. A partir de um exame da forma, tem-se em vista analisar como a reposição de práticas que remontam ao passado oligárquico-escravista da personagem, no plano da narrativa, pode elucidar aspectos referentes ao processo de modernização encampado pelo Brasil durante os anos 1930. Para isso, serão fundamentais as formulações desenvolvidas por Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, relativas à articulação entre forma literária e processo histórico-social. Ou seja, trata-se de compreender como a realidade material é reordenada e transfigurada pelo romance. Marcado pela contradição, *Angústia* traz aos primeiros críticos — envolvidos pela estética neorrealista que então vigorava — alguns obstáculos, em função da ausência de instrumentos que lhes possibilitasse lidar com tamanha carga de estranhamento. As categorias forjadas para analisar a situação do romance europeu parecem se mostrar insuficientes para dar conta do romance escrito por Graciliano, cuja consciência artística foi capaz de apreender as especificidades da matéria brasileira. Trata-se, portanto, de precisar, ao longo da apresentação, quais são essas especificidades e qual o papel por elas desempenhado no arranjo da estrutura narrativa. Ou seja, tem-se como objetivo geral identificar de que modo a dinâmica que estrutura as relações sociais do país animam o romance, não apenas como significado, mas sobretudo como agentes de sua constituição formal – apreendida por Antonio Candido, já em *Ficção e Confissão*.

Palavras-chave: *Angústia*; subjetividade; transfiguração; escravidão; anos 1930.

⁴⁸ Bacharel em Letras (2019) pela Universidade de São Paulo. Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu, durante o ano de 2018, um projeto de Iniciação Científica a respeito da presença da escravidão na obra *Angústia*, de Graciliano Ramos, sob orientação do prof. doutor Fabio Cesar Alves, intitulada “Alternância entre dois mundos: presença da escravidão em *Angústia*”.
E-mail: leonardo.luiz.matos@usp.br

Depois de trinta dias em estado de torpor, enclausurado em seu próprio quarto, Luís da Silva rompe com o silêncio: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente.⁴⁹” A afirmação inicial, relativa à ação ensaiada pelo narrador-protagonista de *Angústia*, é sucedida pela confissão da própria inércia, reforçada pelo advérbio “ainda”, cujo emprego sugere a dificuldade de superar os infortúnios que o acompanham. Assim, entre o esboço de movimento e sua efetiva concretização, parece erguer-se um obstáculo que impede a personagem de dominar os próprios gestos. Embora busque vencer o imobilismo que o prende à cama, percebe-se impossibilitado de superar o estado de dormência que lhe acomete.

O período seguinte irradia o esquema anteriormente identificado, aprofundando-o: “Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras ainda permanecem, sombras que se mistura à realidade e me produzem calafrios⁵⁰” Em sua forma pretérita imperfeita, o verbo “perseguir” anuncia a permanência de uma ação que não se encerrou por completo. As visões que “perseguiram” Luís da Silva ainda “permanecem” como sombras, penetram a realidade e confundem seu olhar. A fala, inicialmente escorada no presente, então acaba por resvalar no passado, sugerindo a permanência de dilemas irresolvidos que ainda o acompanham, fundindo-se à realidade em forma de sombras.

O vocábulo (calafrios) que encerra o parágrafo de abertura do romance — ao reunir em seu interior duas outras palavras (*cale* e *frige*), de sentidos opostos — cristaliza os dilemas anunciados logo de saída pelo narrador, a partir da conversão de elementos antitéticos em paradoxo⁵¹. Ou seja, em lugar da disparidade entre ideias inicialmente opostas, figura a compatibilização do contraste. De acordo com Erwin Torralbo Gimenez, “O procedimento valerá, talvez, para todo o romance, visto que já no pórtico se anuncia o *narrador calafriado*, cuja perspectiva circula pelos tempos e espaços sem despiste do patético⁵².” Assim, caso voltemos ao excerto inicialmente citado, podemos suspeitar que, em lugar da oposição anunciada pela conjunção adversativa, existe a articulação entre duas atitudes aparentemente opostas: movimento e estagnação. Ao mesmo tempo que se move, a

⁴⁹ RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 16ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Martins, Record, 1976. p. 7.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ “Tal signo ganha alto relevo no fecho do esquema, porque aglutina nas faces do significante e do significado os vetores da tensão; trata-se da contração de duas palavras antitéticas, calor e frio (*cale* e *frige*), atadas aqui como índice de um paradoxo.” GIMENEZ, Erwin Torralbo. “Mal sem mudança - notas iniciais sobre *Angústia*”. *Estudos avançados*, São Paulo, nº 26, 2012. p. 214.

⁵² *Ibidem*.

personagem mantém-se paralisada, tolhida pela realidade que a sufoca. Dessa maneira, logo na sentença de abertura do romance, aparecem condessados os motivos que a atravessam

Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido afirma:

Cada acontecimento é estímulo para Luís da Silva repassar teimosamente fatos e sentimentos da infância e da adolescência, que pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser⁵³.

A intensificação da agonia e da inércia sofrida pelo funcionário público ainda acaba por desencadear processos rememorativos responsáveis por trazer à tona episódios vividos no passado e que ainda no presente determinam sua maneira de ser e agir — aspecto que já sinaliza o beco sem saída em que se encontra a personagem.

O crítico ainda faz referência à “técnica do devaneio”, presente desde o primeiro romance do autor, *Caetés*, e que consiste na construção de situações fictícias a fim de compensar as frustrações vividas em sua realidade. Em *Angústia*, o mesmo recurso é desenvolvido até atingir o

monólogo interior, onde à evocação do passado vem juntar-se a uma força de introjeção que atira o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico⁵⁴.

Esquema semelhante seria desenvolvido e aprimorado anos depois, em *Os bichos do subterrâneo*⁵⁵. No ensaio de 1961, o crítico defende que os fatos narrados por Luís da Silva em *Angústia* se organizam a partir da tríplice dimensão que assumem: “(...) a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista⁵⁶.” Junto ao cruzamento entre o presente da personagem e as recordações da infância e adolescência, destacam-se, portanto, as técnicas de vanguarda — cujo emprego, defende Antonio Candido, em vez de violar o pressuposto realista do romance, revela a clareza do escritor em face à realidade que lhe serve de matéria.

⁵³ CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p. 56.

⁵⁴ *Idem*, p. 27.

⁵⁵ Comparado à *Ficção e Confissão*, o ensaio *Os Bichos do Subterrâneo* representa uma importante virada no posicionamento assumido por Antonio Candido em relação à obra de Graciliano Ramos, em particular no que se refere à *Angústia*. Logo de início, o crítico dá destaque à coerência da obra do escritor alagoano, cujo projeto literário se desdobra em pelo menos três aspectos⁵⁵, que, apesar de distintos, revelam a preocupação do autor em adequar a forma literária a partir da matéria histórico-social com qual tinha de lidar. No ensaio de 1961, aspectos vistos outrora como excentricidade, contrariando a firmeza e discrição vista em outros romances, são percebidos como resultado da articulação entre forma e matéria.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p. 111.

Carlos Nelson Coutinho⁵⁷ reitera e desenvolve o mesmo esquema descrito por Antonio Candido, quando destaca “o emprego de um tríplice tempo – o da narração do presente, o da recordação da infância e do passado e o dos devaneios subjetivos (...)”⁵⁸.” Em sua análise, o crítico baiano identifica justamente na “substituição do tempo real pelo subjetivo⁵⁹” um exemplo de recurso comumente empregado pelas vanguardas, no livro do escritor alagoano. O uso do monólogo interior, cuja forma pressupõe a livre associação de ideias, aliado à fragmentação temporal poderiam, então, colocá-lo ao lado das “mais audaciosas experiências do romance de decadência.”⁶⁰ Com efeito, o processo de fragmentação do romance não implica a perda da capacidade de conformar uma totalidade. Na verdade, as técnicas de vanguarda aparecem subordinadas às leis da narrativa épica tradicional, dando a ver a impotência a que está sujeito o homem brasileiro.

À certa altura do romance, logo após fazer descrever o itinerário feito pelo bonde tomado em direção à própria casa, Luís da Silva faz menção a uma ditadura militar: “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina⁶¹.” Mais adiante, ainda afirma: “Muitos crimes depois da revolução de 30”. Na menção ao regime autoritário, aparece condensada a dinâmica entre avanço e atraso, que se estende por todo o romance sob a forma da fusão entre passado e presente. A fala da personagem acaba por sugerir, pois, a face bárbara do intento civilizatório encampado pela revolução de 1930, que se anunciava como ruptura em relação ao passado oligárquico e, simultaneamente, apoiava-se em alianças com os antigos proprietários rurais⁶². Efetivamente degenerou em toda sorte de perseguições desde 1935,

⁵⁷ Escrito em 1965 e publicado em 1967 pela editora Paz e Terra, o ensaio de Carlos Nelson Coutinho se desenvolve a partir da pretensão de analisar a obra de Graciliano Ramos, tendo em vista o modo como o processo de formação da realidade brasileira contemporânea ganha forma em cada um dos romances de ficção escritos pelo autor. Em seu trabalho, apoia-se nas ideias formuladas pelo crítico húngaro Georg Lukács, sobretudo o conceito de realismo.

⁵⁸ COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia (org). Graciliano Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 101.

⁵⁹ COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia (org). Graciliano Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 101.

Fernando Cerisara Gil vê na formulação do crítico um exemplo do “esquematismo lukacsiano” que prejudica sua análise, impedindo-o de trazer maiores contribuições a respeito da relação entre forma literária e realidade histórico social. Em lugar de uma rígida oposição entre real e subjetivo, Fernando Gil entende a liricização do gênero romanesco como resposta formal a um dilema histórico. Ver: GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999, p. 87.

⁶⁰ COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia (org). Graciliano Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 94.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Como aponta Francisco de Oliveira, em *Crítica da razão dualista*, a oposição entre modernização e atraso era apenas formal. Na verdade, “o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do atrasado, se quer manter a terminologia.” OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2012, p.32.

portanto muito antes do golpe que levou ao Estado Novo. Nesse sentido, o movimento histórico revolucionário, em vez de se opor, repõe no presente as práticas criminosas — assentadas em um modelo de sociabilidade oriundo do passado patriarcal, de que Luís da Silva é herdeiro.

Apesar de não ser apreendida conscientemente⁶³, a dinâmica implicada ao movimento da história não deixa de se imprimir na narrativa, a partir do entrelaçamento dos tempos: somem-se as lembranças da juventude e, mais uma vez, a personagem retorna ao presente — não para nele se fixar, mas para regressar novamente ao passado. Mais precisamente, aos tempos de infância: uma viagem de bonde, de Maceió dos anos 1930 à antiga propriedade do avô.

O passado, antes circunscrito à esfera subjetiva da rememoração, parece extrapolar as fronteiras do indivíduo para se converter em aspecto constitutivo da realidade presente, rompendo, assim, com os limites entre interioridade e exterioridade. Rompe-se também a ordem cronológica: passado e presente aproximam-se, afinal, de tal maneira, que se tornam praticamente indistintos: ao mesmo tempo que dá sinais de sua morte, o mesmo passado ainda insiste em se fazer vivo, reativando no presente práticas que remontam aos tempos da escravidão.

Lidos em conjunto, tais aspectos aludem às ideias lançadas por Roberto Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. De acordo com o crítico, “A nossa realidade não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas.” A respeito dos anos 1930, a especificidade reside na compatibilização do discurso desenvolvimentista — encampado pelo projeto modernizador de Getúlio Vargas - e do legado escravista — reativado como motor desse mesmo projeto. Ao mesmo tempo que organiza a realidade, a compatibilização de contrastes figura, pois, como dispositivo estruturante também da forma narrativa de *Angústia*. É o que se pretende aprofundar, por meio da análise de passagens do romance, ao longo da apresentação.

⁶³ “Tenho a impressão de que ele [o bonde] vai me levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda.” (RAMOS, *Angústia*, p.11).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 57.
- ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 37-50.
- _____. “Sobre o conceito da história.” *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 241-252.
- _____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 213-240.
- BUENO, Luís. Graciliano Ramos. In: *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Editora da Unicamp, 2015. pp. 597-664.
- BURGER, Peter. “A obra de arte de vanguarda.” *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu, 2017. pp. 127-181.
- CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. In: *Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. pp. 17-98.
- CARVALHO, Lúcia Helena de. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.
- COSTA, Emília Viotti. *A abolição*. 9ª ed. São Paulo: Unesp, 2010.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia (org). *Graciliano Ramos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 73-122.
- FACIOLI, Valentim. “Dettera: ilusão e verdade – sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº35, 1993.
- FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. *Novos estudos*, São Paulo, nº 32, 1992, pp. 130-142.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- GIL, Fernando Cerisara. “Angústia e o romance da urbanização”. In: *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999, pp. 78-112.

GLEDSO, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 201-232.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “Balzac: Les Ilusions Perdues”. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. pp.95-114.

_____. “Franz Kafka ou Thomas Mann?” *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenadora Editora, 1969. pp. 77-133.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3ª ed. Curitiba: Editora UFPR, 2003. p. 163.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 16ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Martins, Record, 1976. p.134.

_____. *Caetés*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008.

_____. *Pequena história da república*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

REGO, José Lins. *Menino de engenho*. 109ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

_____. *Doidinho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. “O espelho: metafísica da escravidão moderna”. *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, 2010, pp. 104-131.

SCHWARZ, Roberto. “Prefácio com perguntas”. In: OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2012. pp. 11-23.

***Os Corumbas* de Amando Fontes à luz da estética realista de György Lukács**

Maristela Sanches Bizarro⁶⁴

Resumo: A presente comunicação apresenta uma abordagem crítica acerca dos aspectos estéticos e históricos presentes no romance *Os Corumbas*, de Amando Fontes, publicado em 1933. Trata-se de uma reflexão sobre os procedimentos que figuram no escopo da estética realista, desenvolvida por György Lukács, aprofundando a relação entre texto e contexto histórico. À luz dos pressupostos de Lukács, compreende-se a experiência estética do romance de Amando Fontes, considerando que os temas representados na obra (em especial a industrialização e o trabalho livre) relacionam-se com a modernização da sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX e constituem, por sua vez, os impasses da própria apreensão figurativa. O caráter de denúncia social de *Os Corumbas* e a problematização sobre o romance proletário no contexto de recepção da obra podem ser pensados levando-se em consideração a oposição de Lukács à “arte de tendência”, alheia às concepções estéticas de Marx e Engels. Sendo o conceito de “tipicidade” no realismo de Lukács o que manifesta os conflitos das forças que movem a luta de classes, postula-se que a obra realista é significativa de seu tempo na medida em que o vínculo direto entre o individual e o geral, a personagem e o contexto histórico são revelados. Assim, entende-se que a obra de Armando Fontes não se qualifica como arte panfletária, uma vez que o autor se objetiva na ação criadora ao inserir a personagem em determinada sociedade, revelando seu caráter de classe e, desse modo, permitindo apreender questões sociais, econômicas, políticas e culturais.

Palavras-chave: Corumbas; Amando Fontes; György Lukács; estética realista.

O decênio de trinta é rico em acontecimentos que mudaram os destinos do país. Dentre eles, destaca-se a Revolução de Trinta, cujos impactos na cultura e na política do

⁶⁴ Doutoranda em Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni. E-mail: maristelabizarro@usp.br.

Brasil refletiram um resultado já esperado: o fim da Primeira República e o declínio do Estado oligárquico. Em um momento difícil, mudanças na esfera econômica se impunham: a busca por novas alternativas econômicas, dada a inviabilidade do nosso modelo agroexportador; o estímulo aos setores que dispunham de melhor nível de acumulação de capital como opção adotada pelo governo, que assumiu o poder após a revolução; e o fortalecimento da indústria como alternativa às importações.⁶⁵

A industrialização brasileira se intensificou, independentemente das condições de trabalho inerentes à atividade fabril – ambientes insalubres, cargas horárias excessivas, baixa remuneração, arbitrariedade na contratação e dispensa de trabalhadores –, que colaborava para a insatisfação da massa operária. Diante de tal processo de exploração capitalista, surgiram as primeiras associações de classe, muitas tendo líderes italianos que propagavam (pela experiência europeia), ideias anarquistas e marxistas. Órgãos de classe começaram a se consolidar e os movimentos grevistas se intensificaram.⁶⁶

Na literatura, a efervescência dos anos trinta dialoga com uma inquietação mais profunda, remanescente do desenlace da Revolução Russa, cuja ruína da autocracia teve suas raízes em uma crise na qual os trabalhadores saíram às ruas pleiteando melhores condições de trabalho e renda, desejosos de eliminar uma estrutura de dominação. A Revolução Russa recrudescer o desejo dos literatos em expressar as contradições de um contexto histórico e social mal estruturado, que demandava um posicionamento crítico diverso da década anterior.

Nesse contexto, ao escrever o romance *Os Corumbas*, Amando Fontes contribui para um olhar sobre as contradições de um Brasil que se moderniza. Na escrita literária dos anos trinta, marcada pela denúncia social, há uma ênfase diferenciada do que havia sido postulado pelas obras dos anos vinte, que, embora fossem marcadas pelo desejo de ruptura com as estruturas do passado, ainda traziam a concepção de um ‘país novo’, nos termos em que Antonio Candido postula no ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*.

Antonio Candido apresenta ‘as características literárias na fase de consciência amena do atraso’, correspondente à ideologia de ‘país novo’ e os traços da fase da ‘consciência

⁶⁵ Ver: SILVA, Maria Ivonete Santos. *Romance Industrial: aspectos históricos e sociológicos na obra de Amando Fontes*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe/Fundesc, 1991.

⁶⁶ A exemplo do “Centro Operariado Sergipano”, criado em 1911, que aos poucos foi se afastando de uma postura patronal paternalista, à medida em que assumia um papel cada vez mais significativo na organização das classes subalternas. DANTAS, Ibarê. *História de Sergipe: República (1889-2000)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

catastrófica do atraso’, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’.⁶⁷ Ao conceito de “país novo” vincula-se à “ideologia da euforia”, espécie de “pujança virtual”, pautada em um pensamento utópico que, por último, culmina em ufanismo e na exaltação de uma literatura inserida no projeto colonialista.

A consciência amena do atraso concebe a literatura como “construção ideológica transformada em ilusão compensadora” do atraso material e da debilidade das instituições. De outro modo, a noção de país subdesenvolvido compreende a consciência aguda evidenciada na “realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante”.

Em *Uma história do romance de 30*⁶⁸, Luís Bueno afirma ser o pensamento dos anos vinte baseado na ideia de utopia, uma promessa de felicidade; enquanto os anos trinta seriam marcados pela consciência do subdesenvolvimento, pela percepção de que os problemas não seriam contornáveis, tampouco facilmente resolvidos, uma vez que são estruturais.

Em certa medida, *Os Corumbas* expressa o adiamento da utopia no encadeamento das ações protagonizadas pelo movimento operário. Os líderes dos trabalhadores das tecelagens – cuja formação política é pautada pela leitura de textos marxistas – iniciam uma greve pela diminuição da excessiva carga horária de trabalho. No entanto, a greve não tem êxito, uma vez que a intervenção do Estado desarticula a mobilização dos operários e deporta as lideranças para a cidade do Rio de Janeiro. Pedro Corumba – personagem com menor relevância no enredo – é um dos exilados que, posteriormente, ao enviar notícias à família, narra a continuidade da luta revolucionária em terras do Sudeste. Assim, ainda que o tom fatalista predomine na narrativa, a trajetória dessa personagem constitui um momento singular, pois a mobilização operária não exitosa no Nordeste, não é de todo inviabilizada no enredo.

Nos anos trinta havia por parte dos escritores nordestinos um desejo de expressar a realidade de um país desconhecido, a exemplo da elaboração de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, entre outros. Com o fim da escravidão e a crise da produção de açúcar, o Nordeste (diferentemente do Sul, cujo desenvolvimento urbano e industrial se fortalecia) tornara-se uma região inóspita, na qual as grandes

⁶⁷CANDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento. A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 142.

⁶⁸BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.59.

desigualdades se cristalizaram, palco, portanto, para as obras que renovaram as letras brasileiras, ao problematizarem a modernidade. A proeminência dessa região deve-se em parte pelo fato de “todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura.”⁶⁹.

O romance de Amando Fontes insere-se em um conjunto de obras que, a partir da percepção de que o Brasil é um país subdesenvolvido, denunciam a presença de estruturas arcaicas no seio da modernidade. Diferentemente da vanguarda dos anos vinte, que promoveu a busca pela identidade nacional, a literatura dos anos trinta fez emergir representações que dessem conta do nosso atraso.

Como Antonio Candido observou, a literatura regionalista realizada até o início do século XX tinha um caráter pitoresco, pois era produzida para que o homem da cidade pudesse conhecer o contexto do homem do campo. A mudança de perspectiva só foi possível quando novos escritores, com maior familiaridade com as regiões retratadas pelos primeiros regionalistas, puderam produzir obras capazes de desmistificar o homem e a paisagem rurais.⁷⁰ Na busca pelo Brasil “real” emergem romances que constituem depoimentos, documentos e/ou fotografias do mundo social. As obras empregam uma linguagem mais coloquial, portanto mais acessível ao público leitor.

Amando Fontes está junto dos autores que tiveram a preocupação de fundar certa tradição nordestina. Sua obra registra a vida da população mais carente, atualiza elementos da cultura local e recria determinados espaços – como o Engenho da Ribeira e o Vale do Japarutuba – ao mesmo tempo em que denuncia o caráter excludente do processo de industrialização na cidade de Aracaju, nas primeiras décadas do século XX.

Em *Os Corumbas* o caráter realista tematiza elementos da cultura popular, cuja celebração se faz presente não só no comportamento, mas também na linguagem empregada (pela oralidade, uso de expressões coloquiais e ditados populares) e nas expressões artísticas (na dança, música e festas religiosas) retratadas no romance. As personagens transitam em meio a esse espaço, participam das festividades e eventos, e sofrem transformações a partir dos encontros sociais típicos da região.

O emprego de uma linguagem mais coloquial em *Os Corumbas* é recebido positivamente pela crítica, enquanto outras características da obra não tiveram a mesma

⁶⁹CANDIDO, ANTONIO. A Revolução de trinta e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª. edição. São Paulo, Ática, 1989, p. 187.

⁷⁰ Idem.

avaliação. A esse exemplo, a “neutralidade política” do romance é problematizada, em face da discussão sobre o romance proletário, e sua inerente polarização entre autores engajados e autores que, a exemplo de Amando Fontes, defendiam uma maior liberdade na proposição das obras.

Amando Fontes buscou apreender o universo dos miseráveis e excluídos e das classes trabalhadoras, no sentido de incorporar à construção temática e formal de sua ficção, concebendo as personagens como o eixo central de sua obra. No entanto, se a busca pelo real pode ser avaliada positivamente pelo protagonismo dos excluídos, a elaboração formal planejada não é o suficiente para que o romance figure entre as mais bem realizadas de seu tempo. *Os Corumbas* tem problemas de concepção que se traduzem em problemas formais, constituídos como impedimentos à plena realização da figuração literária.

O desejo de retratar o real de modo extensivo problematiza em certa medida a posição de classe do autor. Se o romance proletário buscava distanciar-se do romance burguês – ainda que mesmo no interior da perspectiva burguesa, a finalidade humanista tenha sido por vezes alcançada – o caráter jornalístico de *Os Corumbas* aponta para os limites, compreendidos pelo filósofo húngaro György Lukács, como os limites do pensamento pequeno-burguês radical, “que beira o socialismo”. De acordo com o filósofo húngaro, os romancistas que fazem literatura de reportagem são oponentes pequeno-burgueses do capitalismo, não proletários revolucionários.⁷¹

As reflexões Lukács sobre a objetividade na criação artística trazem aspectos importantes para aprofundar essa questão. Seus postulados compreendem o vínculo entre a criação literária e vivência sócio-histórica dos homens, ou seja, o modo como a realidade vivida se expressa em uma determinada forma. Considerando as limitações de *Os Corumbas*, há que ressaltar as qualidades estéticas da obra dentro de uma perspectiva que entenda a proposição de Amando Fontes como uma exigência de seu tempo.

As formas de representação escolhidas pelo autor traduzem a apreensão do seu momento histórico, dos limites sociais, econômicos, políticos, culturais, enfim, humanos, do Brasil da década de trinta. Isto é, a obra interessa no modo como parte da totalidade (intensiva) é apreendida. Portanto, ainda que não se trate de um autor proletário propriamente dito, seu realismo residiria, segundo o caminho de Lukács, não na apreensão do todo, mas

⁷¹ LUKÁCS, G. “Reportage or Portrayal? Critical remarks a propos a novel by Ottwalt; A virtue of necessity”, in _____. *G. Essays on Realism, The MIT Press Massachusetts: Cambridge*, 1981, p. 48.

nos momentos em que parte da realidade representada possibilita ao leitor a apreensão das forças motrizes da luta entre as classes.

Referências bibliográficas

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

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. A Revolução de trinta e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

DANTAS, Ibarê. *História de Sergipe: República (1889-2000)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

LUKÁCS, G. “Reportage or Portrayal? Critical remarks à propos a novel by Ottwalt; A virtue of necessity”, in _____. G. *Essays on Realism*, The MIT Press Massachusetts: Cambridge, 1981.

SILVA, Maria Ivonete Santos. *Romance Industrial: aspectos históricos e sociológicos na obra de Amando Fontes*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe/Fundesc, 1991.

Mesa 5

colônia, catolicismo e
repercussões

Prática indicial e seletas de sermões do Padre Antônio Vieira

Dario Trevisan⁷²

Resumo: No fim de cada um dos quinze tomos dos *Sermões* (1679-1748), de Padre Antônio Vieira, encontra-se um “índice das coisas mais notáveis”, que, em conjunto com os demais, compõe uma extensa coleção de extratos da obra parenética de Vieira, alfabeticamente ordenados em lugares-comuns, como “Bem-aventurança”, “Concórdia”, “Pregação”, “Prudência” ou “Salvação”. Associados a técnicas mnemônicas desenvolvidas desde a “Antiguidade” e a práticas do extrato normatizadas nos colégios jesuítas, tais índices foram concebidos como *facilitas inveniendi* para outros oradores sacros. Mais amplamente, índices foram prescritos por *artes excerpenti* seiscentistas como instrumentos fundamentais que permitem o rápido encontro dum excerto particular em consulta a cadernos de lugares-comuns. Na segunda metade do século XVIII, com o declínio da cultura escolar jesuítica e da instituição retórica, elaborou-se um conceito de invenção entendida não mais como ato de encontro de coisas verdadeiras ou verossímeis nos lugares-comuns do costume anônimo, mas como ato de criação original. Assim, tornou-se prática editorial regular a eliminação ou substituição dos índices das coisas mais notáveis, em sucessivas edições dos sermões desde o século XIX, por outras espécies de índices e, também, por glossários e vocabulários. No caso de algumas seletas publicadas na primeira metade do século XX, os aparatos substitutos propõem uma legibilidade indicial distinta da *facilitas inveniendi* seiscentista, supondo pressupostos e procedimentos editoriais particulares, bem como destinatários verossímeis historicamente diversos. A partir da análise dessas seletas, esta comunicação discute alguns pontos relevantes para compreender historicamente a relação entre a prática indicial e as inúmeras edições de sermões de Vieira impressas desde sua *editio princeps*.

Palavras-chave: Padre Antônio Vieira; Sermão; Artes excerpenti; Índice das coisas mais notáveis.

⁷² Mestrando em Letras no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. E-mail: dariotrevisan@tutanota.com.

Coisa pouca notada nos estudos vieirianos é a referência do Padre Antônio Vieira, em epístola ao Cônego Francisco Barreto, a um *Index* acrescido ao final dum tomo de seus *Sermões* (1679-1748)⁷³. “Substância de tudo”⁷⁴ de seus discursos, o *Index* pluraliza-se em quinze índices das coisas mais notáveis acrescentados aos quinze tomos de sua obraparenética. Concebidos como *facilitas inveniendi*⁷⁵ para outros oradores sacros, compõem um extenso conjunto de extratos dos *Sermoens* selecionados e alfabeticamente ordenados em mais de mil lugares lugares-comuns, como “Bem-aventurança”, “Concórdia”, “Pregação”, “Prudência” ou “Salvação”, para exemplificar com alguns conceitos caros a Vieira.

No século XVII, *artes excerptendi* prescrevem índices como ferramentas tão imprescindíveis para localizar-se numa “*memoria scritta*”⁷⁶, isto é, num conjunto de extratos coletados de leituras diversas, que alguns autores consideram inúteis aquelas anotações desprovidas de pelo menos um índice⁷⁷. A então relevância de memórias escritas índices é explicada pela vigência da instituição retórica no período, sistema regulador de artes miméticas que perdurou enquanto instituição até a primeira metade do século XVIII.⁷⁸ Nela, o discurso começava, antes de começar, pela *inuentio*, isto é, pelo ato de encontrar coisas verdadeiras ou verossímeis nos lugares-comuns do costume anônimo capazes de persuadir o destinatário de determinada causa. Para subsidiar a *inuentio*, valia-se de diversas técnicas mnemônicas desenvolvidas desde a “Antiguidade”, como palácios da memória; como esses índices de extratos foram compreendidos como auxiliares poderosos da memória natural, sendo elaboradas manuscritamente por letrados e também impressas, como os de Vieira, até, pelo menos, o fim da instituição retórica. Atualmente, “índices das coisas mais notáveis” constituem um aparato editorial extinto, mesmo que ainda sejam comuns outras espécies de índices, como “índices de nomes” e “índices de assuntos”.

⁷³ VIEIRA, Antônio. Ao Cônego Francisco Barreto. In: D’AZEVEDO, J. Lúcio (coord.). **Cartas do Padre Antônio Vieira**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, v. 3, p. 649-652.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 651.

⁷⁵ ZEDELMAIER, Helmut. *Facilitas inveniendi: The Alphabetical Index as a Knowledge Management Tool*. **The Indexer**, Liverpool, v. 25, n. 4, p. 235-242, oct. 2007.

⁷⁶ LAÍNEZ, Diego de. *De modo et ordine studendi philosophiae tractatus* (1549). In: LUKÁCS, Ladislau (ed.). **Monumenta Paedagogica Societatis Iesu**. Romae: Apud Monumenta Historica Soc. Iesu, 1965, v. 1, p. 49.

⁷⁷ ESTRADA GIJON, Frei Ivan de. **Arte de predicar la palabra de Dios, para sv mayor honra, y provecho de las almas**. Madrid: Melchor Sanchez, 1667.

⁷⁸ Para uma síntese da instituição retórica, cf. BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-232; HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 20, p. 11-46, jul./dez. 2013.

Dito isso, esta comunicação, traz alguns pontos relevantes para compreender historicamente a relação entre a prática indicial e as inúmeras edições dos sermões de Vieira impressas desde sua *editio*. Embora as pistas que ensejem essa discussão sejam colhidas de índices e glossários de duas seletas publicadas na primeira metade do século XX, a própria natureza da reflexão proposta impõe a retomada de textos que recuam até os séculos XVII e XVIII. Obviamente, dadas as circunstâncias limitantes próprias do gênero deste texto, o apontamento ora apresentado insere-se num conjunto mais amplo de questões ainda pouco exploradas no âmbito luso-brasileiro e que suscitam maior investigação.⁷⁹

Na *Antologia de Sermões*, de Mário Gonçalves Viana, publicada em 1941 pela Editora Educação Nacional, há um “índice remissivo dos principais nomes próprios contidos nesta obra” e um “índice remissivo dos principais assuntos versados nesta obra”, cuja ordenação temática inclui entradas inexistentes nos índices de coisas mais notáveis da *editio princeps*, como “Amor que une e amor que desune”; “As inquietações do amor”; “Formosura”; “Pouca confiança e muita confiança”; e “Poucos e bons”.⁸⁰ Por sua vez, em sua edição do “Sermão de Santo António”, Manuel dos Santos Alves substitui os índices das coisas mais notáveis por um glossário, ressaltando que tanto o professor quanto o aluno devem atentar a ele.⁸¹ Ao substituírem os índices da *editio princeps* por índices de nomes e assuntos e por glossários, tais edições revelam práticas de leitura em que o uso dos índices das coisas mais notáveis de Vieira já não é mais pertinente.

Entender, porém, o lugar dos índices e glossários nas seletas, implica antes tomar os índices da *editio princeps* como artefato histórico a fim de compreender sua legibilidade primeira. A questão impõe, inicialmente, a identificação de destinatários verossímeis dos índices. Na supracitada carta ao Cônego Francisco Barreto, Vieira se refere a um comentário elogioso de um mestre do Colégio de Santo Antão: “[nos índices] se dá luz e abre o caminho a outros pensamentos e discursos, como me confessou no colégio de Santo Antão um mestre de grande talento”.⁸² Pela passagem, parece evidente que os destinatários privilegiados de seus índices seriam oradores

⁷⁹ Em minha dissertação, ainda em desenvolvimento, trato com maior aprofundamento dos índices das coisas mais notáveis dos *Sermões* e de sua relação com práticas do excerto e *artes excerpenti* do século XVII.

⁸⁰ VIEIRA, Antônio; VIANA, Mário Gonçalves (org.). **Antologia de sermões**. Porto: Educação Nacional, 1947.

⁸¹ VIEIRA, Antônio; ALVES, Manuel dos Santos (org.). *Sermão de Santo Antonio*. Lisboa: Francisco Franco, 19.

⁸² VIEIRA; D’AZEVEDO (coord.), *op. cit.*, p. 651.

sacros. Entretanto, esses implicam outros destinatários supostos fundamentais: discípulos da classe de retórica dos colégios da Companhia de Jesus. É a eles, por exemplo, que Francesco Sacchini, mestre de retórica do Colégio Romano, dedica seu *De ratione libros cvm profectv legendi libellus* (1613), uma das mais difundidas *artes excerpenti* jesuítas do século XVII.⁸³ Nesse sentido, o uso de índices das coisas mais notáveis por oradores sacros resulta numa cultura escolar jesuítica que os ensinou a compô-los e a empregá-los em suas *inventiones* discursivas.

Como disse, índices das coisas mais notáveis constituem um aparato editorial atualmente extinto. Em Portugal e na América Portuguesa, a expulsão da Companhia de Jesus, em 1759, foi fator decisivo para o declínio das práticas do extrato tais como concebidas até então, as quais a pedagogia da Ordem sempre esteve associada. Luís António Verney, um dos principais críticos setecentistas da educação jesuítica, cujo *Verdadeiro método de estudar* (1746) ensejou a ampla reforma universitária portuguesa ocorrida na segunda metade do século XVIII, censura a consulta a obras como *Theatrum Vitae Humanae* (1565), de Theodor Zwinger, reimpressa diversas vezes e lidíssima nos séculos XVI e XVII,⁸⁴ e a outros “armazéns, em que pelo A. B. C. acham-se as matérias dispostas”.⁸⁵ Verney ainda acusa a “erudição afetada” e a necessidade daqueles que utilizam tais instrumentos: “os homens inteligentes não podem menos que rir-se de tais composições”.⁸⁶ As censuras de Verney sugerem que, com o declínio da oratória sacra e as profundas mudanças ocorridas na cultura escolar após a expulsão da Companhia de Jesus de Portugal, os índices assumem outra significação histórica, distinta da seiscentista. Não se trata mais, como no século XVII, de *facilitas inveniendi*, isto é, dum dispositivo caracterizado por seu potencial inventivamente produtivo. Com a eliminação dos índices das coisas mais notáveis, índices e glossários das seletas passam a funcionar tão somente como *dicionário ad hoc* de termos da prosa exemplar vieiriana supostamente ausentes no universo lexical de seus leitores.

⁸³ SACCHINI, Francesco. **De ratione libros cvm profectv legendi libellus, Deq. vitanda moribus noxia lectione, Oratio Francisci Sacchini e Societate IESV**. Romae: Apud Bartholomaeum Zannettum, MDCXIII [1613].

⁸⁴ Para uma análise da recepção de Zwinger nos séculos XVI e XVII no mundo católico, ainda que restrita à Espanha, cf. VEGA, María José. Enciclopedismo y conflicto religioso. La expurgación del *Theatrum Vitae Humanae* de Theodor Zwinger en la España de los siglos XVI y XVII. In: ALBERT, Mechthild; BECKER, Ulrike (eds.). **Saberes (In)útiles: El enciclopedismo literario áureo entre acumulación y aplicación**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2016, p. 287-316.

⁸⁵ VERNEY, Luís António. **Verdadeiro método de estudar, para ser útil à Republica, e a Igreja**. Valença: Antonio Balle, MDCCXLVI [1746], p. 175.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 175-176.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. A retórica antiga. *In*: COHEN, Jean *et al.* **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-232.
- ESTRADA GIJON, Frei Ivan de. **Arte de predicar la palabra de Dios, para sv mayor honra, y provecho de las almas**. Madrid: Melchor Sanchez, 1667.
- HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 20, p. 11-46, jul./dez. 2013.
- LAÍNEZ, Diego de. De modo et ordine studendi philosophiae tractatus (1549). *In*: LUKÁCS, Ladislau (ed.). **Monumenta Paedagogica Societatis Iesu**. Romae: Apud Monumenta Historica Soc. Iesu, 1965, v. 1.
- SACCHINI, Francesco. **De ratione libros cvm profectv legendi libellus, Deq. vitanda moribus noxia lectione, Oratio Francisci Sacchini e Societate IESV**. Romae: Apud Bartholomaeum Zannettum, MDCXIII [1613].
- VEGA, María José. Enciclopedismo y conflicto religioso. La expurgación del *Theatrum Vitae Humanae* de Theodor Zwinger en la España de los siglos XVI y XVII. *In*: ALBERT, Mechthild; BECKER, Ulrike (eds.). **Saberes (In)útiles: El enciclopedismo literario áureo entre acumulación y aplicación**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2016, p. 287-316.
- VERNEY, Luís António. **Verdadeiro metodo de estudar, para ser util à Republica, ea Igreja**. Valensa: Antonio Balle, MDCCXLVI [1746].
- VIEIRA, Antônio. Ao Cónego Francisco Barreto. *In*: D'AZEVEDO, J. Lúcio (coord.). **Cartas do Padre António Vieira**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, v. 3, p. 649-652.
- VIEIRA, Antônio; ALVES, Manuel dos Santos (org.). **Sermão de Santo Antonio**. Lisboa: Francisco Franco, 19--.
- VIEIRA, Antônio; VIANA, Mário Gonçalves (org.). **Antologia de sermões**. Pôrto: Educação Nacional, 1947.
- ZEDELMAIER, Helmut. *Facilitas inveniendi: The Alphabetical Index as a Knowledge Management Tool*. **The Indexer**, Liverpool, v. 25, n. 4, p. 235-242, oct. 2007.

Fisicalidade e atemporalidade em "Na festa de São Lourenço", de José de Anchieta

*Marina Gialluca Domene*⁸⁷

Resumo: *Na festa de São Lourenço*, de José de Anchieta, é de longe a peça mais estudada do conjunto da obra atribuída ao padre-dramaturgo. O texto apresenta a seu leitor/espectador quatro diabos, que desejam corromper aldeias e afastá-las da doutrina cristã. Entretanto, seus planos são frustrados e o grupo é derrotado por São Lourenço – o protetor da aldeia –, São Sebastião e pelo Anjo. Depois disso, os diabos recebem do Anjo uma nova incumbência: ao invés de levar os vivos à tentação e ao pecado, eles devem agora castigar dois condenados ao Inferno: os romanos Décio e Valeriano, responsáveis pelo martírio de São Lourenço. A presença dos dois na peça é, em si, capaz de gerar estranhamento ao leitor atento, por dois motivos diferentes. O primeiro diz respeito ao período histórico em que viveram; o outro se refere ao Pelas rubricas internas, entretanto, sabemos que esta punição não ocorre somente no plano espiritual, mas parece se dar em primeiro lugar na materialidade dos corpos de Décio e Valeriano, que descrevem sua própria morte em cena antes de serem levados ao inferno, apontando para uma presença física do diabo. Esse caráter corpóreo já havia sido apontado no início da peça pela Velha que cumprimenta Guaixará, líder dos diabos. Isso levanta dois problemas: um acerca da própria natureza desses diabos, que parecem transitar com facilidade entre os planos físico e espiritual, bem como um em torno da própria presença física de Décio e Valeriano no Brasil dos Quinhentos. Esta comunicação terá por objetivo explorar ambas as questões: a fisicalidade dos diabos e dos dois romanos, bem como o (des)encontro temporal que se dá na peça.

Palavras-chave: José de Anchieta; teatro colonial; diabo; literatura colonial.

Esta comunicação deriva de um capítulo de minha dissertação de mestrado, defendida em setembro de 2020, na qual estudei três das doze peças escritas pelo padre

⁸⁷ Mestra em literatura brasileira pela FFLCH-USP, quando estudou a representação do diabo no teatro de José de Anchieta. Atualmente é doutoranda no programa de literatura portuguesa, aprofundando seus estudos sobre o padre-dramaturgo, agora em comparação com Gil Vicente e com foco na representação da morte. E-mail: marina.domene@usp.br

jesuíta José de Anchieta: *Na festa de São Lourenço, Na vila de Vitória e Na aldeia de Guaraparim*. O foco desta pesquisa foi a representação do diabo em cada um dos textos. *Na festa de São Lourenço* é certamente a peça mais discutida pela crítica. Entretanto, alguns aspectos de sua trama permanecem carentes de estudo. Entre eles, os desdobramentos da presença de Décio e de Valeriano na trama. Para esta análise, usou-se a edição preparada e traduzida por Eduardo de Almeida Navarro (2006).

Na peça, três diabos de nomes Guaixará, Aimbirê, Sarauaia queixam-se da presença dos jesuítas nas terras brasílicas. Eles já não têm tanto sucesso quanto antes em seu trabalho de tentar e corromper os ameríndios. Liderados por Guaixará, seu próximo passo é planejar um ataque contra o aldeamento de São Lourenço, atual Niterói. Os diabos são surpreendidos pela chegada do santo padroeiro do aldeamento, acompanhado por São Sebastião e por um Anjo, que os derrotam.

Em seguida, Guaixará é levado pelos santos, mas Aimbirê e Sarauaia ficam para trás, pois o Anjo tem novos planos para eles e para os diabos menores, que são seus serviçais. Sua nova tarefa é punir Décio e Valeriano, os dois romanos responsáveis, segundo a peça, pelo martírio de São Lourenço nas grelhas.

Um primeiro questionamento a ser feito seria acerca da própria identidade dos romanos. Quando entram em cena Décio e Valeriano, que louvam em castelhano o sucesso do primeiro em matar “o servo do Galileu” (v. 780, p. 69), isto é, São Lourenço, enquanto o segundo o chama de “senhor”⁸⁸ e “meu chefe”⁸⁹. Sarauaia, entretanto, chama-os “velhos reis fedorentos”⁹⁰.

Note-se que ambos foram imperadores de Roma no século III e que Valeriano subiu ao trono dois anos depois da morte de Décio. O primeiro não foi um empregado, como parecem sugerir diversos autores da tradição crítica anchietana. Décio foi um pioneiro na perseguição aos cristãos primitivos, mas ambos tiveram parte nisso, e, de fato, Valeriano foi único a ter tido contato com São Lourenço. Foi ele quem, de acordo com a tradição católica, ordenou martírio do santo nas grelhas no ano de 258 d.C (SIMÕES, 2013, p. 9). Entretanto, a peça parece sugerir certa vassalagem de Valeriano com relação a Décio, que teria perseguido o santo com mais afinco. Apesar disso, a transferência desta responsabilidade parece em nada afetar o enredo da peça, de maneira que não há indícios no texto de porque

⁸⁸ “Mas, senhor, quem é aquele (...)” ANCHIETA, 2006, v. 791, p. 71.

⁸⁹ “Mas toma, antes, meu chefe!” Ibidem, v. 894, p. 79.

⁹⁰ “Aqueles velhos reis fedorentos?” Ibidem, v. 736, p. 67.

o dramaturgo teria escrito algo que, para nós, leva o nome de imprecisão histórica ou até inconstância.

Este é um dos elementos que comprovam o “caos histórico” mencionado por Décio de Almeida Prado (2012, p. 26):

Esse verdadeiro caos histórico, ou a-histórico, vai do infinitamente grande ao infinitamente pequeno, do divino ao humano, do material ao imaterial, do passado remoto ao presente imediato, do local ao universal, formando um bloco cultural complexo a que unicamente os padres da Companhia de Jesus (e talvez nem todos) estavam em condições de ter acesso.

Considerando a realidade na colônia quinhentista, não parece absurdo afirmar que os materiais de consulta fossem escassos, mesmo no tocante à hagiografia. Uma das hipóteses a ser levantada é, portanto, a de um equívoco por parte do autor. Entretanto, como escreve Prado (2012, p. 36), não havia “no Brasil da segunda metade do século XVI ninguém com cabedal literário bastante para responsabilizar-se por uma produção teatral e poética tão abundante”. Os jesuítas eram homens extremamente cultos. Nesse caso, não se pode ver no erro a única causa possível para o “caos histórico” referido pelo crítico.

Uma outra hipótese a ser levantada é a de que esta distensão histórica não tem importância. O objetivo de Anchieta não era educar seus espectadores a respeito da história dos santos ou da Igreja, mas de mostrar a consequência de deixar-se dominar pelo diabo, isto é, de não seguir a Lei de Deus é o Inferno, tal qual é exemplificado através de Décio e de Valeriano. Nesse caso, dois imperadores são melhores do que um, já que conferem dinamismo à cena. O diálogo entre os dois cria um certo movimento, o que torna a cena mais interessante do que um monólogo, como podemos ver na cena em que os romanos avistam os diabos:

Valeriano:

(...)

Mas, senhor, quem é aquele
que ali vejo tão armado
com espadas e chicote,
e com gente de tropel,
de que vem acompanhado?

Décio:

É nosso grande deus e amigo
Júpiter, sumo Senhor,
que recebeu forte impressão
com o horrendo castigo
e morte deste traidor⁹¹. (ANCHIETA, 2006, p. 71, vv. 791-800)

⁹¹ O “traidor” é São Lourenço.

A troca citada aponta para o próximo ponto desta comunicação, que é o fato dos romanos não aparentarem estar mortos na cena – o que também remete ao “caos histórico” mencionado por Décio de Almeida Prado. Eles veem os diabos chegando na forma de uma tropa e apontam para a presença de corpos físicos na cena. Ao invés de um engano a ser desmentido pela trama, temos a comprovação. Eles temem ser enforcados, como demonstrado pela fala seguinte de Valeriano: “Mais temo que venha / seus tormentos vingar / e a nós enforçar...” (p. 73, vv. 806-808), ou quando ele diz “Basta, tu me matas!” (p. 79, v. 892). Décio também declara “Lancem-me dentro de um rio, / antes que o foto me mate, / ó deuses em que confio!” (p. 83, vv. 946-948). O medo da morte é real na peça. Os diabos tampouco desmentem essa ameaça. Antes, fazem planos:

Sarauaia:
(...)
Quem devoraremos primeiro?
Aimbirê:
Os antigos inimigos de São Lourenço.
Sarauaia:
Aqueles velhos reis fedorentos?
Mudarei de nome hoje, por causa deles.
Que sejam muitos os meus nomes!
(ANCHIETA, 2006, p. 67, vv. 734-738)

A referência aqui é ao ritual antropofágico, em que os inimigos eram devorados. O guerreiro que executasse o inimigo com um golpe na nuca teria o direito de trocar de nome, o que lhe conferiria prestígio na comunidade. Quanto mais inimigos um guerreiro matasse, mais vezes trocaria de nome e, portanto, melhor seria a sua reputação. Esse ritual foi considerado especialmente demoníaco pelos europeus, de acordo com Renato Cymbalista (2006, p. 311), e estava tão profundamente enraizado que foi difícil de erradicar, mesmo após ser proibido. O que se vê na peça é um indício de uma mentalidade de vingança, que seria a principal motivação da antropofagia (CYMBALISTA, 2006, p. 307). O Anjo quer que os diabos vinguem o martírio e o sofrimento de São Lourenço.

Portanto, Sarauaia de fato planeja a morte de Décio e Valeriano, a rubrica entre os versos 1086 e 1087 indica que os diabos “afogam [Décio e Valeriano] e entregam-nos aos quatro beleguins, e cada dois levam o seu” (ANCHIETA, 2006, p. 93).

Neste trecho, temos a prova definitiva de que os dois romanos estavam fisicamente presentes e vivos, indicando que os próprios diabos têm uma presença física, fato para o qual o padre-dramaturgo nos aponta já no início da peça, quando uma velha diz ao primeiro deles:

Tu és mau! Não beberás
hoje o que eu mastigo!
Eu somente beberei tudo.
Eis que o ajunto há dias... (ANCHIETA, 2006, p. 13, vv. 79-82)

Se estão todos fisicamente presentes e se Décio e Valeriano estão vivos, o caos de que Décio de Almeida Prado fala comprova-se ainda no que diz respeito à materialidade dos acontecimentos – pois não há nada de propriamente imaterial na peça. A distensão temporal é uma consequência direta da necessidade de materializar os acontecimentos do mundo espiritual diante da plateia, de maneira a afastá-los do campo abstrato para um público que apenas recentemente estaria sendo exposto aos conceitos cristãos de inferno e danação eterna.

Referências bibliográficas

- ANCHIETA, José de. *Teatro*; introdução, notas e tradução de Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro - séculos XVI e XVII*. 2006. 428p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Doutorado em Concentração, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. Suporte eletrônico.
- PRADO, Décio de Almeida. As raízes do teatro brasileiro. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro. Vol 1 - Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições SESC SP; Editora Perspectiva, 2012.
- SIMÕES, André. *Santos e milagres na Idade Média em Portugal: Textos da Antiguidade Tardia e Idade Média*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Lisboa, 2013.

Do palco às telas: metateatralidade e metalinguagem no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e suas adaptações ao cinema

*Thiago Ernesto Silveira de Castro*⁹²

Resumo: Considerado por Sábato Magaldi (2004: 236) “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em três oportunidades, foi adaptado a meios audiovisuais. A primeira versão, o filme *A Compadecida*, de 1969, foi dirigida por George Jonas, que assinou o roteiro em conjunto com o dramaturgo paraibano. O escritor também participou do processo de criação da segunda adaptação de sua obra ao cinema, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987, produção dirigida por Roberto Farias e vinculada ao humorístico televisivo encabeçado por Renato Aragão. Por fim, a mais recente transposição da comédia às telas foi levada a cabo por Guel Arraes, estreando sob o título de *O Auto da Compadecida*, em 1999, no formato de minissérie televisiva, e, no ano seguinte, como filme. A adaptação de Arraes foi responsável por uma série de inovações formais, estranhas aos filmes anteriores, mas subordinadas ao texto dramático de Suassuna e aos recursos teatrais presentes na peça. Entre elas, destaca-se a supressão da figura do Palhaço, que, na trama original, é responsável por introduzir as demais personagens ao público e, como um verdadeiro apresentador de circo, comandar o espetáculo que, em meio a uma série de quiproquós, desembocará na cena de um juízo final. Artifício metateatral importante na obra de Suassuna em questão, o Palhaço faz com que a plateia recorde que está diante de uma peça de teatro, de modo que a quebra de ilusão no plano ficcional se reproduza no terreno do real, levando o espectador a perceber que ele próprio não deixa de ser mera personagem no “grande teatro domundo”. Essa expressão, cunhada pelo dramaturgo do Século de Ouro espanhol Don Pedro Calderón de la Barca, representa a materialização da tópica barroca do *theatrum mundi*, isto é, do mundo como teatro, a qual possui grande relevância para a obra de Suassuna. O jogo estabelecido, na peça, com essa analogia atravessa, em maior ou menor grau, as três versões para o cinema recebidas por

⁹² Thiago Ernesto Silveira de Castro possui bacharelado e licenciatura em Letras (Português e Espanhol) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Durante a graduação, desenvolveu pesquisas nas áreas de literatura portuguesa e hispano-americana, debruçando-se sobre as obras do romancista português José Saramago e da poeta argentina Tamara Kamenszain. Atualmente, é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. E-mail: thiago.ernesto.castro@usp.br.

sua comédia, as quais, para tanto, lançam mão de diferentes recursos metateatrais e metalinguísticos. É objetivo deste trabalho investigar tais artifícios presentes na peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e como se relacionam com suas três adaptações aos meios audiovisuais. Para isso, centrar-se-á na importante matriz circense da comédia, em especial na função desempenhada pela personagem Palhaço na trama, e na forma como a peça se conecta à referida tópica do *theatrum mundi*, buscando cotejar os mecanismos do texto teatral com aqueles desenvolvidos pelos diretores dos três filmes.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira; cinema brasileiro; Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*.

Em artigo publicado na Folha de S. Paulo, em 1977, Ariano Suassuna situa no centro de sua poética o espetáculo circense. No texto intitulado “O teatro, o circo e eu”, o escritor paraibano, que a essa altura já gozava de considerável reconhecimento nacional, recupera as primeiras imagens do circo retidas em sua memória, associando-as aos momentos de maior alegria de sua infância na pequena cidade de Taperoá, no interior da Paraíba. Lá, ainda jovem, passou a conviver com palhaços, mágicos e bailarinas que, periodicamente, adentravam a cidade, os quais, mais tarde, o fariam afirmar ser o circo “uma das imagens mais completas da estranha representação da vida”. Conforme o escritor em seu artigo “o Dono-do-Circo é Deus” (2008:209-210), a “arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo”, onde “desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano”.

Longe de ser original, a alegoria do circo como o mundo, em Suassuna, vincula-se diretamente à tópica do *theatrum mundi*, que projeta o mundo como um enorme palco, no qual, tal como atrizes e atores, mulheres e homens desempenham os papéis que lhes foram previamente distribuídos. Essa analogia, profícua no Barroco, foi tão difundida nos séculos XVI e XVII na Europa que, ao ouvi-la da boca de D. Quixote, Sancho Pança, homem do povo, replica-lhe: “Brava comparación, aunque no tan nueva, que yo no la

haya oído muchas y diversas veces”⁹³ (CERVANTES, 2004: 631).

Grande devedor de autores seiscentistas, como Don Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo espanhol, e o filósofo luso-brasileiro Mathias Aires, Suassuna reproduz essa imagem em diferentes momentos de sua obra, fazendo dela o motivo principal de alguns de seus melhores trabalhos, como as comédias *A pena e a lei* e *Auto da Compadecida*.

Esta última, considerada por Sábato Magaldi (2004:236) “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”, encarna de forma mais direta a importância da arte circense na obra de Suassuna. Concebida como um grande espetáculo de circo, é apresentada pela figura de um palhaço, responsável por coordenar a entrada e o posicionamento das demais personagens, as quais são apresentadas ao público, no início da peça, como artistas recém-chegados ao local.⁹⁴ Nesse momento, conforme as rubricas do texto, os atores devem se esforçar para reproduzir a atmosfera circense, irrompendo “como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público” (SUASSUNA, 2018: 37). Mesmo adiante, quando tomam suas posições e a ação dramática tem, de fato, início, o Palhaço ainda executa importantes intervenções na trama, não deixando que o tablado perca os ares iniciais de picadeiro.

Dessa forma, ao longo dos três atos que compõem a peça, suficientes para abrigar uma série de quiproquós que deságuam em um juízo final, não se esmorece a aura circense projetada de início, o que reforça o caráter popular da peça de Suassuna e, portanto, sua capacidade de comunicar-se com o grande público. Essa faculdade, sem dúvidas, justifica suas três adaptações a meios audiovisuais, responsáveis pela manutenção de sua popularidade entre a audiência brasileira. Em cada uma dessas três versões para as telas, difere-se, entretanto, a relação estabelecida entre as linguagens teatral e cinematográfica, ocupando o circo, nas diferentes produções, espaços igualmente diversos, o que, naturalmente, modifica a relação da trama com a tópica do *theatrum mundi*, que lhe subjaz.

Quando analisados sob esse prisma, é possível dispor os três frutos audiovisuais da peça de Suassuna em uma espécie de *continuum*, organizando-os segundo um vínculo mais ou menos estreito com a linguagem do teatro. A primeira adaptação da peça, o filme *A Compadecida*, de 1969, é, certamente, a que melhor aproveita, no cinema, a estética

⁹³ “Brava comparação, embora não tão nova que eu não a tenha ouvido muitas e diversas vezes” (Tradução nossa).

⁹⁴ A relação entre o espetáculo circense e o *Auto da Compadecida* é alvo de considerações muito relevantes de Lígia Vassallo em “O grande teatro do mundo”, trabalho publicado no volume correspondente a Ariano Suassuna dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles.

circense presente no texto teatral. Sob o roteiro de Ariano Suassuna e George Jonas e a direção deste último, abre-se com a triunfal chegada de um grande circo à cidade de Taperoá, onde se passa a trama. Nesse momento, o responsável pela companhia, o palhaço Dom Pancrácio, convida a todos os espectadores a participarem do “maior espetáculo da atualidade” e, deixando à mostra as marcas do dramaturgo nordestino no texto cinematográfico, cita um trecho de Mathias Aires, no qual o filósofo tece uma variação da tópica do mundo como teatro. Adiante, o palhaço ainda reaparece em outras cenas recitando, como na peça, os versos que encerram a trama.

A personagem é igualmente relevante na segunda adaptação ao cinema da peça de Suassuna, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987. Vinculado ao humorístico de grande sucesso capitaneado por Renato Aragão, o filme, dirigido por Roberto Farias, também recria a atmosfera circense desejada pelo dramaturgo, que novamente compõe o corpo de roteiristas da adaptação de sua peça. De forma similar à produção anterior, o filme se abre com a chegada de uma trupe de saltimbancos a Taperoá, da qual toma a dianteira o Palhaço. Este, como ocorre em *A Compadecida*, atua em diversos momentos da narrativa, servindo, de modo análogo à peça, como elo entre algumas cenas da trama. Ao contrário do filme anterior, entretanto, o apresentador possui um texto muito próximo ao que lhe cabe na comédia. Desse modo, não lhe é dado grande espaço para tecer considerações sobre a natureza dos homens, limitando-se, portanto, a observações já previstas no texto dramático.

No entanto, embora o filme de Farias ceda menos espaço ao dono e apresentador do circo, buscando concentrar a ação da trama nas outras personagens e explorar recursos narrativos próprios do cinema, o grande passo nesse sentido é dado pela adaptação de Guel Arraes, terceira e, até o momento, última versão audiovisual da comédia de Ariano Suassuna. Originalmente lançada em formato de minissérie, em 1999, pela Rede Globo, a produção, de título semelhante ao da peça, *O Auto da Compadecida*, chegou ao cinema no ano seguinte, com grande sucesso de bilheteria. Primeira versão cinematográfica da peça de Suassuna que não teve o dramaturgo entre seus roteiristas, o filme de Arraes, ainda que se mantenha fiel ao caráter popular da trama, afasta-se enormemente da estética circense, eliminando, por exemplo, o palhaço de seu quadro de personagens. Sem a mediação dessa figura, a trama distancia-se da forma teatral e dá lugar a uma narrativa mais ágil e complexa, para a qual confluem outras personagens e intrigas. Nesse sentido, ainda perde espaço, na produção, a imagem do “grande teatro do mundo”, cara a Suassuna, que afirmou ter em mente a peça de mesmo título de

Calderón de La Barca ao escrever seu *Auto da Compadecida*.⁹⁵

Entretanto, se, por um lado, no filme de Arraes, os recursos metateatrais são deixados de lado em nome de uma narrativa mais bem adaptada à forma fílmica, por outro, não estão ausentes, na produção, outros artifícios metalinguísticos. O que faz o diretor é transformar o discurso do teatro sobre si mesmo, presente na comédia de Suassuna, em reflexão sobre o próprio cinema. Assim, a abertura da peça, que compreende a entrada das personagens principais anunciadas pelo Palhaço, dá lugar à propaganda da exibição de um filme sobre a paixão de Cristo na igreja local, levada a cabo pelos protagonistas João Grilo e Chicó. Estes, ao convocarem a população de Taperoá a assistir ao martírio de Cristo, levam-na a refletir acerca da condição humana, convidando, conseqüentemente, os espectadores do *Auto* a mesma reflexão bem como a desfrutarem da obra que se desenrolará diante de seus olhos.

Portanto, *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, terceira e última adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna, encontra caminhos um tanto diferentes para transpor a comédia do dramaturgo paraibano às telas. Distanciando-se de recursosteatrais ainda presentes nos dois primeiros filmes, utiliza o próprio cinema dentro da ficção para tecer considerações sobre a brevidade e a aspereza da vida. Dessa maneira, encerra uma série de versões cinematográficas da peça, as quais, em maior ou menor grau, procuraram reproduzir seu vínculo com o circo, tradição de grande apelo popular, e destacar a imagem presente em muitos momentos da obra de Suassuna do mundo como teatro. Esta, mesclando-se ao circo de sua infância, deu ao autor, conforme as suas próprias palavras, sua melhor representação da vida, a qual se reflete em muitos de seus trabalhos e de outros inspirados pelas suas criações.

Referências bibliográficas

- CERVANTES, M. **Don Quijote de la Mancha**. Real Academia Española, 2004.
MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.
SUASSUNA, A. **Almanaque Armorial**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

⁹⁵ Esta declaração foi feita no ensaio “A *Compadecida* e o romanceiro nordestino”, publicado originalmente no volume *Literatura popular em verso: estudos*, organizado por Manuel Diégues Júnior e reunido, mais recentemente, no *Almanaque Armorial*, reunião de textos críticos de Suassuna.

_____. **Teatro completo de Ariano Suassuna: Comédias. Vol. 1.** 1ª ed.
Rio de Janeiro, 2018.

VASSALLO, L. O grande teatro do mundo. In: **Cadernos de literatura brasileira**,
n.10, Instituto Moreira Salles, 2000, p. 147-180.

Mesa 6

poéticas do
romantismo brasileiro

A concepção de drama ideal de Álvares de Azevedo

Cayo Fhelipe Pagotto⁹⁶

Resumo: Álvares de Azevedo é predominantemente conhecido por seus poemas que compõem a *Lira dos Vinte Anos* e também pelo texto em prosa *Noite na Taverna*. No entanto, é notório seu interesse pela dramaturgia, que não expressou somente em seu drama *Macário*, mas também no decorrer de sua obra poética e crítica. Marcada pelo contraste, sua poesia mistura elementos altos e baixos, amalgamando sublime e grotesco, trágico e cômico, verso e prosa, tal como empreendido por Shakespeare em seus dramas, os quais serviram de modelo para a construção de teorias modernas do teatro, desenvolvidas por autores como Diderot, Schiller, Victor Hugo, entre outros. A apropriação dessas teorias do teatro, sobretudo do drama romântico, na poesia de Álvares de Azevedo é o tema principal da pesquisa de mestrado que venho desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP. Não obstante, para analisar a poesia alvaresiana e sua aproximação com o drama romântico, é preciso primeiramente ver quais são as opiniões e concepções de Álvares de Azevedo acerca do teatro, as quais ele desenvolve, sobretudo, na “Carta sobre a actualidade do theatro entre nós” e em “Puff” (texto que serve como prefácio ou prólogo de seu drama *Macário*). Nestes textos, o autor, além de manifestar seu descontentamento com o teatro que estava sendo realizado no Brasil, desenvolve algumas ideias sobre o drama, buscando romper com a tradição, pautada no decoro e nos demais preceitos rígidos das poéticas do século XVII e XVIII. Desse modo, esta comunicação parte da leitura destes textos numa tentativa de analisar e discutir qual é a concepção ideal de drama de Álvares de Azevedo, podendo, assim, compreender melhor o papel do teatro em sua poesia.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; drama romântico; teatro; romantismo.

Dentre as reflexões artísticas de Álvares de Azevedo, que também contemplam o lugar do poeta na sociedade moderna e os estilos de representação adotados na poesia do

⁹⁶ Mestrando no programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve, sob a orientação da professora Dra. Cilaine Alves da Cunha, a pesquisa: “A apropriação do drama romântico na poesia de Álvares de Azevedo”. Email: pagotto@usp.br.

seu tempo, está o teatro. O poeta se ocupou em discorrer sobre a dramaturgia tanto em sua poesia quanto em alguns de seus textos teóricos, sobretudo na *Carta sobre actualidade do teatro entre nós* e no prefácio ou prólogo ao drama *Macário*.

Na Carta, Álvares de Azevedo discute algumas ideias sobre o drama e lamenta as representações teatrais de sua época. Para o autor, a atuação centralizada em apenas dois bons atores — João Caetano e Ludovina Soares da Costa — nos palcos brasileiros tornou as representações teatrais de sua época deploráveis: “Quando só ha dois actores de força sujeitamo-nos ainda a ter só dramas coxos, sem força e sem vida, ou a ver estropiar as obras do genio⁹⁷”.

O autor também lastima que “os melhores dramas de Schiller, de Goethe, de Dumas não se realisão como devem”, pois, com o número limitado de bons atores e a falta de maior cuidado com as traduções e representações de obras de gênio, os palcos brasileiros exibiam apenas uma “imitação pálida” dos dramas destes autores. Um exemplo disso ocorria com as peças shakespearianas, tais como *Hamlet e Otelo*, que o público brasileiro só conhecia por intermédio das traduções francesas de Jean-François Ducis.

Este, tomando como modelo os preceitos disseminados por Boileau, em sua *Arte Poética*, traduz as peças de Shakespeare à luz da poética neoclássica: substitui o estilo shakespeariano, que mistura verso com prosa, cômico e trágico, pelos versos alexandrinos e introduz mudanças radicais tanto no enredo quanto nas personagens para tornar as peças de Shakespeare mais “palatáveis” ao gosto de seus contemporâneos. Em seu *Otelo* (1792), por exemplo, Ducis “embranquece” a personagem do mouro; substitui o lenço de Desdêmona por uma coroa, uma vez que aquele fazia parte do enxoval e seria impudico trazê-lo à cena; e troca o travesseiro, usado para matar Desdêmona, por um punhal, evitando assim a morte por sufocamento que, segundo o imitador, seria muito primitiva.

Como atesta na *Carta sobre actualidade do teatro entre nós*, as mudanças radicais no estilo e enredo realizadas por Ducis desagradam o autor de *Macário*, que as vê como um “reflexo gelado”, uma “castração” do gênio shakespeariano. Por conseguinte, o poeta sugere um trabalho mais acurado nas traduções, pois deveriam produzir mais efeito que as imitações de Ducis.

Álvares de Azevedo também alega que, em matéria de teatro, não basta um bom texto, pois para que ele chegue ao público “é preciso gosto na escolha dos espectaculos,

⁹⁷ AZEVEDO, Álvares de. Carta sobre actualidade do teatro entre nós. In: *Obras de M. A. Álvares de Azevedo vol. III: Obras Inéditas*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862, p. 149.

na escolha dos actores, nos ensaios, nas decorações. É d'esse todo de figuras grupadas com arte, do efeito das scenas, que depende o interesse⁹⁸”. Além disso, o drama, segundo o autor, deve possuir um valor estético que moralize pela literatura, isto é, que tenha por finalidade fazer o “apostolado do bello”:

Não: o theatro não deve ser escola de depravação e de máo gosto. O theatro tem um fim moralizador e litterario: é um verdadeiro apostolado do bello. D'ahi devem sahir as inspirações para as massas. Não basta que o drama sanguinolento seja capaz de faser agitarem-se as fibras em peitos de homens-cadaveres. Não basta isto: é necessario que o sonho do poeta deixe impressões ao coração, e agite n'alma sentimentos de homem.⁹⁹

Disto se depreende que o “olhar crítico do poeta vai de encontro ao teatro puramente comercial, de baixa qualidade literária e artística¹⁰⁰”, que utiliza imagens fortes e quadros de terror sem uma finalidade estética. Nesse sentido, o que o autor renega em seu ideal de teatro são os dramas que entretêm apenas sensível, nossos sentimentos; mas que não possuem um valor literário capaz de agir sobre nossa capacidade cognitiva, fazendo-nos refletir sobre a condição humana e incitando em nossa alma “sentimentos de homem”, isto é, de humanidade.

Álvares de Azevedo, portanto, exclui o melodrama, gênero recorrente nos palcos brasileiros em sua época, de seu ideal de teatro. Contesta seu efeito de só sensibilizar e moralizar, pois dissemina e educa veiculando máximas morais sem possuir, no entanto, um valor literário que atinja, artisticamente, o seu fim último, isto é, a livre reflexão crítica. No trecho “essas composições sem alma (...) servem apenas para atufar de tédio o coração do homem que sente, mas que pensa, — e reflecte no que sente e no que pensa¹⁰¹”, o autor dá também a entender que seu ideal de drama está atrelado à estética romântica. Não àquele romantismo excessivamente sentimental, que espera apenas acionar os sentimentos, mas àquele outro romantismo, desenvolvido por Schiller e tantos outros, que, por meio da arte, busca fazer com que homens e mulheres possam refletir criticamente sobre a condição humana.

Em seguida, o poeta lamenta o desprestígio dado ao gênero cômico que, apesar de ser, segundo ele, o gênero por excelência, perdeu seu espaço no teatro brasileiro. Em defesa da comédia, Álvares de Azevedo se opõe à adoção e à popularidade do melodrama

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 151.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 150.

¹⁰⁰ FARIA, João Roberto. A Utopia Dramática de Álvares de Azevedo. In: *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 50.

¹⁰¹ AZEVEDO, *Op. Cit.*, p. 151.

e da farsa e crítica a sociedade brasileira pela preferência destes gêneros quando diz que: “É triste pensal-o, — mas se é verdade que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existencia deve ser a da gente que applaude frenetica aquella torrente de lodo que salpica as faces dos espectadores!¹⁰²”. Além disso, numa tentativa de reivindicar e autenticar a comédia, o autor também cita grandes nomes da dramaturgia, como Molière e Shakespeare, que, segundo ele, souberam valorizar o gênero.

No fim da carta, Álvares de Azevedo exorta os jovens intelectuais brasileiros a se dedicarem ao teatro, lançando mão de diretrizes para melhorar a situação das artes dramáticas em nosso país. Segundo o poeta, os jovens que se dedicarem à dramaturgia deveriam estudar e traduzir o teatro cômico espanhol, inglês e francês, e “os que tiverem mais genio”, isto é, os que tiverem também estudado o teatro grego e o alemão de forma mais atenta e profunda, poderiam escrever dramas de maior valor literário que estes que eram representados nos palcos brasileiros.

Já em “Puff”, texto que abre o drama *Macário* como prefácio ou prólogo, Álvares de Azevedo expõe ao leitor suas ideias teóricas sobre o drama. Seu protótipo, o qual define como “um typo talvez novo”, se estabelece na escolha e justaposição de parâmetros variados, tais como a “força das paixões” do teatro inglês, cujos modelos são os dramas de Shakespeare, Otway e Marlowe; a imaginação do teatro espanhol, isto é, os elementos fantásticos e maravilhosos das comédias de Calderon de la Barca e Lope de Vega; e a simplicidade do teatro grego, ou seja, o encadeamento simples da ação dramática — sem múltiplos incidentes e complicações — como nas tragédias de Ésquilo e Eurípedes. Em suma, seu ideal de drama seria “alguma cousa como Goethe sonhou” e que talvez iria estudar também nos dramas de Schiller.

No entanto, ao mesmo tempo em que o poeta reivindica algumas tendências, exclui outras de seu ideal dramático. Tal é o caso do misticismo praticado por Werner, cujos elementos sobrenaturais Álvares de Azevedo rejeita por virem à cena como golpes teatrais, isto é, como “um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação dos personagens¹⁰³”. Exclui igualmente as tragédias teogônicas de Oehlenschläger, pois a mitologia e a fábula, tidas como modelos da cultura local, desagradam o poeta brasileiro que recusa o nacionalismo; além disso, Álvares de Azevedo é adepto da ideia de impossibilidade de um poeta moderno reconstruir a matéria antiga como ela poderia ter

¹⁰² *Idem, Ibidem.*

¹⁰³ DIDEROT, Denis. *Obras V: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural.* J. Guinsburg (org.). tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 107.

sido, bem como Madame de Stäel quando diz que “jamais um escritor de nossos dias poderá chegar a compor poesia da Antiguidade. Seria melhor que nossa religião e nossos costumes nos criassem uma poesia moderna, igualmente bela por sua própria natureza, como a dos antigos¹⁰⁴”.

Dentre as exclusões, contudo, Álvares de Azevedo enfatiza a do estilo de drama realizado por Kotzeue, Victor Hugo e Alexandre Dumas, cujos efeitos vibrantes de suas peças se aproximam dos melodramas populares. Segundo o crítico Décio de Almeida Prado, o autor de *Macário* “preferia, ao romantismo recente e triunfante, as suas raízes históricas, plantadas na Inglaterra, Espanha e Alemanha. Antes o verdor, a ingenuidade cênica, que os malabarismos da carpintaria teatral, de que seriam réus Dumas e Victor Hugo¹⁰⁵”.

Disso se depreende que, ao justapor a “força das paixões” e a imaginação à simplicidade do teatro grego, Álvares de Azevedo almeja um drama que, apesar de possuir “ingenuidade cênica” — uma ação sem muita complexidade, com poucos incidentes, personagens e mudanças de cenários —, deve provocar reflexão. Dito de outro modo, é preferível um teatro que, apesar de simples, desperte a reflexão a um teatro com enredo exagerado e cheio de “malabarismos da carpintaria teatral” que não desperte reflexão nenhuma. Sendo assim, em seu drama ideal haveria enredo, mas sem complicações desmedidas e exageradas; e haveria também paixões, o *pathos* trágico, pois “o peito da tragédia deve bater”.

No final do prefácio ou prólogo de *Macário*, no entanto, o poeta desvincula a teoria da prática quando diz que: “são duas palavras estas: mas estas duas palavras tem um fim: é declarar que o meu typo, a minha theoria, a minha utopia dramatica, não é esse drama que ahi vai¹⁰⁶”. Nesta exposição de um drama inatingível é possível depreender o caráter altamente irônico do texto. Álvares de Azevedo, adepto e praticante do inacabamento, constrói um protótipo de drama ideal apenas para desconstruí-lo no final, demonstrando que não há mais formas e verdades absolutas. Tudo agora é incerto e contraditório, oscila de um pólo a outro e amalgama gêneros e estilos opostos. Valendo-

¹⁰⁴ STAËL, Madame de. *Da Alemanha*. Tradução e apresentação de Edmir Míssio. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 353.

¹⁰⁵ PRADO, Décio de Almeida. Álvares de Azevedo: Um Drama Fantástico. In: *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p. 128.

¹⁰⁶ AZEVEDO, Puff. In: *Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo vol. II*. Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1855p. 198.

se da ironia romântica e das noções da autocrítica, o eixo do texto alvaresiano se estabelece num movimento contínuo de autodestruição e afirmação de sua autonomia:

Esse [*Macário*] é apenas como tudo o que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi n'uma noite de insônia — como um poema que scismeï n'uma semana de febre — uma aberração dos principios de sciencia, uma excepção ás minhas regras mais intimas e systematicas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa — rapida — que realiseï á pressa como um pintor febril e tremulo¹⁰⁷.

Negando, ironicamente, seu drama como texto acabado, Álvares de Azevedo introduz *Macário* sobre a sombra de sua utopia dramática, amalgamando o estilo romântico (o culto do gênio, a inspiração instantânea manifestada numa “noite de insônia”, “n'uma semana de febre”) e o estilo dito “clássico” (a tendência à regularidade, o culto da forma como “um templo grego ou como a Athalia archétypa de Racine”). O poeta nega a concretude do protótipo discorrido em “Puff”, mas, concomitantemente, o restabelece como par antinômico do drama que o segue. Assim sendo, no par “Puff” e *Macário*, isto é, na antinomia entre drama ideal e drama real, Álvares de Azevedo cria um jogo que contrasta a ideia das formas e a forma da exposição, inserindo, assim, seu drama nos debates do Romantismo crítico.

Referências bibliográficas

ALVES, Cilaine. Álvares de Azevedo e o Drama Romântico. *Trans/Form/Ação*, n. 19: pp. 61-74, 1996.

AZEVEDO, Álvares. Puff. In: *Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo vol. II*. Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1855, pp. 195-199.

_____. Carta sobre actualidade do theatro entre nós. In: *Obras de M. A. Álvares de Azevedo vol. III: Obras Inéditas*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862, pp. 194-153.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

CARNEIRO, Cesar F. P. O percurso de *Otelo* e sua chegada no Brasil. *Revista Versalete*, Curitiba, vol. 3, nº 5, pp. 249-261, jul.-dez. 2015.

¹⁰⁷ *Idem, Ibidem*, pp. 198-199.

- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Diderot, Obras V: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. J. Guinsburg (org.). tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FARIA, João Roberto. A Utopia Dramática de Álvares de Azevedo. In: *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, pp. 49-53.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- KOTT, Jan. Os dois paradoxos de Otelo. In: *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 103-124.
- MARTINS, Marcia Amaral Peixoto. *Shakespeare no Brasil: Fontes de Referências e Primeiras Traduções*. In: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12701/12701.PDF>. Acesso em: 18/09/2020.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. Um drama fantástico: Álvares de Azevedo. In: *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, pp. 119-142.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.
- STAËL, Madame de. *Da Alemanha*. Tradução e apresentação de Edmir Míssio. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

A morte do herói: aspectos dramáticos da personagem histórica no teatro romântico brasileiro

*Jéssica Cristina Jardim*¹⁰⁸

Resumo: O percurso dos vivos pelas ruínas do teatro histórico brasileiro é um caminho inevitavelmente permeado pela morte: dessa morte que é evidência da debilidade da memória contra o fatal esquecimento; que é símbolo da falha programática de nossos heróis; que está no próprio cerne do acontecimento teatral, irrecuperável em si mesmo. Essa morte, naturalizada, é da mesma essência do processo de formação de nossa história, permeado pelas dores da colonização e de uma formação política que se fez frequentemente de forma violenta. Em uma dimensão memorialista, escrever sobre a morte do herói no teatro brasileiro, em um recorte que cobre as décadas de 1838 a 1869, é tentar trazer à luz da narrativa algo que foi perdido. Um olhar mais detido sobre nossa dramaturgia histórica, principalmente oitocentista, revela um estranho fascínio pelas visões da morte que ocupam o palco ou o fora de cena do palco brasileiro. Pois é de se notar a estranha obstinação sobre a morte ou queda do herói, sobretudo considerando-se que os gêneros dramáticos se assentam justamente nas ações e decisões do protagonista. Neste momento, em que nos preparamos para o cumprimento do tríptico 1822, 1922 e 2022 – Independência do Brasil, Semana de Arte Moderna e a terceira ponta, situada em um futuro permeado de projeções e incertezas –, é um interessante exercício intelectual e afetivo observar a formação de nosso primeiro teatro nacional em um século que tanto diz sobre nós mesmos e que ainda reverbera, mesmo que silenciosamente.

Palavras-chave: teatro histórico; romantismo; drama; herói.

A visão da morte do herói na peça histórica romântica brasileira se dá discursivamente, como retórica almejando a um futuro, já que não se manifesta como ação física inserida no drama. O encontro do espectador com seu aspecto escatológico, grotesco, mesmo material, é evitado a todo custo. Destino comum, ela é um dado latente,

¹⁰⁸ Jéssica Cristina Jardim é doutoranda em Literatura Brasileira (USP), sob orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria. E-mail: jessicajardim@usp.br.

que não se concretiza no palco: da morte, os heróis tornados mártires são conduzidos ao reino das ideias, à glória, às estatísticas, ao devir, à narrativa histórica, mas nunca à sua dimensão física e ao horror que deveria suscitar. Diante da morte atenuada pela beleza estética que naturaliza o inevitável desfecho, os espectadores podem retornar a seus lares tranquilizados, enfim, por uma posteridade que justificará qualquer sacrifício, e na qual todo discurso de violência se ajustará em uma visão totalizante, sobretudo, abrandados pela crença profunda, fundamentada no distanciamento dramático, de que o outro não coincide com o eu.

Em uma dimensão memorialista, escrever sobre a morte do herói no teatro brasileiro, em um recorte que cobre as décadas de 1838 a 1869, é tentar trazer à luz da narrativa algo que foi perdido. Um olhar mais detido sobre nossa dramaturgia histórica, principalmente oitocentista, revela um estranho fascínio pelas visões da morte que ocupam o palco ou o fora de cena do palco brasileiro. Pois é de se notar a estranha obstinação sobre a morte ou queda do herói, sobretudo considerando-se que os gêneros dramáticos se assentam justamente nas ações e decisões do protagonista. Neste momento, em que nos preparamos para o cumprimento do tríptico 1822, 1922 e 2022 – Independência do Brasil, Semana de Arte Moderna e a terceira ponta, situada em um futuro permeado de projeções e incertezas –, é um interessante exercício intelectual e afetivo observar a formação de nosso primeiro teatro nacional em um século que tanto diz sobre nós mesmos e que ainda reverbera, mesmo que silenciosamente. Sustenta-nos a crença, ainda romântica, que vê a história como ensinamento do passado legado aos tempos futuros, “folhas do livro eterno desdobradas / aos olhos dos mortais”, nos versos de Gonçalves Dias (1851, p.135).

O herói da cosmovisão clássica, munido de poderes extraordinários, permanece na modernidade como representativo de um ideal de ser humano de forte cor emocional e distinto não tanto por suas ações, mas por seu modo de pensar e por seus sentimentos. Por esse motivo Hegel (2001, p.80-81) o define em conformidade com a necessidade do Espírito universal, coincidindo nele “o objetivo da paixão e o da Ideia” em seu contributo para o desenvolvimento racional da história. Contudo, aqui falamos no “sentido vetusto, mas confuso” do termo herói, na expressão do crítico Anatol Rosenfeld (1982, p.25), que, observando as dramaturgias de Jorge Andrade, Dias Gomes e do Teatro de Arena, perceberia os prolongamentos do conceito no teatro brasileiro moderno na figura de um “herói humilde”, porque “naufregando num mundo mediado pelos processos que o oprimem” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2010, p.156).

A percepção de Rosenfeld, inserida em um processo que se alonga e intensifica na dramaturgia brasileira desde o século XIX, fica evidente na impersistência da ação heroica, reiteradamente defrontada com a possibilidade de falha ou de inutilidade, e cuja punição certa é a morte ou a queda. Tomando parte, décadas ou séculos antes, da emancipação política brasileira, nossos heróis têm no erro o seu ponto de convergência, já que toda ação anterior ao brado do Ipiranga é inútil ou anacrônica. Tendo como único referencial de realização possível o ano de 1822, o desenrolar histórico manifesta-se, por fim, como intuição, como impressão inerente à personagem, mas nunca como acontecimento historicamente situado, deslocando-se da circunstância de acontecimento efetivo à de ironia dramática. Esse anacronismo materializa-se no palco como violência física direcionada aos heróis e, principalmente, como uma ameaça de apagamento histórico atenuada, apenas, pela narrativa literária. Contudo, uma vez proscrita pelo decoro oitocentista até quase a década de 1870, a morte do herói raramente seria posta em cena materializada pelo corpo do ator. João Roberto Faria (2020) lembra muito pertinentemente que mesmo em um teatro voltado a discutir os temas da escravidão, em cujo cerne a violência é intrínseca, as convenções teatrais impediriam essa visão explícita da violência, relegada quando muito à narrativa. Porém, sua insistência como ideia recairia no fato concreto de ser essa uma das poucas possibilidades de desfecho para o protagonista, diante de um mundo de ações e decisões limitadas. Tais dramas seriam a materialização de um heroísmo idealmente desejado, mas cuja realização efetiva seria por vezes intransponível por uma barreira de décadas e até mesmo séculos.

De fato, o poeta Gonzaga, personagem do drama de Constantino do Amaral Tavares (1869, p.44), meditaria sobre a ilegitimidade da causa pela qual sacrificava a própria vida, não em termos de ideia, mas de integração a seu tempo histórico. Por fim, pode tristemente constatar: “um herói, nunca o poderei ser; um mártir, talvez”. Da mesma forma, o poeta visionário em *Gonzaga ou A revolução de Minas*, de Castro Alves (2004, p.203-204), veria seu senso de dever permeado de idealismo para com uma causa nacionalista *avant la lettre* conduzi-lo irresistivelmente à condenação e ao degredo. Confundindo o amor pela pátria e a sua paixão individual, diante da queda, seu único desejo é o de suscitar ao menos a lembrança, ainda que pálida, das tentativas heroicas silenciadas pela violência de um Estado opressor: “é uma coisa muito pura... Uma memória como a de um povo!”.

Constatar a ausência tanto material quanto ideológica das condições necessárias a uma revolução no Brasil, ou, antes, reconhecer sua debilidade diante de um Estado

amplamente violento, traria um desfecho mais positivo a um herói da envergadura de Amador Bueno. Mantendo seu juramento de fidelidade à coroa portuguesa, um século antes dos Inconfidentes, veria a emancipação política brasileira como evento escrito nas páginas do devir, dentro do qual lhe caberia apenas “a glória de ouvir dizer um dia pela posteridade de sobre o seu túmulo: – ‘Ele foi fiel a seu rei!’” (1855, p.93). Essa consciência levaria Amador Bueno a se tornar, no curso do século XIX, o representante por excelência dos sentidos de lealdade e da honra do herói nacional, a quem só se solicitaria a inação, o estatismo e a espera pelo desenrolar de uma história que desembocaria naturalmente no Império a partir de 1822. Sua possibilidade de ação concentra-se apenas em torno do discurso, em um teatro de bases retóricas, como serão geralmente as peças históricas do período. Conflito semelhante persegue o primeiro herói da peça histórica brasileira, no *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. A morte é prenunciada como desajuste entre o desenvolvimento intelectual do herói e o de seus contemporâneos, ou, antes, entre o gênio e os interesses de um Estado enfraquecido moralmente. No momento de sua queda pode lamentar tão somente pela inexistência de “um braço forte, um braço de gigante, / que entre nós se levante, e nos sustente!” (MAGALHÃES, 1839, s.p.).

Representantes de um dilema que perpassa a própria possibilidade de existência dos heróis no centro de uma nação ainda ferida pelos prolongamentos históricos da colonização – para usar termos modernos, “infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1991, s.p.) – as peças históricas brasileiras comungam do ideal de que, uma vez realizada a Independência e uma vez centralizado o poder nas mãos de um “braço forte”, um imperador nascido em solo brasileiro, as revoluções anteriores suscitadas por heróis em esfera individual ou coletiva não esboçariam mais sentido. A cena final de *Coroação da virtude*, drama de Antonio Joaquim Leme (1860, p. 81 e 85), nos faz conhecer a contradição de que se, por um lado, em perspectiva histórica, o herói é moralmente imprescindível, pois é preciso que uma nação gere heróis, sua existência material é problemática, porque aporta em si um desajuste que, em curto prazo, representa a ruína de uma ordem estabelecida e, em poucas palavras, violência e destruição. Uma personagem central da peça exclama: “Meus amigos, faz-se desnecessária a revolução, estão quebradas as cadeias da tirania, e acompanhemos exultantes de glória ao Augusto Príncipe D. Pedro, que proclamou nos campos do Ipiranga a nossa liberdade: – (*um brado*) Independência ou morte!”. O acontecimento da independência haveria fechado positivamente um ciclo de heroísmos e martírios. Referência ao mito sacrificial, como o

entende Alfredo Bosi (1992, p. 177), “o risco de sofrimento e morte” é percebido, sem hesitação, como o “cumprimento de um destino”.

Um olhar rápido sobre a história brasileira explicita uma estrutura geopolítica que se decantava em um Império diretamente envolvido com a produção intelectual e artística, na qual as peças históricas eram duplamente controladas pelos conservatórios dramáticos e pela base narrativa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Principalmente, a figura de D. Pedro I e D. Pedro II, heróis-modelo confirmados pelo curso de uma história positiva e de um desenvolvimento político nacional que, na consciência dramatúrgica, encontrara um desfecho feliz. Abundam poemas encomiásticos e elogios dramáticos que vêm cantar sob o “templo da glória” o “nome do herói brasileiro”, “do herói, ramo de heróis, de heróis origem”, D. Pedro I, “já de imortalidade revestido” (ULTRA, 1848, p.3, 4 e 12). Sua força personalista é tal que a mera menção bastaria à resolução do nó dramático. O “drama da independência”, na expressão de Joaquim Norberto Sousa e Silva (1860, p.237), constitui-se por si só em um enredo dramático comum e quase autônomo.

A morte do herói, dialogando com o ideal do sacrifício romântico, contudo adaptado a um contexto de violência não apenas ampla, mas constitutiva, reintegra a peça histórica à fragilidade do ser humano diante do movimento da história, diante da tirania e diante do poder. O sacrifício, justificado como necessário e inevitável, subjugaria sua função atuante na história, própria ao herói enquanto conceito, e o lançaria em ações geralmente mais morais do que ativas, refletindo no drama um ideal estático presente em suas fisionomias que refletiria a confiança no encaminhamento histórico nacional – dentro da regulação, emergiria a função simbólica do herói latino-americano, agora empenhado em construir ou manter uma base social já definida. A morte e, em seu cerne, a dor da falha, desprovendo o herói de sua função no presente, serviria à abertura de um novo ciclo de heroísmos, como *quihica*, calcados, embora, nos tempos futuros, estes posicionados à frente, inalcançáveis, movendo-se constantemente como a linha do horizonte.

Referências bibliográficas

- ALVES, C. Gonzaga ou A revolução de Minas. In: **Teatro Completo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BRECHT, B. **Vida de Galileu**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- DIAS, G. **Últimos cantos**. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1851.
- FARIA, J.R. Teatro e abolição: A cabana do pai Tomás nos palcos brasileiros. **Teresa – revista de literatura brasileira (USP)**, 1(20), 2020.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J.R.; LIMA, M.A de. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HEGEL, G.W.F. **A Razão na história**: uma introdução geral à filosofia da história. São Paulo: Centauro, 2001.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. **Antonio José ou O poeta e a inquisição**: tragédia. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.
- NORBERTO, J. Brasileiros célebres. In **Revista popular**, São Paulo, n.5, 1860.
- ROSENFELD, A. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SOUZA SILVA, J. N. **Amador Bueno ou A fidelidade paulistana**. Rio de Janeiro: Tip. Dois de Dezembro de P. Brito, 1855.
- TAVARES, C.A. **Gonzaga, drama histórico em três atos**. Rio de Janeiro: Tip. de F. A. de Souza, 1869.
- ULTRA, J. F. **A glória do Brasil. Elogio dramático**. Campos: Tip. Patriótica de Eugenio Bricolens, 1848.

Álvares de Azevedo, poeta desencantado

Patrícia Aparecida Guimarães de Souza¹⁰⁹

Resumo: Em interface com a história, buscarei apresentar, neste seminário, a relação de Álvares de Azevedo com o chamado “romantismo do desencantamento”. Este tema integra a pesquisa que venho desenvolvendo em meu doutorado. O desencantamento, predominante no romantismo francês da década de 1830, decorria de uma espécie de fadiga das utopias românticas (sejam elas sociais ou subjetivas) que pareciam se tornar quimeras aos jovens do período. Após assistirem ou, até mesmo, participarem das revoluções de 1830, eles encontravam um mundo cada vez mais miserável e no qual a liberdade continuava limitada. Duvidavam, ainda, da possibilidade do amor e da crença. Para expor suas desilusões, utilizavam-se frequentemente da ironia. Álvares de Azevedo demonstrou travar um forte diálogo estético e político com esse grupo ao dar ênfase a autores como Alfred de Musset, a quem dedicou um de seus estudos literários. Além disso, o jovem poeta brasileiro trouxe ao seu repertório poético temas como a descrença, o desregramento moral, a desilusão amorosa e o questionamento à ordem burguesa e aos projetos nacionalistas expostos pelos românticos favoritos da corte, como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Em sua crítica, também sobressai a ironia, ainda que esta seja mais próxima à teorizada pelo romântico alemão Jean-Paul Richter, como já demonstrou Cilaine Alves Cunha, do que à ironia utilizada pelos poetas franceses de 1830, com forte influência voltairiana.

Palavras-chave: Álvares Azevedo; poesia; romantismo.

O primeiro a falar em uma “Escola do Desencantamento” foi Honoré Balzac, em um artigo publicado no início de 1831, no qual se dedicava a fazer um balanço das obras publicadas no ano anterior. Para o romancista, autores diversos como Stendhal, Nodier e ele mesmo tinham em comum o fato de que as obras que haviam publicado em 1830

¹⁰⁹ Doutoranda no Programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH – USP. Bolsista CAPES, realizou sanduíche pelo PRINT (Programa Institucional de Internacionalização da CAPES) na Sorbonne Université durante o primeiro semestre de 2020. E-mail: patricia.aparecida.souza@usp.br

traziam o “gênio da época, o odor cadavérico de uma sociedade que se extingue (...) são traduções do pensamento íntimo de um velho povo que espera uma jovem organização; são pungentes zombarias”¹¹⁰. Desta forma, o autor da *Comédia Humana* delinea uma das principais características do heterogêneo grupo: o descontentamento com relação à sociedade vigente que deságua em uma escrita fortemente irônica.

Em 1992, o crítico literário Paul Bénichou se valerá da expressão cunhada por Balzac para nomear um de seus livros em sua obra monumental sobre o romantismo francês. *L'école du désenchantement* se debruça sobre a produção de Saint Beuve, Nodier, Musset, Nerval e Gautier. Restringido a “escola” a um grupo mais estritamente “romântico”, Bénichou explica a definição:

Como designando uma família de espíritos desiludidos (...). Mas o desencantamento que lhes é comum é que há em todos eles a ruína das certezas e das esperanças precedentes. Todos eles tratam o mal do desejo não satisfeito, e não sabem remediar seus infortúnios senão os glorificando mais ou menos explicitamente, no seio mesmo de suas queixas. Eles anunciam uma outra época da poesia, uma alteração do papel e dos poderes que o romantismo vitorioso atribuía ao poeta.¹¹¹

Observa-se a ideia da dúvida e da ruptura com as certezas como um dos eixos fundamentais do grupo de autores. Além disso, destaca-se a ênfase dada por eles aos seus sofrimentos pessoais e a defesa, ainda que nebulosa, de outra configuração social, em contraponto àquela que recebe suas críticas.

Em 2007, José-Luis Diaz também se utilizará da definição de um romantismo do desencantamento, estabelecendo que a marca desta geração consiste na mistura da desilusão e do sarcasmo. O crítico aponta ainda para um ceticismo geral com relação à humanidade em seu estado presente.¹¹²

110 « [ces livres] sont les traductions de la pensée intime d'un vieux peuple qui attend une jeune organisation ; ce sont de poignantes moqueries ». BALZAC, Honoré. Lettres sur Paris. In: *Œuvres Complètes*. Tome XXIII, Parti VII : Essais historiques et politiques, 1873, p. 168.

111 “comme désignant une famille d'esprits désillusionnés (...) Mais le désenchantement qui leur est commun est bien chez eux tous la ruine de certitude et d'espérances précédentes. Ils disent tous le mal du désir non satisfait, et ne savent remédier à leur infortune qu'en la glorifiant plus ou moins explicitement, au sein même de leurs plaintes. Ils annoncent une autre époque de la poésie, une altération du rôle et des pouvoirs que le romantisme victorieux attribuait au poète ». BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement*. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.

112 DIAZ, José-Luis. *Op. Cit.* p. 565-570.

Sem se utilizar do termo “desencantamento”, o socialista francês Pierre Leroux, aponta, nos anos 1830, para uma das vertentes da literatura de seu tempo, que romperia com a moral e a forma vigente e teria como eixo fundamental a dúvida, para ele seria a escola de *byronianos*.

[...] toda essa literatura de verve delirante, de audaciosa impiedade e terrível desespero que preenche hoje nossos romances, nossos dramas e todos nossos livros, eis aqui a escola, ou melhor, a família dos poetas que nós chamamos *byroniana*: poesia inspirada pelo sentimento vivo e profundo da sociedade atual, o que significa do estado de anarquia, de dúvida e de desordem onde o espírito humano está hoje mergulhado por consequência da destruição da antiga ordem social e religiosa (a ordem teológica feudal) e de proclamação do princípio de igualdade, que deve engendrar uma nova sociedade.¹¹³

Para além da referência ao poeta inglês, observamos nessa definição os traços mais marcantes do desencantamento, em que a repulsa pela sociedade de então se reveste em dúvida e ironia.

Podemos ver como obra exemplar do romantismo desencantado o romance de Alfred de Musset *A confissão de um filho do século* de 1834. Neste livro, o narrador protagonista afirma que contará a sua história, pois há muitos jovens em seu tempo que sofrem do mesmo mal. Ele abre sua narrativa com uma longa digressão sobre sua época, marcada pela descrença e a derrota dos ideais da Revolução e do Império. Lembra ainda da filosofia iluminista, que defendeu a igualdade e questionou o domínio da nobreza e do clero, mas que, ao fim, a desigualdade se manteve sem ao menos restar o conforto espiritual que a religião oferecia no período anterior, já que o “século” era marcado pela descrença. A digressão se encerra com a previsão de uma sociedade futura em que os iluministas serão agradecidos por seus sonhos de liberdade e igualdade. Contudo, no momento em que se encontram, esses ideais só traziam mais desespero. A partir de então, ele narra sua vida amorosa. Depois de sua primeira decepção, o narrador, inicialmente ingênuo, é permanentemente marcado pela dúvida e pela descrença, assim, se torna incapaz de viver um amor feliz quando é amado, tendo um comportamento ciumento e

113 « toute cette littérature de verve délirante, d'audacieux impiété et d'affreux désespoir qui remplit aujourd'hui nos romans, nos drames et tous nos livres, voilà l'école ou plutôt la famille de poètes que nous appelons byronienne : poésie inspirée par le sentiment vif et profond de la réalité actuelle, c'est-à-dire de l'état d'anarchie, de doute et de désordre où l'esprit humain est aujourd'hui plongé par suite de la destruction de l'ancien ordre social et religieux (l'ordre théologique – féodal) et de la proclamation du principe de l'égalité, qui doit engendrer une société nouvelle. » LEROUX, Pierre. “Aux philosophes” In: *Revue Encyclopédique*, Paris, dez. 1831, p. 646.

sádico com a segunda amante, que, por fim, se apaixona por outro rapaz. A narrativa é repleta de longas e sarcásticas reflexões sobre sua época.

Álvares de Azevedo tinha Musset como um dos seus autores diletos e dedicou a ele um dos seus Estudos Literários, em que aborda também o tema da descrença em outros autores: Byron, Shelley e Voltaire. Assim como para o romântico francês, para Azevedo, Voltaire seria o culpado de inocular a descrença no século seguinte. Contudo, o ceticismo de Voltaire – diferente de seus sucessores – não lhe causava tanto sofrimento, ao contrário dos autores do século XIX que, apesar de descrentes, tinham dúvidas e até lamentavam não crer. O autor da *Lira dos vinte anos* também leu Pierre Leroux, citado por ele em um de seus discursos como exemplo de alguém que criou uma nova concepção de sociedade.

O poeta brasileiro exercia uma intensa atividade crítica tanto em seus estudos literários quanto em seus prefácios, além de demonstrar um vasto repertório estético, político e filosófico, produzindo uma obra com forte teor autorreflexivo. Desta forma, não se pode imaginar que referências por ele realizadas com tanta ênfase não fizessem parte de seu projeto literário ou que se tratassem apenas da repetição de tópicos.

Assim, considero que o movimento binômico apresentado na *Lira dos vinte anos*, ao apresentar primeiro o poeta crente e, depois, o irônico, também pode ser entendido em diálogo com os poetas franceses do desencantamento. A transformação do poeta ingênuo no poeta desencantado pode ser vista de maneira simbólica, quando se destaca que o último poema da Primeira Parte é “Lembrança de morte”, no qual se tem um eu-lírico à beira da morte; e o primeiro poema da Segunda Parte “Cadáver de Poeta”, de forte crítica social, traz a imagem do poeta já morto, representando a morte dos ideais.

Em “Ideias íntimas”, segundo poema da segunda parte, conforme já demonstrou Antonio Candido, observa-se uma mescla de humor e melancolia, em que o riso se mescla com o tédio da vida. Esta ambiguidade também é explorada por Vagner Camilo. A perda das ilusões seguida de uma postura auto-irônica em que se entremeiam o lamento e o riso são algumas das características do desencantamento.

Desta forma, buscarei demonstrar como Álvares de Azevedo se aproximou do posteriormente chamado “romantismo do desencantamento”, se apropriando de algumas de suas principais características no desenvolvimento de sua poética.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855.
- _____. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- BALZAC, Honoré. Lettres sur Paris. In: *Œuvres Complètes*. Tome XXIII, Parti VII : Essais historiques et politiques, 1873.
- BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement*. Saint Beuve, Noidier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.
- CAMILO, Vagner. *Riso entre pares*. Poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ouro sobre o Azul, 2017.
- CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme*. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *O poeta embriagado*. (no prelo)
- DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire*. Scénographies auctoriales à l'époque romantique. Paris : Honoré Champion Editeur, 2007.
- LEROUX, Pierre. "Aux philosophes" In: *Revue Encyclopédique*, Paris, sep., nov. et dec. 1831.
- MUSSET, Alfred. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris: Gallimard, 1973.

Mesa 7

formas da memória

Funções genéticas das correspondências passivas de Valdomiro Silveira: redes de sociabilidade entre escritores brasileiros

*Bruna Martins Coradini*¹¹⁴

Resumo: Esta comunicação propõe uma breve discussão acerca das funções genéticas das correspondências passivas do escritor regionalista Valdomiro Silveira (1873 – 1941), da epistolografia e sua contribuição aos estudos da literatura brasileira do fim do século XIX e início do século XX. Doado em 2006 por sua neta e sua bisneta, o *Fundo* do escritor, abrigado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), fornece material inédito e valioso, contendo cerca de 2800 documentos, como correspondências, telegramas e cartões-postais, alocados em 14 caixas. Vinculam-se às cartas, originais de poesia e recortes de jornais. Dentre seus 70 correspondentes escritores, cujas missivas datam do período de 1887 até 1941, ano de morte do escritor, o objetivo será a apresentação de uma seleta anotada e comentada, que terá como foco os testemunhos epistolares de sua produção literária, sua recepção crítica e sua rede de sociabilidade intelectual. Para isso, estarão embasados os pressupostos metodológicos, críticos e teóricos da epistolografia, da crítica genética e dos estudos literários. Considerando o autor de *Os caboclos* (1920) como o precursor do regionalismo brasileiro, o estudo das correspondências que compõem seu acervo epistolar fornecerá relevantes informações acerca de sua trajetória pessoal, da recepção crítica de suas obras e da movimentação editorial do período. As missivas de Monteiro Lobato, Euclides da Cunha e Olavo Bilac, que serão evidenciadas, revelam valiosas funções genéticas, concluindo-se, então, que são importantes para os estudos da epistolografia no Brasil, do autor paulista e do regionalismo, assim como para o campo do memorialismo brasileiro e da crítica textual e genética.

Palavras-chave: Regionalismo brasileiro; Epistolografia; Crítica Genética; Literatura Brasileira.

¹¹⁴ Bruna Martins Coradini é mestranda em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: brunacoradini@usp.br.

Este trabalho apresenta o desenvolvimento da minha pesquisa no arquivo do escritor e advogado Valdomiro Silveira, considerado por alguns críticos como o precursor do regionalismo brasileiro. Suas primeiras publicações de contos regionalistas, todas em 1894, são “Vingança”, no *Correio Paulistano*, “Primeira queda”, no *Diário da Tarde*, “Amor na tulha”, no *Correio Paulistano* e “Rabicho”, no *Diário Popular de São Paulo*.

Segundo consta, o acervo de Valdomiro Silveira foi doado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo em 2006, por sua neta Isabel Silveira Leal Góis e sua bisneta Ana Maria Leal Góis. Alocados em 14 caixas, estima-se que existam cerca de 2800 correspondências, fotografias, cartões-postais, convites de casamento, recortes de jornais, cartões de agradecimento e originais de poesia abrigados no Setor de Arquivos do IEB. As cartas, inéditas, são trocas entre Silveira e intelectuais, escritores, políticos, advogados, familiares, amigos e demais pessoas de seu convívio. São poucas as missivas assinadas pelo paulista. Em sua maioria, se destinam aos familiares, como Júnia Silveira Gonçalves (filha primogênita), Maria Isabel Silveira (sua esposa) e Amilcar Gonçalves (esposo de Júnia). Endereçadas a autores, foram encontradas missivas a Alceu Amoroso Lima (carta de admiração), Pedro Uzzo, Souza Jr (aos dois, Valdomiro faz apreciações críticas de obras), René Thiollier e Amando Caiuby (confirma para os dois o voto em Caiuby para a Academia Paulista de Letras).

As correspondências, documentos da vida privada, permitem um maior contato com aspectos culturais, sociais e históricos de uma determinada época, o que amplia a percepção da realidade nas obras literárias. As cartas de intelectuais, especialmente, podem conter intercâmbio de ideias, discussões de temas relevantes e projetos, permitindo, assim, a identificação de sua rede de sociabilidade. Para o estudioso José-Luís Diaz ¹¹⁵ (2008), quando as cartas de escritores são bem estudadas e editadas, preserva-se a genética. É possível acompanhar, por exemplo, o processo de “tentativa e erro” de um autor e seus ideais estéticos em formação, funcionando, dessa forma, como um “laboratório de escrita a céu aberto”, possibilitando o testemunho de sua produção literária.

Segundo os estudiosos Françoise Leriche e Alain Pagès¹¹⁶ (2012), cartas podem assumir funções do ponto de vista genético. A primeira delas são as fontes de uma obra,

¹¹⁵ DIAZ, José-Luis. *L'épistolaire: genèse des oeuvres, genèse de soi*. In: *Processos de criação e interação: crítica genética em debate nas artes, ensino e literatura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, v. 2.

¹¹⁶ LERICHE, Françoise; PAGÈS, Alain (orgs.). *Genèse & Correspondances*. Paris: Éditions Archives Contemporaines/ ITEM, 2012.

ou seja, um evento frequentado pelo autor, um livro lido, uma conversa na qual obteve uma informação, elementos que posteriormente aparecem transfigurados em sua produção. Outra função são os comentários de natureza estética e poética, nos quais o escritor pode, ao conversar com seus próximos, revelar suas intenções, conversar sobre um possível capítulo ou título de obra, refletir ou esboçar um tema, entre outros. A terceira função salientada pelos pesquisadores é a indicação da natureza cronológica, na qual pode ser situada a escrita de um poema ou romance, indicando em que momento foi escrito e o diálogo com o seu editor, que revela a movimentação editorial da época. Um ponto igualmente importante discutido por Leriche e Pagès são as correspondências que escondem uma estratégia publicitária, utilizada para instigar a curiosidade do correspondente ou atrair um futuro editor. É preciso que as mensagens sejam analisadas com cuidado, se atentado às “encenações”, feitas consciente ou inconscientemente, dos interlocutores. Os testemunhos da criação de uma obra podem ser um espaço de difusão de um ideário.

As cartas trocadas entre Euclides da Cunha e Valdomiro Silveira desvelam comentários de natureza estética e poética, quando o carioca sugere ao paulista (antes da publicação de seus livros) técnicas narrativas, efetivamente adotadas por Silveira em suas três primeiras obras, para inserir o linguajar caipira somente nas falas das personagens, deixando o vernáculo para o narrador. “A Romana, calma e serena, tratou de acomodá-la: - Ora, deixemo’ agora de libuzia! P’ra que tanta reiva agora?” (SILVEIRA, 1962, p. 46).

(De Euclides da Cunha, 12 out, 1903)

“[...] Tomo tão a peito a empresa, que faço o máximo empenho na publicação do teu primeiro livro. Entendo que deves publicá-lo sem demora, tão seguro estou de um sucesso franco, principalmente se resumires aos diálogos o dizer sertanejo, e deixares livre e mondado nas narrativas o vernáculo, que manejas com tão raro brilho.”

Outro importante correspondente foi Olavo Bilac, poeta de tendências parnasianas e grande admirador do regionalista. Através das duas missivas encontradas no arquivo, é possível identificar a rede relacional de Valdomiro com intelectuais da época, que o elogiaram através da pena de Bilac, como Ferreira de Araújo e Guimarães Passos. Constata-se também, para o poeta, envios de produções literárias para apreciação crítica, assim como ocorre nas missivas de Amadeu Amaral.

(De Olavo Bilac. 15 jun. 1897)

“Eu não sei fazer elogios cara a cara. Mas não estamos neste momento a encarnarmos a pose, portanto dizer-lhe daqui que você tem talento como o diabo que o carregue! No Rio, entre os que escrevem, a publicação dos seus contos tem sido uma verdadeira revelação. Ferreira de Araújo, Netto, Murat, Guimarães Passos são os primeiros a proclamar a surpresa com que viram surgir, de repente, já armado cavalheiro, já senhor de uma feição original e nossa. *O Filhote* (viu?) publicou um conto seu: e disse-me o Araújo que não supunha que nesses cafundós do Rio Pardo se aninhasse um escritor como você.”

Nas trocas epistolares com Monteiro Lobato, ficam evidentes as negociações prévias e o processo editorial do primeiro livro de Silveira, publicado em 1920 pela editora do taubateano. Outro aspecto é a indicação da natureza cronológica, sendo possível identificar, de maneira aproximada, quando iniciaram as vendas do livro.

(De Monteiro Lobato, 16 nov. 1920)

“Já está à venda o teu livro¹¹⁷. E agora? Queres distribuí-lo à crítica ou fazemos nós? Já mandei para todos os jornais de S. Paulo; Faltam o Rio e o resto. Mando-te 50 exemplares. Adeus. Arranquei hoje dez dentes e estou tímido.”

Além das apresentadas anteriormente, outras missivas se mostram igualmente importantes, como as de Mário de Andrade, que convida Silveira para o *Congresso da Língua Nacional Cantada*¹¹⁸, indicando, portanto, a importância do regionalista nas questões linguísticas e reiterando a opinião do modernista¹¹⁹, que considera as obras de Silveira verdadeiros clássicos da utilização do linguajar caipira. As cartas de Afrânio Peixoto trazem à tona discussões sobre arte e ficção na literatura e o envio do edital do *Concurso para os prêmios “Francisco Alves”*¹²⁰. Possuem também a Academia Brasileira como tema as cartas enviadas por Amadeu Amaral, bem como a troca de informações terminológicas do linguajar caipira, estudado por ambos, e convites para publicações em periódicos.

Nas correspondências pertencentes ao acervo de Valdomiro Silveira, levando em conta sua importância como intelectual e suas contribuições para o regionalismo

¹¹⁷ *Os caboclos* (1920).

¹¹⁸ Congresso organizado por Mário de Andrade, em 1937, que pretendia estudar as características das pronúncias regionais, com a finalidade de fixar normas gerais para a língua cantada e outras manifestações artísticas no Brasil.

¹¹⁹ ANDRADE, Mário de. “Pintor Contista”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 56.

¹²⁰ Concurso que premiava em dinheiro obras escritas entre janeiro de 1920 e março de 1921, que tratassem de temáticas como a língua portuguesa e o ensino primário no Brasil. A Academia ofereceu esse prêmio até 1994.

brasileiro, é possível ter um maior contato com suas produções e com a literatura do fim do século XIX e início do século XX. As discussões sobre literatura, as movimentações editoriais, a recepção de suas obras, a troca de experiências e apreciações críticas encontradas nas cartas, apontam, além da sua posição significativa no meio literário e sua trajetória pessoal, a rede de sociabilidade intelectual do regionalista com outros letrados. A organização e estudo de seu acervo epistolar, portanto, contribui para a crítica genética, epistolografia e história da literatura brasileira.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. “Pintor Contista”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 56.
- DIAZ, José-Luis. *L'épistolaire: genèse des oeuvres, genèse de soi*. In: *Processos de criação e interação: crítica genética em debate nas artes, ensino e literatura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, v. 2.
- LERICHE, Françoise; PAGÈS, Alain (orgs.). *Genèse & Correspondances*. Paris: Éditions Archives Contemporaines/ ITEM, 2012.
- SILVEIRA, Valdomiro. *Os caboclos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

As linhas de força do memorialismo de Maria Isabel Silveira

Mariana Diniz Mendes¹²¹

Resumo: Em agosto de 2006, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) recebeu o acervo pessoal do escritor Valdomiro Silveira (1873-1941). Em meio aos documentos, destaca-se um conjunto de cadernos de Maria Isabel Silveira (1880-1965), casada com o escritor. Maria Isabel Silveira publicou artigos humorísticos na imprensa santista sob o pseudônimo de “Baronesa de Itororó” e com o livro *Isabel quis Valdomiro* consagra-se memorialista brasileira. Editada pela Francisco Alves, em 1962, a obra é composta de recordações que abrangem sua infância, narram os primeiros encontros com Valdomiro — quando ela tinha 8 e ele 17 anos — e se estendem até os anos iniciais da vida familiar, quando nasce o último dos cinco filhos que completa o clã. Nas páginas iniciais Isabel declara a importância de uma parcela de seus diários para compor a obra e, apesar do livro ser lançado na fase final de sua vida — Isabel vive até 1965 —, a narrativa se encerra no final do ano de 1914. O livro de memórias cobre um tempo específico e, ao escolhê-lo, Isabel promove dois cortes significativos. Do ponto de vista temporal, deixa de lado mais de quarenta e cinco anos vividos e, do ponto de vista material, alija um grande volume de diários (mais de quarenta). A comunicação discutirá as linhas de força, ou seja, as razões que levam Isabel a restringir suas memórias ao tempo e ao material eleitos. Quais as ideologias e visões de mundo que orientavam uma mulher de sua classe social a constituir como fundamental os 34 primeiros anos, tidos neste contexto, como o ápice da vida da mulher, esposa e mãe? A análise da obra memorialística possibilita o diálogo com outros campos, quais sejam: arquivística, história e sociologia.

Palavras-chave: Diários; memórias; narrativas; escrita feminina.

Em agosto de 2006, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) recebeu o acervo pessoal de Valdomiro Silveira (1873-1941). Documentos, livros, manuscritos, cartas e fotografias foram doados pela neta e bisneta do

¹²¹ Mestranda em Literatura Brasileira com bolsa de auxílio à pesquisa (Capes) no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). E-mail: mariana.mendes@usp.br.

autor paulista. Em meio ao material, destaca-se um conjunto de cadernos de Maria Isabel Silveira (1880-1965), memorialista casada com o escritor.

Atualmente, não se refuta a ausência de mulheres no discurso histórico tradicional e, no ambiente acadêmico, são muitas as pesquisas que contribuem para transformar as ciências humanas, pois segundo Michelle Perrot: “Forma de relação com o tempo e com o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada.” (PERROT, 1989, p. 18). Diante desse contexto e com o objetivo de colaborar com o entendimento sobre o rebaixamento intelectual a partir da questão de gênero, a proposta investiga a escrita memorialística de Maria Isabel Silveira a partir da análise de seu livro de memórias, *Isabel quis Valdomiro*, como forma de adequação literária diante do cenário de invisibilidade relegado às mulheres escritoras durante os séculos XIX e XX.

Publicado pela Francisco Alves, em 1962, década em que se localiza o apogeu do gênero (VIANA, 1995, p. 40), *Isabel quis Valdomiro* é lançado dois anos depois de *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, que havia batido recordes de venda. Autoras oriundas de classes sociais distintas, as obras se aproximam ao integrar a mesma coleção: “Contrastes e confrontos”, confirmando o momento em que memórias de autoria feminina começam a pipocar no meio editorial. *Isabel quis Valdomiro* constitui-se de uma narrativa em prosa com quarenta e oito capítulos curtos compostos de recordações que abrangem a infância da autora, narram os primeiros encontros com Valdomiro — quando ela tinha 8 e ele 17 anos — e se estendem até os anos iniciais da vida familiar, quando nasce o último dos cinco filhos que completa o clã. É o caçula, Miroel Silveira, quem ajuda Isabel no trabalho de compilação. A entrada no diário de 1962 que corresponde ao dia do lançamento testemunha a emoção da memorialista:

Dia do lançamento do meu livro “Isabel quis Valdomiro”. Vamos ver o que acontece!

Nunca pensei que livro causasse a comoção que causou na “Livraria Francisco”. Foi uma dessas cousas espantosas. Não parei de autografar durante três horas a fio. Recebi presentes e muitos e lindos buquês de flores cravos, rosas vermelhas que adoro. Até fiquei numa atmosfera de amizade e admiração encantada com o meu sucesso. Miroel ao meu lado, ajudou-me sem parar e Isa também dedicadíssimos, sem o que nada disso aconteceria. Muitos amigos ali compareceram com demonstrações de dedicação sem limites e muitos permaneceram de pé, olhando-nos amorosamente, achando-me linda e alegres com as repetidas demonstrações que não cessaram de todos que ali se achavam. (30 de novembro de 1962, diário de Isabel).

Na orelha de *Isabel quis Valdomiro*, espaço privilegiado considerado o “abre-las” de um livro, destacam-se dois nomes (masculinos): Rui Barbosa e Monteiro Lobato. São eles que respaldam e justificam a publicação:

De fato, nasceu o livro de anotações tomadas pela autora em “diários”, feitos para cada filho separadamente durante seus primeiros anos de vida. É fácil imaginar o que representa de devoção e paciência esse redigir cotidiano de fatos, captados tantas vezes em estado de cansaço e de doença. Rui Barbosa, ao saber da existência desses “diários”, disse à autora na ocasião: “Basta isso para definir o seu caráter!”.

Mas o grande incentivador da autora foi Monteiro Lobato, que a considerava uma personalidade e invulgar e a aconselhava sempre a reunir essas anotações em livro. (SILVEIRA, 1962, orelha).

A motivação que leva uma pessoa a escrever suas memórias pode variar. Contar-se para gerações futuras? Buscar na escrita uma companhia? Testemunhar sobre uma época? As intenções são inúmeras e podem se intercambiar, mas o que não se discute é que memórias se caracterizam por registrar uma fala que se configura como resgate e reavaliação da experiência vivida. Em *Isabel quis Valdomiro*, a autora realiza o olhar retrospectivo e, logo no texto de abertura intitulado “Dá licença?”, explica ao leitor seu propósito:

As crianças crescem, e somos depois facilmente destronados por uma bicicleta, um namoro, um curso ou mesmo pela necessidade de estudar, de trabalhar e ganhar dinheiro...

É dessa perda certa e fatal que este livro procura me compensar. Espero, também, que leve idêntico sentimento de compensação a todos os pais e mães que estejam na mesma situação — isto é, já tendo perdido ou estando na iminência de perder suas crianças. (SILVEIRA, 1962, p. 7).

O objetivo de Isabel em reconstituir o passado se revela logo nas primeiras páginas, no entanto, ilude-se quem percorre as memórias pensando estar diante de um texto raso. Nos diários e memórias de Isabel lê-se a ideologia, a moral, a religião e o papel social esperado da mulher de uma classe e época. O leitor ora é atraído a reconhecer o contexto histórico, ora o que se destaca e chama atenção é a natureza das relações pessoais. Se por um lado as memórias, como instantâneos, parecem fixar o tempo, ou seja, a escrita cravada no papel reconstitui o tempo passado, por outro, uma leitura apurada é capaz de identificar um texto com várias camadas. Diários e memórias enganam leitores apressados.

Os diários que embasam o livro testemunham o dia a dia de uma mulher ocupada no desempenho das tarefas no lar, nos afazeres cotidianos e domésticos para garantir o bom funcionamento da casa e do bem estar dos filhos. Nota-se uma mulher atravessada pela visão de mundo que marca a virada do século XIX para XX, permeada de ideias e correntes novas. Ideias-chave como modernização e traços do positivismo, por exemplo, estão presentes nos diários dos filhos. A República associou-se a novos conceitos e representações, como a noção de ser “civilizado”. O crescimento das cidades passou a distinguir os espaços da rua (espaço público) e da casa (espaço privado) e a influência do modo de vida burguês europeu, principalmente francês, incide sobre a mentalidade da mulher das camadas sociais médias brasileiras, classe social em que Isabel está inserida. (D’INCAO, 2017, p. 223).

Como mulher casada, detentora de capital cultural e intelectual que faz parte de uma camada despreocupada com a subsistência, Maria Isabel está engendrada em uma dinâmica social específica que articula gênero e classe. Por gênero entende-se “um elemento constitutivo das relações sociais, baseado em diferenças percebidas entre os sexos, e gênero é a maneira primordial de significar relações de poder”. (SCOTT, 1988, p. 42, apud SAFFIOTI, 1992, p. 197). Portanto, a categoria de gênero faz com que as diferenças percebidas em nossos corpos ganhem sentido dentro de uma estrutura de poder. Quando o gênero como categoria de análise se faz notar, estamos no campo das desigualdades. Como esposa de Valdomiro, Maria Isabel ocupa um lugar social de dona de casa e mãe. Sua origem burguesa a situa em uma instituição, o casamento, que presume uma relação desigual entre ela e seu marido, porém essa relação obedece um mecanismo dialético, sendo possível identificar a adequação de Isabel diante da situação. A socióloga brasileira, Heleieth Saffioti nos ajuda a entender o mecanismo:

A relação de dominação-exploração não presume o total esmagamento da personagem que figura no polo de dominada-explorada. Ao contrário, integra esta relação de maneira constitutiva a necessidade de preservação da figura subalterna. Sua subalternidade, contudo, não significa ausência absoluta de poder. Com efeito, nos dois polos da relação existe poder, ainda que em doses tremendamente desiguais. Que esta desigualdade não induza o leitor a pensar numa relação de hierarquia, quando se trata, como se verá adiante, de uma relação contraditória. Em todas as sociedades conhecidas, as mulheres detêm parcelas de poder, que lhes permitem meter cunhas na supremacia masculina e, assim, cavar-gerar espaços nos interstícios da falocracia. As mulheres, portanto, não sobrevivem graças exclusivamente aos poderes reconhecidamente femininos, mas também mercê da luta que travam com os homens pela ampliação-modificação da estrutura do

campo do poder tout-court. Como na dialética entre o escravo e seu senhor, homem e mulher jogam, cada um com seus poderes, o primeiro para preservar sua supremacia, a segunda para tornar menos incompleta sua cidadania. (SAFFIOTI, 1992, p. 184).

A leitura das camadas do livro observa-se a complexidade de Isabel e da situação da mulher nessa esfera social. Por mais que reforçasse a estrutura burguesa, a escritora acena com uma espécie de trunfo que a todo momento tende a destacar para o leitor. Que trunfo é esse? Se nos determos ao título que Isabel dá ao livro notamos o protagonismo não em Valdomiro, mas na mulher que o desejou: *Isabel quis Valdomiro*. Ela nos mostra uma fresta, há um pequeno clarão que aparece no seu bom humor, na alegria e numa ironia que podem representar a reação da escritora. Essa atitude — que tem como qualidade a espirotuosidade — é mencionada frequentemente como uma estratégia diante da vida e talvez possa ser vista como o escape de Isabel, a maneira encontrada por ela para não ser “uma serva do homem e boneca de carne do marido” (FREYRE, 1968, p. 94, apud DIAS, 1983, p. 40). Amiúde a autora chama atenção para esse antídoto às formas sociais fixas e impostas à mulher:

Sempre fui naturalmente alegre, graças à minha formação saudável na infância passada em Minas, em contato com a natureza, e à sobriedade e higiene em que sempre vivi. Mas, além disso, procurei sempre também, ajudar minha alegria natural com o enriquecimento da alegria imaginada pela inteligência, para escapar de um perigo que aflige a natureza humana em geral, e o casamento em particular: a monotonia. (SILVEIRA, 1962, p. 51).

É próprio de alguns textos memorialísticos a tentativa de reproduzir o modelo de feminilidade culturalmente oferecido à mulher (VIANA, 1995, p. 33), o que se percebe em Isabel, mas a memorialista não se auto representa imóvel ou emparedada por sua condição de mãe e esposa. Sua escrita reforça os valores tradicionais concentrados, principalmente, na família e na moral cristã, mas ela se integra ao mundo narrado como sujeito agente, não espectadora. No autorretrato que constrói em seu discurso Isabel se mostra virtuosa, corajosa e dedicada, Os trechos dos diários dos filhos são subordinados ao livro na medida em que no livro Isabel se auto representa como uma mulher dotada de vontades próprias.

O autorretrato de mulher determinada vai se construindo ao longo da narrativa até chegar no clímax deixado estrategicamente para o final. Isabel arquiteta um plano e proclama um firme propósito: convencer Valdomiro a comprar uma casa para a família,

em Santos. Assim que engravida do último filho, em 1913, este se torna um objetivo para o qual se volta com firmeza. A estratégia consistia em Isabel se mudar com os filhos para Jundiaí, deixando Valdomiro sozinho em Santos. Jundiaí era cidade onde morava Paulo, irmão de Isabel, dono do famoso Ginásio Hydecroft:

E tinha também meus planos secretos... (...) Só numa dessas visitas, mais tarde, é que lhe revelei a chantagem que eu lhe vinha silenciosamente preparando: disse-lhe que só regressaria para Santos quando tivéssemos casa própria — e uma boa casa, grande, e com terreno amplo para as crianças brincarem... Que diabo! Com cinco filhos, já seria tempo de pensar em nos instalarmos definitivamente, com todas as conveniências, e se eu fazia essa imposição não era por vaidade ou futilidade, mas porque se não tomássemos cuidado, como vivíamos de mãos abertas para todos, acabaríamos não guardando nada para os filhos. (SILVEIRA, 1962, p. 159).

Isabel é bem sucedida e a compra da casa é registrada e comemorada em mais de um diário dos filhos. É a maneira que ela encontra para encerrar o livro, diante do grande desejo conquistado:

No sábado seguinte chegou Valdomiro, triunfante, brandindo na mão a escritura da compra da casa que eu sonhara, o 816 da avenida Conselheiro Nébias...
Foi um dia de satisfação sem limites, com o forno assando broinhos e bolos de fubá e o champanhe estourando na mesa. Sé eu não provava, porque não gostava de facilitar quando ainda estava amamentando. (SILVEIRA, 1962, p. 192).

A comunicação tenta realizar a tarefa de distanciar Maria Isabel Silveira dos estereótipos que emparedaram as mulheres de classes sociais privilegiadas. A autora se vale dos diários e da memória para reencontrar um tempo específico nos deixando um relato do qual emerge um ponto de vista de si mesma. O olhar patriarcal está presente na estrutura do livro, mas a narrativa revela uma leitura pessoal e subjetiva da realidade. Isabel não se furta a restaurar o passado simplesmente, mas cria novos sentidos e significados para seu papel. Pelas memórias selecionadas e organizadas, a memorialista procura se reintegrar ao mundo como sujeito de sua história.

Referências Bibliográficas

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Mulheres sem história*. Revista de História. No. 114, 1983.

D'INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: *História das mulheres no Brasil*. Organização: Mary Del Priore. 10 ed., 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

PERROT, Michelle. “Práticas da memória feminina”. In: *Revista Brasileira de História*. V. 9. Número 18. Ago./set.89.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: Mito e Realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. “Rearticulando gênero e classe social”. In: *Uma questão de gênero*. Organizado por: Albertina de Oliveira Costa e Cristina Bruschini. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

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

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

Mesa 8

autoria e ficção

Apresentação de As assinaturas de Machado de Assis: estudo sobre as figurações da autoria

*Fernando Borsato*¹²²

Resumo: Esta comunicação visa apresentar alguns dos resultados de pesquisa de mestrado que propôs o estudo sistemático das assinaturas empregadas por Machado de Assis, ou a ele atribuídas, ao longo de sua obra, considerando-se “obra” a totalidade dos textos incluídos e reconhecidos sob esse nome. Na pesquisa, foram identificadas 87 assinaturas, que englobam variações do nome civil do escritor, iniciais, pseudônimos e criptônimos, utilizados nos diversos gêneros que praticou. Verificou-se, assim, que ao compor seus livros em torno da assinatura “Machado de Assis”, estampada na capa de todos os volumes que publicou em vida, o escritor trabalha incessantemente na unificação, afirmação, e institucionalização de seu *nome de autor* e de sua imagem autoral. Por outro lado, também trabalha incessantemente na desestabilização e refração desse nome e dessa imagem por meio da variedade de formas com as quais assinou seus textos em periódicos e manuscritos, bem como pela proliferação de instâncias narrativas e autorais que produziu em seus textos ficcionais. Observa-se também que as fronteiras entre categorias como “dentro” e “fora”, “vida” e “obra”, “autor” e “narrador” são borradas pela concorrência de assinaturas e pelo uso de outros paratextos, ferramentas que possibilitam o paradoxo da junção dessa dupla condição de dispersão e unidade. Esse talvez seja um dos principais temas machadianos, que vêm à tona na problematização da dispersão e unidade das coletâneas de contos, como se dá nas advertências de *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, ou na afirmação de um “pensamento interior e único” a organizar um romance tão fragmentário como *Esau e Jacó*, ou ainda na multiplicação de instâncias narrativas e autorais identificadas a personagens como Brás Cubas, Bento Santiago e Aires. O duplo sucesso da realização desses movimentos contrários se verifica, por um lado, nas diversas interpretações e apropriações de sua obra, de seus paratextos, autores e narradores; e, por outro, no poder simbólico e institucional desse *nome de autor*,

¹²² Mestre em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na mesma instituição. Email para contato: fernando.borsato.santos@usp.br. O texto que segue é uma apresentação da dissertação defendida em fevereiro de 2021, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24052021-190413/pt-br.php>

capaz de engajar gerações de leitores e críticos interessados nas obras associadas ao nome “Machado de Assis” e na associação de suas próprias assinaturas à do escritor.

Palavras-chave: Machado de Assis; autoria; assinaturas; paratextos.

Ao longo de mais de 50 anos de vida literária, Machado de Assis lançou mão de muitas e variadas assinaturas nos diversos gêneros de escrita que praticou: poemas, peças teatrais, romances, contos, crônicas, ensaios, cartas, prefácios e advertências – para seus textos e para textos de outros autores –, dedicatórias, e também contratos e outros escritos de ordem burocrática.

Para além de uma grande quantidade de pseudônimos como “Lelio”, “Eleazar”, “Manassés”, “Gil”, “Sileno”... – e já nisto o escritor não parece ter tido par brasileiro – que em nada lembram seu nome civil, Joaquim Maria Machado de Assis, as diversas elaborações feitas a partir dele, usadas como assinatura, também figuram e concorrem em sua obra muito antes e além da assinatura de Brás Cubas na célebre advertência “Ao leitor” e das iniciais “M. de A.” que subscrevem as advertências de alguns de seus livros, como a de *Memorial de Aires*.

A assinatura é elemento paratextual que, nos livros, aparece já na capa e no frontispício (ou folha de rosto), onde se estabelece uma relação em que se declaram, além do título da obra, o nome do autor, e muitas vezes a editora e ano de publicação. A prática do frontispício já estava consolidada no século XIX e foi através dela que Joaquim Maria Machado de Assis, que assinou de muitas formas ao longo de sua vida (por vezes fragmentárias e esquivas, conforme se verá), escolheu e definiu um *nome literário*,¹²³ uma assinatura autoral, ou um nome artístico, que passaria também a funcionar como *nome de autor*.¹²⁴ “Machado de Assis” é uma assinatura, entre outras, presente já desde o início das publicações dos primeiros textos, mas que foi definida e se manteve estável para as publicações em livro. Como se verifica, já desde as publicações de *Desencantos* (1861), *Teatro* (1863) e *Os deuses de Casaca* (1866), no início dos anos 60, o nome que aparece

¹²³ O *nome literário*, segundo formula Nóbrega (1981) está na extremidade oposta ao completo anonimato. É um nome escolhido por um autor para figurar em seus textos, que não causa nenhuma dificuldade nem efeito de ocultação, ligando-se facilmente à pessoa. Também se liga ao nome destinado ao reconhecimento social, conforme Lilti (2014).

¹²⁴ Conforme formulou Foucault (2006), o *nome de autor* teria uma *função* classificatória, legal e institucionalizante, além de ser um ponto a partir do qual as contradições entre textos se resolveriam a títulos de “evolução”, “maturação” etc.

no frontispício é “Machado de Assis”, que passou a ser utilizado até mesmo nos cartões de visitas do escritor até o final de sua vida.

Um dos vários exemplos envolvidos nos processos de consagração e autoconsagração em torno desse nome é o da publicação de *Tu só, tu puro amor*, peça escrita e representada por ocasião das comemorações do tricentenário de Camões, em que se verifica a insistente associação de sua assinatura com a do poeta português, não apenas por meio da representação da peça e do lançamento do livro, que teve tiragem numerada e autografada,¹²⁵ mas também nas resenhas elogiosas publicadas por seus pares e amigos na imprensa.

Tais resenhas, nem sempre assinadas, acabam por corroborar hipóteses como a de Teixeira (2010) e Crestani (2014) que supõem uma colaboração de Machado de Assis na divulgação de seus livros e na edição de partes literárias como a de *A Estação*. Assim também se pode entender o caso envolvendo a polêmica, que aconteceu nas páginas do *Correio Mercantil*, em torno da publicação do conto “Confissões de uma viúva moça” no *Jornal das Famílias*, como notaram Gledson (1998), Magalhães Jr. (2008) e Crestani (2009) envolvendo diversos supostos leitores que julgavam a moralidade do autor do conto, que assinava com o pseudônimo “J.” e que ao longo da polêmica revelou seu nome, Machado de Assis. A hipótese defendida pelos críticos é de que Machado de Assis, em colaboração com o editor B. L. Garnier, teria sido responsável por sua criação.

O processo de estabelecimento, consagração e autoconsagração de seu *nome de autor*, iniciado com a publicação dos primeiros livros e pela reprodução desse nome em traduções, dedicatórias, pareceres, e mesmo em seu cartão de visita, atinge seu apogeu com a criação da Academia Brasileira de Letras, a partir da qual o nome da instituição passa a figurar como uma espécie de segundo sobrenome do autor, selo ou espécie de epíteto, nas folhas de rosto dos volumes que publicou.

A pesquisa também identificou que os paratextos e assinaturas de Machado de Assis, que passam a representar a figura autoral e mesmo a exibir ressalvas como “Esta comédia, embora impressa, não pode ser representada sem licença do autor”, como se vê em *Teatro* (1863) e *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861), em um momento de grande debate em torno na definição dos direitos autorais, revelam a preocupação e a

¹²⁵ No exemplar da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, verifica-se a insistente repetição do nome Machado de Assis, que, intercalado com o nome de Camões, chega a aparecer nada menos que cinco vezes antes do início do texto da peça. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5274>. Acesso em 2 de janeiro de 2020.

inserção de Machado de Assis nesse debate. Desse modo, não seria demais dizer, diante das tensões em torno da definição e regulamentação dos direitos autorais no país, protagonizados por editores, escritores, empresários e políticos, que, de modo discreto, Machado de Assis tenha tomado posição junto aos colegas em favor dos direitos do autor e mesmo de uma profissionalização do escritor.

Embora tenhamos visto, até agora, que nas capas dos livros que publicou, Machado de Assis estampou seu nome de autor de modo sistemático e estável, vê-se também que o escritor assinou de muitas formas ao longo de sua vida literária: valeu-se de pseudônimos, iniciais, variações do nome civil e símbolos de diferentes tipos que foram e vêm sendo reunidos, recuperados e atribuídos ao autor.

A “Obra” (no sentido de conjunto) de Machado de Assis, a partir da publicação da *Bibliografia de Machado de Assis*, organizada por Galante de Sousa em 1955, passou a ser reconstituída (ou mesmo reconstruída ou reaberta) e ampliada, mas não completamente à revelia do escritor, mas, a princípio, a partir do incentivo e das indicações que ele próprio deixou, sobretudo pelo procedimento da *autorreferência*, em documentos assinados com seu nome de autor – como se ele mesmo previsse ou então destinasse uma sua “Obra” à “reabertura”.

A “Obra” de Machado de Assis foi ampliada também com os trabalhos de Raimundo Magalhães Júnior e Jean-Michel Massa. A esses pesquisadores seguiram-se muitos outros que a partir de outros lugares de legitimação, como publicações feitas por instituições do Estado ou acadêmicas, em livros e periódicos, foram ampliando a constelação de assinaturas e “obras” reveladas e incluídas sob o nome “Machado de Assis”. Até mesmo Carlos Drummond de Andrade chegou a atribuir os pseudônimos “Camilo da Anunciação”, que assinou o conto “A vida eterna”, publicado em janeiro de 1870 no *Jornal das Famílias*, e “Marco-Aurélio”, que assinou “Possível e Impossível” de janeiro de 1870 no mesmo periódico, ao “Bruxo do Cosme Velho” (espécie de epíteto, também criado por Drummond, que se uniu ao nome de Machado de Assis). Abaixo, relacionamos as assinaturas que se encontram sob o nome de Machado de Assis:

Assinaturas sob o nome Machado de Assis

1. **
2. ***
3. ?
4. A.
5. Alzira C.
6. As.
7. Assis
8. Austríaco
9. B. B.
10. Boas Noites
11. Bras Cubas
12. Bras de Cubas
13. Camilo da Anunciação
14. Cham
15. D. Juan
16. d'Assis
17. Dr. Semana
18. Eleazar
19. F.
20. Gatinho preto
21. Gil
22. Glaucus
23. Humoristas
24. J.
25. J. B.
26. J. J.
27. J. M. M. A.
28. J. M. M. Assis
29. J. M. M. d'Assis
30. J. M. M. d'Assiz
31. J. M. M. de Assis
32. J. M. Machado d'Assis
33. J. M. Machado de Assis
34. J. X.
35. J.m M. Machado de Assis
36. João das Regras
37. Joaqm M. Machado de Assis
38. Joaqm M^a Machado de Assis
39. Joaqm Maria Machado de Assis
40. Joaquim Maria Machado d'Assis
41. Joaquim Maria Machado de Assis
42. Joaquim Maria Machado de Assis!
43. Job
44. Lara
45. Lel.:
46. Lelio
47. M.
48. M. A.
49. M. Assis
50. M. D'A.
51. M. d'Assis
52. M. de A.
53. M. de Assis
54. Machadinho
55. Machado
56. Machado d'Assis
57. Machado D'assis
58. Machado de Assis
59. Machado de Assiz
60. Malvolio
61. Manassés
62. Marco-Aurélio
63. M-as.
64. Max
65. Maximo
66. Milliès
67. O Autor
68. O Caturra
69. O. de S.
70. O. O.
71. Otto
72. Platão
73. Próspero
74. S.
75. Sigma
76. Sileno
77. Sousa Barradas
78. Um desconhecido
79. Uma mãe de família
80. Victor de Parma
81. Victor de Paula
82. X.
83. XXX
84. Y.
85. Z.Z.Z.
86. [Dom Casmurro]
87. [Aires]

Se na poesia e no teatro, conforme mencionamos, encontram-se um enorme investimento na figura do “Autor”, de sua assinatura e do *nome literário*, é justamente na publicação variada e experimental das crônicas que se percebe uma crescente participação das assinaturas na construção de sentido e na instabilidade e tensão da figura autoral.

Se considerarmos o texto “A lanterna de Diógenes”, publicada no *Correio da Tarde* em 22 de outubro de 1858, como pertencente a esse gênero,¹²⁶ poderíamos dizer que foi na crônica que apareceu o primeiro pseudônimo “verdadeiro” de Machado de Assis, o ponto de interrogação “?”. As assinaturas utilizadas até então, nos outros gêneros, eram variações de seu nome civil, sob o artifício da descaracterização onomástica, ao passo que esse, até recentemente desconhecido (cf. BORSATO, 2019), representa a primeira ruptura significativa com essa variação. A escolha do pseudônimo não poderia ser mais sugestiva. Em um texto em que se discutem o nascimento, a imitação e a (má) adaptação da figura do folhetinista às terras brasileiras, o cronista assinava com o um pseudônimo enigmático.

É possível identificar que as práticas de assinatura se complexificam, nas crônicas, com o passar do tempo. Lugar de experimentação, o gênero possibilitou ao escritor diversas experiências com as assinaturas que seriam importadas para a ficção e principalmente para os romances, onde ganhariam elevados graus de ambiguidade. Nos romances, através da edição e reedição de si mesmo, Machado de Assis, refratando a figura autoral entre autores e editores ficcionais (como Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires) e mesmo em versões de si mesmo, diferentes ao longo do tempo, como no caso da “Advertência” da nova edição de *Helena*, e mesmo aludindo e citando seu *nome de autor* entre *centenas* de outros nomes de autores (Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Pascal, Heródoto, Camões, Moisés, Ésquilo, Erasmo...) ¹²⁷ por meio de epígrafes, menções, alusões e citações, Machado de Assis (e aqui este nome ganha o estatuto de princípio regulador) nos coloca diante do problema da responsabilidade e origem da subjetividade, e das ideias como expressão dessa subjetividade – da origem, enfim, das histórias, dos textos, do pensamento, da identificação de um outro com sua imagem, e de um “eu” consigo mesmo.

¹²⁶ Esse texto foi reformulado e publicado novamente sob outro pseudônimo (“M-as.”) em *O Espelho*, em 30 de outubro de 1859 na série “Aquarelas”, classificada por João Roberto Faria como crônica. Cf. FARIA, 2009.

¹²⁷ O banco de dados criado por Marta de Senna (machadodeassis.net) registra centenas de autores aludidos ou citados por Machado de Assis apenas em seus contos e romances.

Referências Bibliográficas

- BORSATO, Fernando. “Ponto de interrogação: pseudônimo desconhecido e texto inédito de Machado de Assis” in *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 12, n. 28, p. 55-72, dezembro de 2019.
- CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis e o processo de criação literária*. São Paulo: Edusp: Nankin, 2014
- _____. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2009.
- FARIA, João Roberto. “Introdução” in ASSIS, Machado de. *O Futuro*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” in *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Col. Ditos e Escritos. Vol.3. Org. Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GLEDSOON, John. “Os contos de Machado de Assis : O Machete e o violoncelo” in ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos: uma antologia*. / Machado de Assis. Seleção
- MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.
- MAGALHÃES JÚNIOR. “As repetições de Machado de Assis” in *Machado de Assis desconhecido*. São Paulo: LISA – Livros irradiantes S. A., 1971
- _____. *Machado de Assis: vida e obra*. 4 vol. Rio de Janeiro: São Paulo: Editora Record, 2008.
- MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis – 1839-1870*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- NÓBREGA, Mello. *Ocultação e disfarce de autoria: do anonimato ao nome literário*. Fortaleza: Edições UFC, 1981
- SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- TEIXEIRA, Ivan. *O Altar & o Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista*. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Unicamp, 2010.

Machado de Assis e a ficção do manuscrito

Tiago Seminatti¹²⁸

Resumo: A comunicação trata da pesquisa sobre a presença de manuscritos, nomeadamente diários e cartas, na ficção de Machado de Assis. Nesta, não raro os manuscritos comparecem como origem ou alteram os rumos da narrativa, conforme ocorre em quase uma dezena de contos e nos romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Em tais casos, Machado mobiliza o dispositivo do "manuscrito encontrado" e estabelece uma profícua articulação entre a ficção sobre o modo de composição dos textos e a narração, fazendo com que a dimensão metalinguística repercuta nas possibilidades de apreensão dos sentidos da matéria narrada. Ademais, na obra machadiana, geralmente a ficção do manuscrito dialoga com a problemática envolvendo o caráter privado do discurso e sua – intencional ou acidental – publicação. Nesse caso, os manuscritos que participam da suposta gênese da publicação são atribuídos a autores ficcionais, possibilitando que as narrativas sejam constituídas a partir de pontos de vista parciais que ressignificam a compreensão que se tinha de certo personagem ou de atos passados. Assim, diários e cartas sugerem versões divergentes e concorrentes de determinada história: não por acaso, desse conjunto de ficções sobressaem-se os componentes da fidelidade e da traição – questões nas quais o enfrentamento de diferentes versões é fundamental para a iluminação do objeto –, sejam em relação a si mesmo, à vida conjugal, aos amigos, à sociedade e ao país. Nesse sentido, a incorporação pela ficção machadiana de gêneros textuais comumente associados a manuscritos possibilita que do jogo entre o que se deseja manter em segredo e aquilo que em determinado momento se permite revelar à sociedade irrompa a ideia de que é relativa a apreciação de qualquer fato ou história, ou seja, dependente da condição do observador e da forma de expressão por ele adotada. A partir disso, esta apresentação analisa dois contos em que Machado vale-se de "manuscritos encontrados" na construção de suas tramas: "Miss Dollar", de *Contos Fluminenses*, e "Galeria póstuma", de *Histórias sem data*. Em seguida, propõe conexões entre esses contos e os romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*.

¹²⁸ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq (Processo n. 140802/2020-7). E-mail: tiago.seminatti@usp.br.

Palavras-chave: Machado de Assis; ficção do manuscrito; romance; conto; diário.

Esta comunicação trata da pesquisa sobre a presença de manuscritos, nomeadamente diários e cartas, na ficção de Machado de Assis, considerando os casos em que são introduzidos a partir do motivo do manuscrito encontrado. Esse dispositivo, conforme Christian Angelet (1999) observa, pressupõe uma fonte escrita e executa a ficcionalização do suporte material do texto descoberto, uma vez que o manuscrito só pode ser encontrado devido à sua materialidade. Ademais, toda obra que se apresenta como fornecedora de uma cópia de certo manuscrito encontrado opera um movimento de *descontextualização* e *recontextualização* – "A descontextualização é a garrafa no mar, é o manuscrito perdido. A recontextualização é o manuscrito encontrado".¹²⁹

Em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, Machado de Assis vale-se da ficção do manuscrito. Na advertência de *Esau e Jacó*, romance publicado em 1904, lemos que o texto que integra o livro foi retirado de um dos sete cadernos manuscritos encontrados na secretária do Conselheiro Aires. Intitulado *Último*, o caderno traz uma narrativa em que o próprio Aires figura como personagem e trechos de seu diário são citados pelo narrador – proporcionando, assim, uma curiosa construção em abismo. Já no *Memorial de Aires*, publicado em 1908, a advertência também estabelece uma ficção sobre a composição do livro, recuperando a ideia de que Aires escrevia um diário, e comunica que parte dele constitui o material que originou o volume que o leitor tem em mãos. Além desses dois casos, variações da ficção do manuscrito estão presentes em quase uma dezena de contos de Machado. Neles, os manuscritos aparecem como origem ou alteram os rumos da narrativa e na maioria das vezes remetem à carta e ao diário, dois gêneros textuais amplamente disseminados no mundo letrado oitocentista. Esta apresentação analisa dois contos em que Machado opera com "manuscritos encontrados" na construção de suas tramas, um chamado "Miss Dollar" e outro "Galeria póstuma"; também sugere conexões entre esses contos e os romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*.

Em 1870, Machado publica *Contos Fluminenses*, seu primeiro livro em prosa de ficção, que reúne seis narrativas que saíram durante a década de 1860 no *Jornal das Famílias*, e "Miss Dollar", que é encontrada somente neste volume. Neste conto, a personagem homônima do título é uma cadelinha que se perdera de sua dona, a viúva

¹²⁹ Tradução livre do seguinte trecho: "La décontextualisation, c'est la bouteille à la mer, c'est le manuscrit perdu. La recontextualisation, c'est le manuscrit retrouvé." (ANGELET, 1999, p. 54).

Margarida. Mendonça, médico jovem e abastado, encontra e leva Miss Dollar de volta ao seu lar, saindo de lá impressionado com a beleza de Margarida e principalmente com "certa severidade triste no olhar e nos modos" dela, que era, segundo comentário do narrador, "uma página do romance que devia ser decifrada por olhos hábeis" (ASSIS, 2008v2, p. 15). Não demora muito a paixão irrompe em Mendonça, mas Margarida não corresponde aos seus intentos, ainda que fosse amável com o rapaz. O médico apaixonado, considerando que a jovem rejeitara vários pretendentes, trata a impassibilidade da viúva diante de seu cortejo como um enigma que, contudo, não consegue resolver. O sofrimento de Mendonça aumenta à medida que a paixão fica mais aguda, levando-o a revelar seus sentimentos e inquietudes em cartas e até mesmo a invadir o quarto dela. Já Margarida, ao contrário dele, pouco expressa acerca de si no convívio social, e quando questionada se fora feliz em seu casamento, responde com uma única palavra: "Fui" (ASSIS, 2008v2, p. 20). A narrativa muda de rumo na cena em que D. Antônia, tia da moça, faz uma visita a Mendonça e revela a ele que a sobrinha o ama, momento no qual o manuscrito é acionado: "D. Antônia contou a Mendonça que, curiosa por saber a causa das vigílias de Margarida, descobrira no quarto dela um *diário de impressões*, escrito por ela, à imitação de não sei quantas heroínas de romances; aí lera a verdade que lhe acabava de dizer" (ASSIS, 2008v2, p. 26, grifo do autor).

O manuscrito encontrado e lido sem a autorização de sua autora situa-se dentro da narrativa, mudando os rumos dela. Sabemos de sua existência, mas não acessamos as anotações de Margarida, cujo conteúdo é transmitido de maneira indireta por D. Antônia a Mendonça. Trata-se, assim, de um recurso que garante acesso a supostos segredos da personagem, uma vez que a jovem viúva, como boa integrante da galeria machadiana de personagens femininas, domina a discrição mais que Mendonça: não fosse pela violação de seus escritos, a infelicidade no primeiro casamento, a convicção de que o amor é contaminado pela cobiça, e sua paixão pelo médico não seriam conhecidas. Dessa maneira, o diário violado possibilita que a situação moral da protagonista seja revelada aos demais personagens, ou seja, é o meio pelo qual se estabelece o reconhecimento da desilusão que fazia a viúva rejeitar uma nova experiência amorosa.

Mais de uma década depois, Machado escreve "Galeria póstuma", narrativa originalmente publicada em 1883 na *Gazeta de Notícias* e posteriormente recolhida em *Histórias sem data*, volume de 1884. A graça deste conto está na oposição entre as duas feições de Joaquim Fidélis, aquela feição que o faz amado por todos e a que é descoberta em seu diário. Neste, os modos educados do personagem são substituídos pela linguagem

que por vezes alcança a aspereza e a maledicência, constituindo-se em espaço no qual Joaquim encontra a liberdade para destilar seu sarcasmo acerca do mundo e das pessoas que o rodeiam.

Joaquim Fidélis é um sexagenário rico, letrado, viúvo e cético. Em vida, ele mostrava boas maneiras, sabendo "conversar com toda a gente", além de "muito serviçal, pronto a escrever cartas, a falar a amigos, a concertar brigas, a emprestar dinheiro" (ASSIS, 2008v2, p. 371). No entanto, após a sua morte, o sobrinho Benjamim e os cinco amigos mais próximos de Fidélis reúnem-se em seu gabinete e encontram ali um "diário de impressões do finado, espécie de memórias secretas, confidências do homem a si mesmo" (ASSIS, 2008v2, p. 373). Animados com a descoberta, eles iniciam a leitura, que revela a capacidade estilística do autor e um conteúdo provocativo: "um repertório de fatos e comentários" que fazia com que admirassem "o talento do finado, as graças do estilo, o interesse da matéria", estimulando alguns a opinarem "pela impressão tipográfica" (ASSIS, 2008v2, p. 373).

Depois que os cinco amigos saem de cena devido a afazeres cotidianos, Benjamim continua a sós a leitura dos escritos. Ele então descobre que o tio era exímio nos retratos, tanto de homens públicos como de pessoas íntimas – "a figura parecia fotografada" (ASSIS, 2008v2, p. 373). Na sequência, Benjamim encontra trechos do manuscrito em que Fidélis trata dos amigos há pouco presentes. Tais passagens são citadas integralmente pelo narrador – o que caracteriza uma diferença formal em relação a "Miss Dollar" – em meio ao relato das reações do rapaz, que se surpreende com a discrepância entre aquilo que seu tio apresentava aos olhares alheios, incluindo o seu, e aquilo que, estando só, colocava no papel. A escrita de Fidélis é cortante, áspera, elogiosa mas sem poupar críticas às pessoas retratadas, atingindo negativamente a concepção que Benjamim tinha dele, que deixa de ver em sua mente uma figura "cândida e simpática" para visualizar "a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos, o lábio arregaçado" (ASSIS, 2008v2, p. 376).

Nesse sentido, responsável por substituir o "homem" pelo "autor do manuscrito" (ASSIS, 2008v2, p. 376) na visão que Benjamim tinha do tio, os fragmentos do diário transpostos para a narrativa não mimetizam uma escrita submetida às datas do calendário, mas fornecem uma "galeria" de perfis humanos. Logo, possuindo agudeza e causticidade na captação do outro, os escritos revelam forte potencial de subversão da imagem que Fidélis construía acerca de si mesmo no convívio com as pessoas próximas. Afinal, considerando o efeito que a leitura causa em Benjamim, a memória e a estima dos amigos

pelo defunto não seriam abaladas caso eles acessassem os seus próprios retratos naquele diário? Essa situação, aliás, coloca de maneira mais enfática que "Miss Dollar" o problema da destinação do texto íntimo, que pode percorrer caminhos os mais diversos, comprometendo a figura do autor e a de seus pares.

Portanto, nesses dois contos Machado de Assis recorre a um "manuscrito encontrado" como meio profícuo para que se estabeleça um jogo entre aquilo que seus protagonistas mostram em público e aquilo que eles mantêm em segredo. Assim, operando no plano interno das narrativas, os diários ressignificam o mundo ao qual Margarida e Joaquim Fidélis pertencem ao fornecerem a outrem – sem que essa fosse a intenção deles – uma nova versão para o próprio passado ou uma concepção mais aguçada e livre acerca dos homens de seu tempo.

Em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, Machado difere no aspecto formal, uma vez que os manuscritos originam e constituem os romances, necessitando de uma instância exterior a eles para que suas respectivas gêneses sejam encenadas – daí a presença das advertências nesses dois livros. Ainda que essa diferença seja considerável, talvez seja viável sugerir conexões entre a caracterização do Conselheiro Aires, seus cadernos e aspectos dos contos aqui analisados. A primeira delas estaria na semelhança entre a protagonista de "Miss Dollar" e a do *Memorial*: se Margarida e Fidélia são viúvas ricas que superam o passado rumo a um segundo casamento, a descrição da primeira sugere que a segunda não necessariamente declara a outrem tudo aquilo que pensa acerca do casamento, carregando consigo questões cujas respostas o ponto de vista limitado de Aires não tem acesso – no *Memorial*, o diário não seria um meio para o esclarecimento da dúvida, mas o lugar no qual ela é formalizada, quase sempre de maneira implícita.

Outra possível conexão estaria no parentesco entre Joaquim Fidélis e Aires, incluindo a configuração dos materiais de ambos, que apresenta cadernos manuscritos numerados e encontrados em suas respectivas secretárias. Além da semelhança presente na ficcionalização do suporte e do local no qual os cadernos são descobertos, o Conselheiro Aires e Joaquim Fidélis são sexagenários, viúvos, céticos e seus diários, revelados após o falecimento deles, tendem para captar a dimensão moral das pessoas. Não seriam esses componentes indícios de que Joaquim é um precursor do autor ficcional Aires?

Por fim, supondo a pertinência da leitura destes contos em diálogo com *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, sublinho que essas ficções foram publicadas num período de tempo que se estende da juventude artística de Machado de Assis até os momentos finais

de sua produção. A consideração em conjunto de tais textos evidencia que o trabalho do autor não é marcado apenas por rupturas, mas também por continuidades que envolvem tanto a seleção da matéria quanto a forma de sua ficção, resultando em articulações que transcendem a mera repetição de um dispositivo ficcional. Assim, operando como meio profícuo para que diários e cartas sejam introduzidos em contos e romances do autor, o motivo do manuscrito encontrado comparece de maneira estrutural na ficção machadiana e possibilita que do jogo entre o que se deseja manter em segredo e aquilo que em determinado momento é revelado à sociedade irrompa a ideia de que é relativa a apreciação de qualquer fato ou história, ou seja, dependente da condição do observador e da forma de expressão por ele adotada.

Referências bibliográficas

ANGELET, Christian. "Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques". In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand. *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain – Paris: Éditions Peeters, 1999, pp. 31-54.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

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

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

GOULEMOT, Jean Marie. "As práticas literárias ou a publicidade do privado". In: CHARTIER, Roger. *História da vida privada 3 – Da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 371-406.

MARTENS, Lorna. *The diary novel*. New York: Cambridge University Press, 1985.

O anjo pornográfico original: a desumanização de Sylvia Serafim

Sergio Schargel¹³⁰

Resumo: No dia 26 de dezembro de 1929, a jornalista e escritora Sylvia Serafim invadiu o jornal *A Crítica*, no Rio de Janeiro, e assassinou o filho mais novo do editor, Roberto Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues. O crime foi motivado por uma matéria publicada no dia anterior em que Sylvia aparecia sendo acariciada por um médico, sugerindo um adultério, embora fosse desquitada. O assassinato de Roberto – e o julgamento de Sylvia – se tornou palco para uma cisão social entre grupos progressistas e conservadores/reacionários, os primeiros defendendo que Sylvia agiu em legítima defesa de sua honra e os segundos, como personificado pela declaração do advogado de acusação, afirmando que a assassina teria trocado “sua condição de anjo do lar pela profissão de jornalista, para satisfação de sua vaidade” e cometido um “ultraje á família brasileira”. O assassinato entrou à memória coletiva; se tornou filme, livro, tese, teatro, biografia. Perdura, ainda hoje, quase 100 anos depois, a cisão ideológica e política a partir das paixões que o caso movimentou; comentários de um episódio do programa Linha Direta sobre o assunto repete, por exemplo, comentários semelhantes aos veiculados na grande imprensa durante o julgamento. Todas essas narrativas desumanizam Sylvia de uma forma ou de outra: nenhuma trata de sua produção intelectual e artística, que caiu no esquecimento, sempre limitada a sua função de assassina. A proposta deste trabalho é humanizar a intelectual, promovendo um resgate de sua produção em contato com tudo que se criou sobre ela, permitindo, no processo, visões mais complexas e menos maniqueístas sobre uma jornalista e poetiza transformada unilateralmente em anjo Serafim caído, em verdadeiro anjo pornográfico, conforme seu sobrenome permite o trocadilho. Metodologicamente, se trata de uma reconstrução entre as produções sobre Sylvia, o arquivo herdado de sua família e sua produção poética, em perspectiva interdisciplinar.

¹³⁰ Doutorando em Literatura Brasileira pela USP e doutorando em Comunicação pela UERJ. Mestre em Letras pela PUC-Rio, mestrando em Ciência Política pela UNIRIO. Bacharel em Comunicação Social, Jornalismo e Comunicação Social, Publicidade e Propaganda, ambas pela PUC-Rio. Sua pesquisa e produção artística são focadas na relação entre literatura e política, tangenciando temas como teoria política, literatura política, pós-memória, antissemitismo e a obra de Sylvia Serafim Thibau.

Palavras-chave: Sylvia Serafim Thibau; Nelson Rodrigues; *A Crítica*; desumanização; narrativas migrantes.

A história do assassinato de Roberto Rodrigues já recebeu diversas versões. De *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro; a um episódio de *Linha Direta, A primeira tragédia de Nelson Rodrigues*; além de livros como *Sylvia não sabe dançar*; entre tantas outras. Algumas exageram em alguns detalhes, distorcem alguns pontos, modificam pedaços. São versões heterogêneas sobre um fragmento em particular, mas todas elas revelam o mesmo traço maniqueísta e unilateral: a necessidade de um vilão. Às vezes os vilões são os Rodrigues, com frequência é Sylvia, às vezes até Armando Serra Menezes, bisavô do autor, que entra na história quase em seu desfecho. Ademais, todas as narrativas se mostraram, até hoje, incapazes de aprofundar a personagem de Sylvia, invariavelmente interpretada de forma simplista. Sua produção como escritora e jornalista foi esquecida, apagada, restou apenas a memória coletiva de seu crime. Talvez pelo próprio silêncio da família de Sylvia.

Em resumo, a versão canônica do assassinato, conta que Sylvia Serafim Thibau, poetisa e jornalista, filha de um auxiliar de Oswaldo Cruz, frequente na alta sociedade carioca, invadiu a redação do jornal dos Rodrigues, *A Crítica*, e assassinou Roberto Rodrigues com um tiro na barriga. Com ilustração de Roberto, a matéria de primeira página do mesmo dia trazia uma imagem de Sylvia sendo acariciada, sugerindo um adultério, com a chamada “Entra hoje em juízo nesta capital um rumoroso pedido de desquite! [...] Há uma grande ansiedade em conhecer os motivos da separação do casal doutor Thibau Junior”. Sylvia havia se desquitado de seu marido. Irritada com a exposição de sua vida privada, mesmo após o jornal ter prometido que não publicaria a história, Sylvia invadiu a redação com a intenção de matar Mário Rodrigues que, por não estar, foi substituído pelo filho. Mário Rodrigues morreria dois meses depois de trombose cerebral, segundo Ruy Castro (1992, p. 94), consequência da depressão causada pela perda do filho. Um jovem Nelson Rodrigues estava na redação e presenciou o assassinato de seu irmão, um trauma que o marcaria por toda a sua vida, conforme ele próprio afirma: “o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto.” (*Linha Direta*, 2007) Sylvia foi presa em flagrante e julgada em um grande espetáculo midiático, o primeiro julgamento a ser transmitido pelo rádio.

O maniqueísmo nas narrativas sobre Sylvia começa logo após o assassinato e perdura até os dias de hoje. O embrião dessa divisão é uma disputa política: o julgamento de Sylvia foi uma espécie de personificação de palco para uma luta entre feministas e progressistas de um lado e conservadores do outro. Os primeiros defendiam que a ré teve sua vida privada exposta, sua honra ofendida e atacada por ser uma mulher desquitada e feminista; ao passo que o outro grupo defendia que Sylvia havia ofendido as mães brasileiras, destruído uma família e assassinado um “artista de vinte e três anos de idade, chefe de família, profundamente honesto, com o fulgor de um grande talento e de virtudes inexcusáveis”, conforme aparecia na nota vinculada diariamente no jornal. Uma das manchetes de *A Crítica* afirmava que a defesa de Sylvia por grupos progressistas era um “ultraje à família brasileira. Os amigos da assassina Sylvia Serafim tentam equiparar-a às virtuosas damas de nossa sociedade! [...] A família brasileira paira muito acima de todas essas indignidades.” Max Gomes de Paiva, advogado de acusação no julgamento, personificou esse argumento ao afirmar que a ré “Trocou sua condição de anjo do lar pela profissão de jornalista, para satisfação de sua vaidade” (CASTRO, 1992, p. 98). Por trás da cisão política e ideológica, seguiu-se uma batalha midiática entre os *Diários Associados* de Chateaubriand, de quem Sylvia era colaboradora, e *A Crítica* e os aliados da família Rodrigues (CASTRO, 1992, p. 89), o que adiciona nova camada sobre as narrativas.

Tomada como bode expiatório e no cerne dessa disputa político-ideológica, Sylvia sofreu um processo de desumanização, interpretada de forma maniqueísta por ambos os lados, ora sacralizada, ora demonizada. Uma desumanização cuja herança se percebe ainda hoje, considerando a dificuldade de encontrar sua obra literária e jornalística, embora seu crime ainda esteja bastante presente na memória coletiva e na cultura popular, basta tomar como parâmetro a quantidade de produtos culturais e trabalhos acadêmicos que ao menos a citaram. Para efeito de exemplo, em um levantamento simples no *Google* com algumas palavras-chaves, foram encontrados cerca de 30 trabalhos acadêmicos - entre teses, dissertações, artigos e ensaios. Quase todos, porém, reproduzem as versões canônicas, principalmente do livro de Ruy Castro, e se limitam a repetir os detalhes do assassinato e seu impacto na família Rodrigues ou em Nelson. Nenhum desses trabalhos se aprofunda na personagem de Sylvia Serafim Thibau, sempre limitada apenas à sua função de assassina.

É pertinente assumir que houve uma relação de gênero com a desumanização; e uma relação política, afinal, Sylvia se afirmava feminista e socialista, escrevia para *O*

Jornal, entre outros jornais da cadeia *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, desavença e rival dos Rodrigues. Sylvia foi, inclusive, amparada psicológica e financeiramente por Chateaubriand durante todo o processo; um de seus jornais chegou até mesmo a publicar uma manchete dizendo “JUSTO ATENTADO!” (CASTRO, 1992, p. 89), enquanto outro publicou uma coluna provocativa da jornalista após o atentado intitulada *Pelo direito de matar* (CASTRO, 1992, p. 92). Portanto este trabalho permite, em última instância, contribuir para o processo de inclusão de vozes silenciadas no cânone intelectual brasileiro, como tem sido feito com outras literatas recentemente como Carolina Maria de Jesus. Ademais, pode contribuir para vislumbrar aspectos através dos quais desviantes femininos são desumanizados pelas estruturas patriarcais, pontos relevantes para questionar as divisões sociais de gênero.

A aproximação sanguínea, ao contrário do que se pode pensar em primeira instância, atua como uma catapulta apropriada para desenvolver a pesquisa. É apenas por consequência dessa aproximação que se torna possível obter e dissecar os materiais primários, como os artigos inéditos de Sylvia em diversos jornais da época, principalmente nos da cadeia dos *Diários Associados*, a maior parte levantando temas polêmicos para a época tais como emancipação feminina e direitos dos trabalhadores. É perceptível a atualidade de diversos de seus artigos. A efeito de exemplo, em um artigo publicado em *A Gazeta*, intitulado *Feminista*¹³¹, Sylvia afirma que “Sob a reprovação quasi que geral, a feminista é no entretanto a mulher mais verdadeira e nobremente mulher.” Em outro, *O trabalho intelectual feminino*¹³², publicado também em *A Gazeta*, defende que

Muitos espíritos femininos há que para a existência monótona e caseira foram feitos... Porém os outros?... Aquelles cuja potência intelectual se debate no círculo estreito e monótono dos afazeres domésticos tal um filho d’água na gaiola de um canário? Será preciso que para seguirem seu destino tenham de renunciar à felicidade, e que a satisfação de sua personalidade intelectual seja incompatível com a realização de suas aspirações sentimentaes?

Para além apenas dos cerca de 50 artigos e ensaios herdados, o mesmo arquivo contém edições de *A Crítica*, além de alguns dos jornais de Chateaubriand para os quais Sylvia colaborava, como *O Jornal*. Este ponto é fundamental para interpretar as disputas

¹³¹ Anexo 3.

¹³² Anexo 4.

narrativas que surgem já naquela data. Os jornais em 1929 e 1930 representam a primeira cisão sobre a autora, cada um apontando sua própria versão de acordo com os seus interesses, um processo que inevitavelmente se intensificaria conforme o tempo passou. Personalidades como Bertha Lutz, grupos feministas e progressistas, além de Chateaubriand e seu império midiático, se posicionaram maciçamente a favor de Sylvia; enquanto os Rodrigues insistiam em uma campanha de difamação, empregando seus recursos na tentativa de vingança. Para o primeiro grupo, Sylvia era uma mulher humilhada que apenas defendeu sua honra; para o segundo, a encarnação do mal no mundo. Não sem motivo seu julgamento recebeu tanta atenção e foi o primeiro a ser transmitido pelo rádio.

Ademais, é imprescindível que o cânone bibliográfico sobre Sylvia também seja analisado com cuidado. Através dessa análise é possível perceber como a narrativa e até mesmo a personalidade de Sylvia são modificadas a cada migração. Assim, entre outros, obras como *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro; *Sylvia não sabe dançar*, de Cristiane Lisbôa, em que a própria vida de Sylvia é ficcionalizada e propositalmente deturpada, adicionando elementos estranhos às outras obras como um suposto incesto; *A primeira tragédia de Nelson Rodrigues*, episódio de *Linha Direta*, série da globo; serão fundamentais na criação do diálogo proposto. A efeito de exemplo: *O anjo pornográfico* reforça a imagem de Sylvia como uma assassina insana, imagem amplamente divulgada pelo jornal dos Rodrigues após o assassinato, quando todos os dias vinculavam uma chamada¹³³ dizendo “MERETRIZ ASSASSINA! FAZ HOJE X DIAS que Sylvia Serafim, ex-Thibau, esposa adúltera, mãe infame, cujos vícios inspiraram uma escandalosa acção de divorcio, para maior liberdade de cadella de rua, feriu de morte Roberto Rodrigues [...] A meretriz assassina será castigada.” Em outra matéria, do dia 24 de agosto de 1930, número 557 de *A Crítica*¹³⁴, após a morte de Mário Rodrigues, uma montagem em um artigo de Mário Filho mostra Sylvia rindo de forma debochada ao lado do caixão de Roberto Rodrigues, reafirmando a imagem desumanizadora mista de insanidade com frieza. Em oposição, Roberto Rodrigues, o assassinado, é descrito pela mesma nota diária como um mártir, um “artista de vinte e três anos de idade, chefe de família, profundamente honesto, com o fulgor de um grande talento e de virtudes inexcusáveis.” Uma vez mais, Ruy Castro (1992, p. 72-75) corrobora essa visão ao descrever Roberto como um artista genial e inocente. Importante notar que, de acordo

¹³³ Anexo 5.

¹³⁴ Anexo 6.

com Castro, o próprio Roberto cometia adultério abertamente, a despeito do repetido argumento utilizado pelo jornal e pela acusação no julgamento de que Sylvia era um perigo à família brasileira por supostamente ser adúltera.

Não apenas Roberto foi sacralizado, a morte trouxe honra também para Mário Rodrigues, e a edição de *A Crítica* em 06 de setembro de 1930 (MEMÒRIA Biblioteca Nacional) trazia que Mário Rodrigues foi “o maior jornalista de todos os tempos e que foi o renovador da imprensa carioca, á qual emprestou todo o fulgor de sua penna de estylista e de creador de beleza e o fascínio de sua inteligência prodigiosa e de sua omnimoda cultura.” Ademais, Castro (1992, p. 129) concede praticamente poderes sobrenaturais à jornalista, ao afirmar que, após a morte de Sylvia, “Era como se, mesmo morta, Sylvia ainda tivesse em suas mãos o destino de Joffre e não quisesse poupá-lo.”

Outras narrativas após *O anjo pornográfico* não fazem muito diferente. *Sylvia não sabe dançar* colhe o retrato feito por Ruy Castro e vai além, o transformando em ficção e tratando Sylvia não apenas como louca, mas também como incestuosa, além de criar um anacrônico relacionamento de Sylvia com Nelson. *A primeira tragédia de Nelson Rodrigues* busca uma espécie de redenção da imagem de Sylvia, mostrando-a simultaneamente como perpetradora e vítima de uma tragédia de erros. Quanto a este último, é interessante apontar que o vídeo do episódio, vinculado no Youtube, trouxe para um novo ambiente as disputas narrativas em torno da jornalista, em uma espécie de reedição dos argumentos utilizados durante o seu julgamento e sem a pretensão literária ou intelectual das adaptações. “Uma Mulher adúltera é a pior coisa que existe, a prova foi tanta que essa mulherzinha viveu amargurada, e tirou a própria vida , que Deus Nosso Senhor cuide da alma desse Rapaz que foi assassinado por ela !” diz um usuário, ignorando que o próprio assassinado era adúltero, ao que uma usuária responde: “que o Roberto Rodrigues vá pra PQP mulher adúltera é a pior coisa? E homem adúltero? E caluniador/difamador? Teve o que mereceu”; um terceiro comentário aparece “Na minha opinião ela é inocente!teria que ter matado toda família KKK”. Adiante, outro prossegue: “Era tão mentalmente equilibrada que se matou. E ainda fica o netinho ‘ain vovó era isso e aquilo’. Sua avó era histrionica e homicida, meu chapa”, ao que respondem “E difamada tbm, devia ter assassinado a família Rodrigues inteira pra aprender” e recebe uma réplica: “essa rampeira aí só entrou pra história como uma doida que não gostou de ouvir a verdade sobre a sua promiscuidade exposta nos jornais. Os 'ideais de liberdade' dela era mamar o médico enquanto era casada, que revolucionário, hein?!” As discussões

prosseguem por algumas páginas de comentários, ilustrando que o evento ainda mobiliza disputas semelhantes às de 1930.

Referências bibliográficas

A Crítica. Um ultraje á família brasileira. *Memória Biblioteca Nacional*. Número 556, 26 de agosto de 1930. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>.

A Crítica. Em nome-pae-eu acuso! *Memória Biblioteca Nacional*. Número 557, 24 de agosto de 1930. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.

KUCINSKI, Bernado. *K.: Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LINHA Direta. *A primeira tragédia de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 7 de junho, 2007. Programa de TV.

LISBÔA, Cristiane. *Sylvia não sabe dançar: pulp fiction de costumes*. São Paulo: Mercúryo, 2008.

Anexo 1: capa de *A Crítica* de 26 de dezembro de 1929

Entra Hoje em Juízo Nesta Capital Um Rumoroso Pedido de Desquite!

Director **Mário Rodrigues** **Critica**
DECLARAMOS GUERRA DE MORTE AOS LADRÕES DO FOGO

ANNO 2 | Rio de Janeiro de Dezembro de 1929 | NUMERO 348

Ha Uma Grande Ansiedade Publica em Conhecer os Motivos da Separação do Casal Doutor Tibau Junior

ALVEJOU A ESPOSA



Será o Conhecido Radiologista Dr. João de Abreu o Causador Directo da Dissolução do Lar Daquelle Seu Ilustre Collega?

Mme. Sylvia Tibau, Que Subscrive as Suas Chronicas em Jornaes e Revistas Com o Pseudonymo de Petite Source Esteve em Nossa Redacção

SINA CHORADA DE DESPERDA

ENTRETERA PREVENIÇÃO

EM CASO CLINICO

Fonte: acervo familiar (1929)

Anexo 2: artigo de *A Crítica*

Um Ultraje á Família Brasileira

Os Amigos da Assassina Sylvia Serafim Tentam Equiparal-a ás Virtuosas Damas de Nossa Sociedade!

O diário clandestino do Sr. Figueiredo Pimentel continu'a insultando a honra da familia brasileira.

Depois de haver trabalhado, empregando os recursos mais torpes, no sentido da absolvição da assassina Sylvia Serafim, ex-Thibau, que motou com todos os requintes de criminalidade o nosso bom Roberto, causando assim a morte de Mario Rodrigues, o nosso mestre de hontem e nosso exemplo de hoje, tenta, numa tarefa indigna, equiparar essa criminosa vulgar ás nobre senhoras que constituem o cerne de nossa sociedade que sempre se emoldurou das mais excelsas virtudes e das mais altas maximas christãs e moraes.

A familia brasileira palra muito aelma de todas essas indignidades. As suas damas virtuosas, mães amantissimas e esposas santas que são verdadeiros poemas de meiguice, de virtude e de dedicações, representam muito bem o valor das reservas moraes de nossa raça, porque em suas vidas se reflecte o amanhã glorioso das novas gerações. Não será, pois, a figura de uma assassina hedionda e de uma desceaturada mãe que abandonou o

"Pettit Source", essa fonte ingente de desgraças, que reintegrará em seu seio onde a moral pontífica e os ensinamentos christãos são despetitados religiosamente.

Diz o Sr. Figueiredo Pimentel, requeintando de cynismo, em seu diário que ninguem lê, que senhoras de nossa alta sociedade floriram o gabinete do juiz Magarinos Torres, advogado de defesa e presidente do Tribunal do Jury que, por não a ter julgado de facto e de direito, absolveu a matadora cruel de Roberto Rodrigues. Desafiamos quem quer que seja a provar que as nobre damas de nossa sociedade — mães estremeçadas que têm o lar por apostolado e esposas que têm o vinculo conjugal por um sacramento — tenham emprestado sua solidariedade á perversa assassina.

E assim fazemos porque para nós é um dogma a tradicional honorabilidade que sempre assistiu á familia brasileira.

Mas epilogando os seus insultos á familia brasileira o hybridado Figueiredo Pimentel volta as suas iras para

cavalheiresco com que esse caudido tratou a "distincia" senhora Sylvia Serafim".

Se esse vocabulo não tem outra accepção, devemos reconhecer que a matadora do nosso bom Roberto, commettendo o crime que tanto nos abalou, não deixou de se tornar uma figura "distincia" nos annaes da criminalidade por force dos requintes de perversidade com que derramou o sangue joven do nosso inescusavel companheiro e amigo de todas as horas.

Quanto á actuação do Dr. Romeiro Neto, nós só ouvimos louvores pela elegancia de attitudes, a nobreza de gestos e a elevação de expressoes com que teve a sua peça de accusação no Tribunal do Jury.

O Dr. Romeiro Neto na sua vida luminosa de advogado e de chefe de familia sempre se distinguiu em virtude de sua honorabilidade e de sua integridade de caracter.

De Clovis de Abanches já não podemos ter o mesmo juizo, porque prohibido de advogar no Supremo Tribunal Militar, vive hoje explorando infelizes jovens num "dancine" que

Fonte: *A Crítica*, Memória Biblioteca Nacional, 26 de agosto de 1930, edição 558

Anexo 3: artigo de Sylvia para *A Gazeta*



Fonte: acervo familiar.

Anexo 4: artigo de Sylvia publicado em *A Gazeta*



Fonte: acervo familiar.

Anexo 5: nota diária vinculada diariamente na capa de *A Crítica* do dia 27 de dezembro de 1929 ao dia em que o jornal foi empastelado, 24 de outubro de 1930



Fonte: acervo familiar (1930)

Anexo 6: montagem que ilustra artigo de Mário Filho *Em nome-pae-eu acuso!*, na edição 557 de 24 de agosto de 1930 de *A Crítica*



Fonte: Memória Biblioteca Nacional (1930)

Mesa 9

a pesquisa de iniciação
científica

Entre ficção e vida: apresentando Carmen Dolores

Lais Oliveira Silva Chagas¹³⁵

Resumo: Dado o esquecimento e apagamento da romancista, contista e jornalista Carmen Dolores (1852 – 1910) do cânone literário brasileiro, organizamos uma antologia de contos a partir do seu livro *Um drama na roça* (1907), com o intento de torná-los novamente disponíveis ao público leitor. Realizamos o trabalho de seleção e preparo textual, além da elaboração de um prefácio que apresenta a vida e obra de Dolores a novos leitores e que contém, ainda, um breve estudo sobre seus contos. Para a seleção, demos preferência a contos que têm mulheres como protagonistas – traço importante da autora – e que são de temática e composição diversas, a fim de oferecer ao leitor um amplo panorama do estilo de Dolores; a partir desses critérios, selecionamos aqueles que consideramos os mais bem realizados, parte mais subjetiva do trabalho. No preparo textual, nos pautamos em obras publicadas nas duas últimas décadas de autores que atuaram na mesma época de Carmen Dolores – a Belle Époque tropical – e consultamos obras de referência no campo da crítica textual. Para a escrita do prefácio, realizamos o levantamento da fortuna crítica da autora que, apesar de não ser vasta, apontou para novos caminhos de busca, como as participações de Dolores em periódicos que podem ser encontrados digitalizados. Por fim, para a análise dos contos, foi importante buscar compreender o momento histórico em que a escritora viveu e publicou – o turbulento início do século XX – assim como as características dos textos literários veiculados naquele período e, ainda, como a posteridade – notadamente, os modernistas – o enxergaram como infrutífero ao labor literário, o que, junto de outros fatores, como os estigmas e preconceitos enfrentados por mulheres na literatura, contribuíram para o esquecimento de uma das maiores cronistas do período, Carmen Dolores.

Palavras-chave: contos; Belle Époque; Carmen Dolores.

¹³⁵ Graduanda em Letras Português-Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo e bolsista de Iniciação Científica pela mesma no ano de 2019-2020 com o projeto de título “Antologia e breve estudo de *Um drama na roça* de Carmen Dolores (1907)”, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho. E-mail: laisoliveirachagas@usp.br.

Carmen Dolores foi o nome sob o qual Emília Moncorvo Bandeira de Melo (1852 - 1910), senhora da sociedade de ascendência aristocrática¹³⁶, assinou a maior parte de sua produção escrita. Prestigiada cronista no início do século XX, contribuiu com diversas publicações, ocupando lugar de destaque n’*O país*, o periódico de maior tiragem e circulação na América do Sul à época. A principal fonte para conhecermos a escritora são seus próprios textos.

Tendo começado a publicar ainda no final do século XIX, sua produção se intensificou na primeira década do século seguinte. O principal motivo atribuído à profissionalização do seu interesse literário é a necessidade financeira. Viúva aos 34 anos, Melo foi possivelmente afetada pelas turbulências financeiras que se seguiram ao estabelecimento do regime republicano, de acordo com uma crônica. Mais tarde, em sua coluna n’*O país* e assinando como Dolores, a autora escreve sobre a “realidade atroz” que teve de enfrentar quando, já viúva, perdeu seu filho, o provedor da casa:

Escuso insistir nas etapas dolorosas da minha via-sacra... Mas há muito que a minha coragem venceu e tenho hoje o orgulho, permitam a confissão, de sustentar honestamente, dignamente, eu só, o meu lar, toda a minha família, com o exclusivo esforço da minha pena de mulher. (DOLORES, 1907a, p.01)

Além das instabilidades de transição, o novo regime trouxe consigo uma nova ordem social, menos afeita à austeridade da corte e com uma nova medida de prestígio: o capital. O Rio de Janeiro se empenhava em reformas que visavam a “regeneração perante o estrangeiro”, com o pensamento de que “a verdade era e ainda é que o Brasil é o Rio de Janeiro e o Rio de Janeiro é a febre amarela”¹³⁷. Melo, ainda que apoiadora de algumas das reformas na estrutura da cidade, criticava a mudança de hábitos que se instaurava:

Que se modernizasse a cidade, rasgando ruas, avenidas, embelezando parques, erigindo estátuas, multiplicando os focos de iluminação – muito bem! Mas o que agora acompanha *pari passu* esse progresso, eis o mal terrível: é o espírito da frivolidade, crescendo como onda indomável e tudo afogando sob uma espumarada ridícula, que enjoa. (DOLORES, 1908, p. 01)

¹³⁶ A possibilidade de sua ascendência aristocrática é levantada em HELLMANN, Risoiete Maria. *Carmen Dolores, escritora e cronista: Uma intelectual feminista da Belle Époque*. 2015. 851f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

¹³⁷ CRÔNICA DO MALHO. In: *O malho*. ed. 78. Rio de Janeiro, 12 de março de 1904. p. 4.

Se, por um lado, se mostrou afeita ao passado, por outro, a escritora vocalizou demandas do seu presente, em especial naquilo que toca o direito das mulheres. Foi ardente defensora do divórcio e do trabalho feminino, reivindicando a equidade salarial, ainda que com algumas limitações.

Carmen Dolores, para além de *nom de plume*, tornou-se o nome público de Emília de Melo. Era a Carmen Dolores que os periódicos se referiam quando aparecia nas colunas sociais dos periódicos ou quando queriam desejar-lhe feliz aniversário, por exemplo. O cronista Jie, falando sobre a autora, o considera verdadeiro e apropriado “nome de guerra”¹³⁸. A correspondência, ou fusão, de seu eu literário e eu civil é, ao mesmo tempo, ajuda e obstáculo: se, por um lado, nos permite inferir das crônicas de Carmen Dolores algumas informações sobre a vida de Emília de Melo, como o temos feito neste texto, por outro, nos obriga a desconfiar de nossas descobertas. A isso, soma-se a quase inexistência de trabalhos publicados sobre a escritora nas décadas seguintes à sua morte.

No decorrer do século passado, Dolores foi citada, esparsamente, em alguns verbetes, mas ficou de fora das obras que se tornaram referenciais para os estudiosos da literatura brasileira, até que caiu, por fim, em esquecimento. Se tomarmos como medida de difusão o público geral, constataremos que é completa desconhecida.

Seu esquecimento, além de consequência direta do estigma que continuou a envolver a produção escrita feminina por décadas depois da morte de Emília de Melo — basta lembrar que a primeira mulher aceita na Academia Brasileira de Letras foi Rachel de Queiroz, em 1977 — também é fruto do período em que atuou. A época é pouco lembrada no ensino de literatura, tanto acadêmico quanto escolar. Francisco de Assis Barbosa chega a escrever que o período foi “malsinado pela geração modernista, que subestimou ao ponto de desprezá-lo, como infecundo e desestimulador da atividade literária, quer na prosa, quer na poesia”¹³⁹. Especialmente a partir dos anos 80, a crítica feminista procurou reintroduzir nos estudos literários diversas escritoras que foram deixadas de lado na composição do cânone nacional. Devemos destacar, nesse sentido, o trabalho de Zahidé Muzart, que listou Carmen Dolores em sua *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia (1999), e a já citada Risolete Maria Hellmann.

¹³⁸ JIE. “Carmen Dolores”. In: *Correio da manhã*. ed. 2378. Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1908. p. 1.

¹³⁹ BARBOSA, Francisco. “Prefácio”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 13.

Entre ficção e vida

Em seus textos ficcionais, Carmen Dolores transita entre diferentes realizações. Se, em alguns, encontramos uma estrutura mais convencional, com um conflito central delineado, em torno do qual as personagens se movem e que usualmente possui no enfrentamento o seu desfecho, em outros, há espaço para abordagens menos centradas na ação, sendo mais voltados para a movimentação dos pensamentos e sentimentos de uma personagem.

A partir dos contos reunidos em *Um drama na roça* (1907), observamos que a escritora se mostra especialmente sensível às dificuldades e dramas femininos. Sem se restringir a uma classe social específica, no mosaico humano que ela compõe encontramos uma cantora em declínio, amantes entristecidas, esposas entediadas, mães desamparadas: mulheres, enfim, vivenciando, cada qual, um tipo de situação. Procurando abranger grande espectro de experiências, a autora discute os sentimentos de suas protagonistas e, nas entrelinhas destes, suas situações sociais.

De acordo com Ricardo Piglia, “todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais”¹⁴⁰. No caso de Dolores, isso parece provar-se verdadeiro.

Em “Sua majestade o dinheiro”, o sétimo conto do volume, encontramos uma viúva, desesperada, que busca uma solução para suas agruras financeiras. O conto se inicia quando a baronesa de Rialvo, apeando-se de um bonde, se dirige a um sobradinho, onde procura por um tal Sr. Mendes, que resiste em atendê-la à noite, pois “isto não é mais hora de um cristão fazer negócios”. Ela consegue o encontro, no qual suplica o adiantamento de certa quantia, pois tinha um familiar doente e o aluguel atrasado. O homem, com escárnio, impõe juros altos com os quais a baronesa não pode arcar, forçando-a a deixar o local, desvairada.

A caminhar assim, como em delírio, achou-se de repente numa zona toda iluminada, detida por um ajuntamento de povo em frente a um grande jardim cintilante de lanternas chinesas, que pontuavam de luzes multicores os tabuleiros de grama e as espessuras do arvoredo. Carros chegavam e partiam com estalos de portinholas, despejando gente no limiar do alto portão de ferro, e ao fundo aparecia, como em

¹⁴⁰ PIGLIA, Ricardo. “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 104.

deslumbrante apoteose, um palacete todo aberto para a noite, jorrando luz e sons festivos de orquestra por suas janelas e portas. (...) E a baronesa conseguiu enfim vencer o círculo apertado, distanciou-se do movimento, das luzes, da música, foi entrando pouco a pouco num trecho de rua sombria e silenciosa, onde só o coxar das rãs no capim úmido das chácaras se misturava aos últimos sons abafados que ainda vinham da festa: e subitamente parou, agarrando-se ao gradil de ferro de um jardim adormecido e solitário. Tremia toda. (DOLORES, 1907b, p. 57)

A baronesa encontra-se isolada aonde quer que vá: na casa do agiota, em meio à multidão que admira o espetáculo dos privilegiados, na rua e, também, em casa, da qual é a única provedora. Vive tudo isso como em sonho, e, curvada pelo cansaço, vê surgir dentre as sombras do quarto uma figura monstruosa “de mãos dominadoras, espalmadas sobre o mundo, cujo riso sarcástico descobria moedas de ouro em lugar de dentes. (...) Era Sua Majestade o dinheiro, senhor do mundo!”¹⁴¹

A situação é bem representativa do movimento de transição e instabilidade que ocorreu no período, já discutido aqui, e também do partido que Emília de Melo, enquanto Carmen Dolores, toma: a aristocracia e seus valores não encontram mais espaço na nova constituição social, as diversas instabilidades políticas resultam também em turbulência financeira, enquanto a ordem capitalista promovida pelo regime republicano se estabelece e, com ela, o capital torna-se a medida das relações sociais.

Voz desencantada num período de otimismo irrefletido, Carmen Dolores mostrou-se atenta às dificuldades enfrentadas pelas mulheres e às diferentes realidades sociais dentro de uma mesma cidade, e, a partir de suas experiências, compunha contos que, pela forma, preservam ainda seu frescor original.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Francisco. “Prefácio”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 13.

CRÔNICA DO MALHO. In: *O malho*. ed. 78. Rio de Janeiro, 12 de março de 1904. p. 04

¹⁴¹ DOLORES, Carmen. *Um drama na roça*. Rio de Janeiro/São Paulo: Laemmert & C, 1907, p. 60.

DOLORES, Carmen. “A semana”. In: *O paiz*. ed. 8305. Rio de Janeiro, 30 de junho de 1907a. p. 01

DOLORES, Carmen. “Conversando...”. In: *Correio da manhã*. ed. 2384. Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1908. p.01

DOLORES, Carmen. *Um drama na roça*. Rio de Janeiro/São Paulo: Laemmert & C, 1907b. p. 60

JIE. “Carmen Dolores”. In: *Correio da manhã*. ed. 2378. Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1908. p.01

HELLMANN, Risolete Maria. *Carmen Dolores, escritora e cronista: Uma intelectual feminista da Belle Époque*. 2015. 851f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

PIGLIA, Ricardo. “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 104.

Afresco oswaldiano: os sujeitos diante da derrocada do café

*João Pedro Trostli de Oliveira Marques*¹⁴²

Resumo: O trabalho tem por objetivo analisar a primeira manifestação literária da fase da produção artística de Oswald de Andrade iniciada na década de 1930. Definida por Antonio Candido, em seu ensaio “Estouro e libertação”, como a primeira obra do terceiro momento da produção em prosa do autor, *Marco Zero I – A Revolução Melancólica* guarda importantes diferenças em relação ao período propriamente modernista de atuação e criação do escritor em voga. Por meio da construção de uma tentativa de interpretação para o romance, erigida em torno de análises conjuntas acerca das novas influências estéticas e ideológicas do autor, das trajetórias de algumas das personagens e de alguns dos elementos formais constitutivos da obra, o presente trabalho busca aclarar determinados aspectos e ambivalências que compõem a totalidade final apresentada por essa tentativa de “romance mural”, voltada a representar literariamente a derrocada do café. Mediante tal percurso, é possível observar que o primeiro volume de *Marco Zero*, ao mesmo tempo em que marcado por sérias problemáticas e ambiguidades de ordem estética, não deixa de ser capaz de construir um retrato que, especialmente em determinadas passagens, é capaz de denunciar as fraturas e os impasses advindos do imbricamento entre o arcaico mundo patriarcal-escravocrata e aquele anunciado pela modernidade e pelo trabalho livre. Para realizar tal proposta de pesquisa, a presente reflexão foi balizada em bibliografia constituída, principalmente, pelos ensaios de Antonio Candido (“Estouro e libertação” e “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”), Roberto Schwarz (“A carroça, o bonde e o poeta modernista”) e Gilda de Mello e Souza (“Teatro ao Sul”), além das obras de Benedito Nunes (*Oswald canibal*), Antonio Celso Ferreira (*Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*), Luís Bueno (*Uma história do romance de 30*) e da tese de mestrado de Ana Maria Formoso Cardoso Formoso e Silva (*Marco Zero de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural*).

Palavras-chaves: Oswald de Andrade; Marco Zero; romance brasileiro.

¹⁴² Estudante de letras (habilitação português-alemão) pela FFLCH – USP e de direito pela PUC-SP. E-mail: jocatrostli@gmail.com.

Inexistindo qualquer trajetória semelhante à riqueza de atividades literária, cultural e política desenvolvidas por Oswald de Andrade, todas elas marcadas por um íntimo diálogo com as questões que definiram a conturbada primeira metade do século XX, José Miguel Wisnick descreveu¹⁴³ o escritor como sendo um “sismógrafo das grandes questões da primeira metade do século”, visto que as transformações experienciadas em sua vida, em seus mais diversos níveis, estão atreladas aos momentos específicos em que se viu inserido, por vezes resultando em movimentos característicos de abandono e retorno no que concerne à sua própria obra.

Ao se estudar a década de 1930, observam-se profundas guinadas em relação aos rumos e diretrizes estéticas e ideológicas que definiram as obras produzidas na década anterior. Afetados e dialogando com as crises econômicas e com as mais variadas fraturas e impasses sociais que marcaram os anos 1930, diversos intelectuais buscaram novas formas de criação e de atuação sobre o novo paradigma histórico que se apresentava. Mesmo aqueles nomes já consagrados e que participaram ativamente do movimento modernista refletiram criticamente acerca dos resultados obtidos por suas formas pretéritas de atuação e criação, chegando a ponto de proferirem críticas inflamadas a tais produções.

Um desses nomes a realizar tal sopesamento foi Oswald de Andrade. Conforme atesta o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, a década de 1930 correspondeu a um daqueles momentos de abandono do autor em relação aos moldes de sua atuação artística. No prefácio, de 1933, ao se declarar enojado de tudo e estar possuído por um forte desejo de engajamento social, especialmente na defesa da causa comunista, Oswald inicia uma nova etapa da sua produção.

Marco Zero I – A Revolução Melancólica (1943) pode ser entendido como um produto direto da guinada estético-ideológica anunciada pelo autor. Como “sismógrafo das grandes questões da primeira metade do século”, é possível notar fortes influências da crise que se instaura após a quebra da bolsa de Nova York na sua atitude de renovação artística, responsável por renegar quase a totalidade da sua produção pretérita. A metamorfose particular de Oswald parece ecoar as mudanças mais gerais que ocorreram

¹⁴³ Em aula recentemente ministrada no Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e que tive a oportunidade de assistir como ouvinte durante o desenvolvimento do trabalho de iniciação científica, o professor José Miguel Wisnick comentou sobre a singularidade extraordinária apresentada por Oswald de Andrade no quadro da literatura nacional, justamente destacando a capacidade do autor em participar dos grandes temas da sua época.

no contexto da produção literária brasileira na passagem da década de 1920 para a década de 1930, a ponto de Luís Bueno eleger *Marco Zero* como a obra capaz de representar a descontinuidade existente entre os dois períodos de produção artística, principalmente no que concerne à impossibilidade de se observar uma continuidade pacífica entre os projetos ideológicos correspondentes às duas gerações (BUENO, 2015).

Nesse sentido, por meio da construção de uma tentativa de interpretação para alguns dos aspectos mais importantes do primeiro volume de *Marco Zero*, o presente trabalho tem como principal objetivo analisar determinados elementos da primeira manifestação literária dessa nova fase artística de Oswald, especialmente aqueles concernentes ao caráter ambivalente da abordagem literária em relação aos temas que constituem o enredo do romance.

Desejando estudar a crise de um mundo que acompanhou de perto, Oswald elege uma recriação singular da Revolução de 1932 como o evento central da narrativa d' *A Revolução Melancólica*, filtrada pelas lentes partidárias e engajadas das quais passou a ser adepto. A partir de tal pano de fundo, apresenta-se a derrocada do café, sendo possível conceber *A Revolução Melancólica*, assim como as peças teatrais de Jorge Andrade e Abílio Pereira de Almeida (SOUZA, 2008), como uma das obras que trabalham com o rico filão literário da decadência da oligarquia cafeicultora paulista.

Como resultado de seu novo fazer artístico, *A Revolução Melancólica* apresenta uma compleição estética muito diversa daquelas dos dois grandes romances modernistas do autor. Enquanto a produção, atuação e presença de Oswald na década de 1920 – especialmente a poesia Pau-Brasil – estão indissociavelmente relacionadas à pujança do café (SCHWARZ, 1987) e àquele “tipo de utopia que um projeto de vanguarda pressupõe” (BUENO, p. 59; 2015), a terceira fase da sua produção em prosa, por sua vez, está intimamente atrelada ao conturbado quadro histórico da derrocada desse mesmo mundo que outrora possibilitou um “próspero” período econômico e um movimento de renovação artística.

Apesar das convulsões sociais que introduziram a década de 1930, a permanência latente e, em certo aspecto, a exposição mais gritante de algumas fraturas e impasses de uma ordem de mundo que agora se revelava sem os floreios da prosperidade econômica, foram responsáveis pelo movimento de mudança de programa estético-ideológico observado entre as gerações de 1920 e de 1930, principalmente no que tange à “consciência de subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989) que passou a pautar as produções do romance de 30.

Propondo-se a estudar a derrocada do café, *A Revolução Melancólica* apresenta um aspecto extremamente positivo no que concerne à sua reiterada capacidade de apontar para o problemático imbricamento entre ordens sociais díspares, isto é, para a acomodação entre o mundo arcaico e a modernidade. Se na década de 1920 a modernidade era anunciada como uma promessa a ser realizada em um futuro não tão distante, no período da composição e da publicação do primeiro volume de *Marco Zero*, a promessa de uma nova era passa a ser interpretada mediante a frustração e a mudança de visão de país aventada anteriormente.

A análise das trajetórias de algumas das personagens do romance, especialmente de Jango da Formosa e de Lírio de Piratininga, aponta para uma imagem de país muito diversa daquela apresentada por Oswald na década de 1920. Diante de uma modernidade que ainda mantém e é construída sobre os pilares de uma estrutura social arcaica, o caráter melancólico que se observa na trajetória das personagens – advindo justamente da impossibilidade de suas afirmações enquanto sujeitos em uma ordem de mundo tão ambígua quanto aquela engendrada e denunciada pela crise do café –, também proporciona uma acepção melancólica em uma dimensão supraindividual, referente à questão de que a possibilidade de uma nova e diferente forma de organização da sociedade, entendida pelo Oswald *engagé* como a promessa futura da realização da revolução social, já está, desde o princípio, condenada ao fracasso devido ao imbricamento de ordens sociais antagônicas na modernidade anunciada.

O tom de denúncia e crítica ao contexto histórico está refletido, inclusive, nos procedimentos formais adotados pelo novo fazer artístico do autor, principalmente no que concerne às fortes influências da estética dos pintores muralistas na composição de *Marco Zero* – responsáveis pela designação do romance como sendo um “afresco social” – e do cinema mudo soviético na técnica cinematográfica empregada na narrativa.

Os diversos expedientes formais de criação da nova fase de produção do escritor estão polarizados e aparentam ser mobilizados à luz da aludida “consciência de subdesenvolvimento” e do conseqüente desejo de engajamento social, isto é, da necessidade de se “marchar com as multidões”, para dialogar com a expressão utilizada por Mário de Andrade em seu ensaio “O movimento modernista” (1942).

A revolta de Oswald contra o esteticismo que supostamente impregnava sua produção pretérita constitui um importante elemento da inflamada crítica veiculada no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, o grande epitáfio da sua fase boêmia. Todavia, é justamente de tal atitude engajada do autor, isto é, da sua “vontade programada de fazer

romance social” (CANDIDO, p. 57; 2017), que alguns aspectos da dimensão ambivalente do romance poderiam ser analisados.

Ao mesmo tempo em que *A Revolução Melancólica* é uma tentativa de elaboração de um “romance mural”, supostamente aberto a receber e confrontar a heterogeneidade de perfis e de forças sociais do período com o qual se propôs a trabalhar, objetivo que estaria transfigurado por meio da fragmentação da narrativa em múltiplas perspectivas e inúmeros fragmentos – assim almejando transformar a arte em uma peça ativa do debate público da época –, igualmente é possível notar na constituição da obra uma instância narrativa que atua como um filtro interpretativo e predeterminado da “figuração do outro” (BUENO, 2015), das trajetórias de todas as personagens e dos acontecimentos que compõem a trama de *A Revolução Melancólica*, sempre “julgando-os” de acordo com os valores mais caros que estão na base da concepção do romance e de seu caráter engajado.

Abordando questão similar acerca da alteridade, Lucia Helena menciona que, se na produção de Oswald da década de 1920, especificamente no romance *Serafim Ponte Grande*, a alteridade é “ativada a partir da própria ‘implosão’ do conceito de gênero literário estanque, instaurando-se o de ‘textualização’” (HELENA, p. 42; 2012), em *Marco Zero*, o autor está pressionado pela ambivalência de ser, ao mesmo tempo, um escritor atento às necessidades da criação literária e um intelectual engajado, comprometido com a mudança da realidade social que o cerca, falhando em reconhecer que a criação literária e a atividade política, embora possam ser complementares, guardam importantes diferenças que devem ser observadas (HELENA, 2012).

Por conseguinte, ao mesmo tempo em que o primeiro volume de *Marco Zero* se propõe a trabalhar com uma realidade tão complexa quanto a crise da oligarquia cafeeira e do mundo a ela correspondente, inclusive veiculando em seu enredo uma aguda interpretação para tal contexto, a maneira como tal conteúdo é captado e formalmente desenvolvido pela narrativa está eivada de sérios problemas de ordem estética. Tais problemas, em última instância, atuam como os grandes responsáveis – para manter o diálogo com Antonio Candido – por suprimir “no livro a possibilidade dialética de ultrapassar as fraquezas, vencendo-as num desenvolvimento fecundante” (CANDIDO, p. 30; 1992).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, M. “O Movimento modernista”, in. *Mário de Andrade hoje*. São Paulo. Editora Ensaio, 1990.
- ANDRADE, O. *Marco zero I: A Revolução Melancólica*. 2. ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1978.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo. Círculo do Livro. [19-].
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo. 1. ed. Editora da Universidade de São Paulo/Editora da Unicamp, 2015.
- CANDIDO, A. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, in. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul, 2017.
- _____. “Estouro e libertação”, in. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”, in. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo. Ática, 1989.
- FERREIRA, Antonio Celso. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1996.
- HELENA, L. “Marco Zero: Sementeira ... Sangue ... São Paulo”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 6, p. 37–43, 2012. DOI: 10.20396/remate.v6i0.8636341. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636341>. Acesso em: 10/07/2020.
- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1979.
- SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, in. *Que horas são?*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987.
- _____. “As ideias fora do lugar”, in. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SILVA, Ana Maria Formoso Cardoso e. *Marco Zero de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural*. Campinas. Dissertação (mestrado) – Unicamp, 2003.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Teatro ao Sul”, in. *Exercícios de leitura*. São Paulo. Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

Mesa 10

romance, canção e
crítica

Delírio e Devaneio Como Forma Literária Em *Essa Gente*. Sujeito e Sociedade Cindidos em Suas Formas de Representação

João Chaui Junior¹⁴⁴

Resumo: O delírio e o devaneio já foram apontados pela fortuna crítica de Chico Buarque como uma das características de sua prosa. Nosso objetivo será investigar o alcance dessa ferramenta literária em *Essa Gente*, seu último romance, a partir das observações de Alexandre Pilati, que destacou o onirismo desperto como um dos procedimentos utilizados pelo autor, caracterizado por uma combinação de delírio e estado de vigília que emerge, por exemplo, como uma expressão do monólogo interior. Tais procedimentos podem ser enquadrados como tributários de uma dicção do romance moderno, ao mesmo tempo em que assumem papel e potência peculiares na relação entre literatura e sociedade em interface com a História recente do país. A distribuição de capítulos em datas nos sugere uma espécie de diário do escritor Manuel Duarte, que vai de 13 de dezembro de 2016 até 29 de setembro de 2019. Os fatos “reais” e os fatos “ficcionais” entrelaçam-se em um movimento espiral cujo eixo é a narrativa desnorteante e repetitiva de Duarte, que, assim como ele, devaneia entre uma coisa e outra, procurando por uma forma. O livro assume então a característica de obra de encaixe, de livro dentro do livro, acentuando mais ainda o seu caráter vertiginoso. Nesse movimento, emergem temas como a violência, questões raciais, a mercantilização do autor e da obra de arte, isto é, a barbárie cultural, que se coaduna com a social. A conjugação entre o documental e a ficção produz um *hic et nunc* histórico em *Essa Gente*, onde a própria função da arte e do autor está ameaçada e colocada em xeque. A crise é também uma crise da capacidade de figuração, de apreensão da realidade por parte de um autor/narrador que refuta e ao mesmo tempo compartilha tanto os valores da classe dominante que flerta com o fascismo, quanto as novas configurações sociais, que transformaram o idílico Orfeu da Conceição em um miliciano.

Palavras-chave: delírio; devaneio; forma; literatura; sociedade.

¹⁴⁴Bacharel e licenciado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo - São Paulo - Brasil – 2019. Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Email: joao.chau@usp.br.

O delírio e o devaneio já foram apontados pela fortuna crítica como uma das características da prosa de Chico Buarque. Nosso objetivo será apontar essa ferramenta literária em *Essa Gente*, seu último romance, além de enquadrá-las como tributárias de uma tradição do romance moderno, ao mesmo tempo que assumem papel e potência peculiares na relação entre literatura e sociedade no Brasil atual.

Em *Estorvo*, o primeiro romance, já se destaca o delírio como procedimento formal: “Alucinações e realidade recebem tratamento literário igual e têm o mesmo grau de evidência, embora a força motivadora das primeiras seja maior, donde o clima onírico e fatalizado”, apontou Schwarz na época do lançamento do livro. Quanto ao segundo romance, *Benjamim*, José Paulo Paes destacou: “poder-se-ia alegar o clima semialucinatório que pervaga a narração e que apontaria para traços psicóticos dos próprios personagens, justificando-lhes assim o comportamento errático.” No terceiro livro, *Budapeste*, Maria Augusta Fonseca destacou que a narrativa leva o leitor “a pensar em um embuste, em sonho, alucinação, na esfera de um insólito surreal.” Quanto a *Leite Derramado*, detenho-me aqui no ensaio de Leonardo Octavio Belinelli de Brito denominado “O Brasil contemporâneo em dois romances de Chico Buarque”

Noutros termos, os narradores em primeira pessoa de Chico costumam confundir o leitor ao ultrapassarem, sem aviso prévio, as fronteiras entre realidade e delírio, sem por isso deixarem de se referir à matéria brasileira e aos seus impasses históricos. Sem embargo, os delírios aqui têm um papel fundamental: podem acabar por figurar traços básicos do acúmulo de experiências sócio-históricas. (BRITO, 2016, p. 111)

Na esteira do lançamento de *Essa Gente*, no fim de 2019, Arthur Nestrovski inicia sua resenha sublinhando uma das cenas do livro “que não se sabe bem se são sonho ou realidade”. Coube a Alexandre Pilati, em sua leitura de *Essa Gente*, elencar alguns temas e procedimentos literários recorrentes na obra de Chico, 28 anos após a publicação de *Estorvo*, apontando o onirismo desperto como uma das ferramentas literárias utilizadas pelo autor, caracterizada por uma combinação de delírio e estado de vigília que emerge como uma expressão do monólogo interior.

Não se trata de um fenômeno estético novo. Já se fundaram como tradição no romance moderno os procedimentos literários em que se dá forma narrativa à cisão entre o eu e o mundo, quando a onisciência do narrador realista fecha o foco e se adere ao fluxo de (in)consciência da personagem.

Tais procedimentos são tributários de escritores que “encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência (2013, p. 496). Auerbach cita ainda a impossibilidade de uma ordenação da realidade à maneira como era feita no século XIX, ideia também compartilhada por Adorno: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como as coisas realmente são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (2012, p. 57).

Essa crise de representatividade é um dos motivos em *Essa Gente*. A distribuição de capítulos em datas nos sugere uma espécie de diário do escritor Manuel Duarte, que vai de 13 de dezembro de 2016 até 29 de setembro de 2019, contudo, uma impostura de gênero se impõe à leitura, que assume o aspecto de colagem, de obra em construção, pois mistura-se o ponto de vista de vários personagens, que são expostos por meio de cartas, telefonemas, ora na primeira pessoa, ora na terceira. Também aparecem notas de jornal, notificações extrajudiciais. Estamos diante de algo inacabado, que vai se repetindo e se acrescentando, tomando corpo como em um diário de notas de escritor, acrescido de fatos de seu cotidiano, de sua história, da história recente do país, que reproduz formalmente um estado de entorpecimento, de delírio e devaneio frente ao horror e à barbárie.

O narrador é um escritor que está tentando produzir um novo romance e encontra-se em dificuldades financeiras, ao pedir um novo adiantamento ao editor. Poucas páginas adiante, lemos: “Chego em casa, escrevo estas poucas linhas, abro um vinho...” um dêitico que vai se repetir de maneira gradual, assumindo crescentemente a obra um caráter de *mise en abyme*, sendo um dos efeitos dessa obra em construção o embotamento entre ficção e realidade. Os fatos “reais” e os fatos “ficcionais” entrelaçam-se em um movimento espiral cujo eixo é a narrativa desnorteante e repetitiva de Duarte, que, assim como ele, devaneia entre uma coisa e outra, procurando por uma forma. Nesse movimento, emergem temas como a violência, questões raciais, a mercantilização do autor e da obra de arte, isto é, a barbárie cultural, que se coaduna com a social.

Para destacar um e outro caso dessa presença documental no livro, o decreto presidencial sobre a posse de armas que Duarte, o escritor/narrador do romance toma conhecimento pela televisão no dia/capítulo 15 de janeiro de 2019, exatamente o dia em que o decreto 9685 foi assinado pelo presidente. Um cão “começa a mastigar notícias: soldados disparam oitenta tiros contra um carro de família e matam músico negro” (p. 89) Trata-se da morte de Evaldo Rosa dos Santos, 47, baleado por militares no bairro de Guadalupe, zona oeste do Rio de Janeiro, em abril de 2019. Segundo Alexandre Pilati, o

livro engendra uma armação complexa e sutil da costura de fios que vai, a partir da literatura como centro, colocando problemas centrais da realidade brasileira, como por exemplo a cisão entre classes e raças.

As marcas da fratura social presentes em *Essa Gente* refletem a do indivíduo Duarte, e vice-versa. A cisão entre o eu e o mundo alcança uma totalidade, não assumindo preponderantemente tonalidades subjetivas restritas a Duarte, ao contrário, a cisão compreende ela mesma uma espécie de norma social, desaparecendo qualquer elemento que caracterize o mínimo contrato social. No plano pessoal, a relação de Duarte com ex-esposas, filho, amigos, editores é de confronto cordato, de favor, de interesse pecuniário, ou de impossibilidade de comunicação. A partir desse elemento mais doméstico e particular, a desagregação das relações sociais vai se multiplicando e se intensificando, em uma espiral de violência. Nas palavras de Pilati, esse movimento “traz para a vida da personagem o abominável da ideologia da classe dominante e o diferencia disso”, “refuta e compartilha dos valores dessa sociedade”, “flutua entre a adesão e o distanciamento”, nisso, a crítica social vai se desenvolvendo nessa dinâmica da personagem.

A crise subjetiva de Duarte, que se desdobra em questões raciais e sociais, ecoa em suas perambulações pela zona sul do Rio, lugar onde se encontra deslocado, assim como no morro do Vidigal. “no cafofo do Agenor me sinto tão deslocado quanto no palácio de Napoleão Mamede” (p. 140). Perambulando entre a zona sul burguesa e o Vidigal, ele mesmo se auto intitula “um escritor ambulante” (p. 87) mas seu movimento lembra o de uma roda gigante, que é capaz de se mover sem sair do lugar, como um de seus sonhos revela:

“É como se, voando em círculos, o avião reproduzisse mais fielmente o trajeto de minha vida, me fazendo rever sempre as mesmas mulheres e os mesmos filmes, voltar aos mesmos endereços, gostar de repetir meus erros” (p. 16)

O livro e o autor como mercadorias, a capitalização do espírito, a destruição da autonomia da literatura voltam à cena aqui, depois de *Budapeste*, com a diferença de que Duarte não é um *ghost writer*, mas um escritor decadente. Ele tenta arrancar adiantamentos do agente literário, vender sua obra para outra editora.

Se o sujeito está cindido na figura do autor, o espaço e as representações sociais e culturais também se encontram em um estado de vertigem identitária. O Vidigal encontra-se deslocado da ideia mítica de um morro, do malandro e do samba, presentes em Orfeu da Conceição, canção-ídílio que fez Rebeka viver no Brasil e casar-se com o Agenor. O malandro deu lugar ao miliciano, a igreja evangélica destituiu o candomblé. Ao mesmo

tempo, desnatura-se a zona sul carioca. Sua elite desloca-se completamente de um ideal civilizatório alumbrado nos anos 50. E o delírio e o devaneio é justamente uma forma de lidar, ao mesmo tempo não lidando, com essa realidade conflitante de um não-ser-sendo. Duarte é um sujeito informe, como seu livro que aparenta não ter recebido um tratamento final, como o país despido da fantasia de democracia racial, sem forma e acabamento final como um ornitorrinco, animal escolhido por Chico de Oliveira para representar a barbárie econômica empreendida no país mais desigual do mundo. A crise de identidade de Duarte coaduna-se com a do país.

É um livro escrito no calor das horas, de uma análise do presente imediato que é próprio da crônica e que confere ao romance uma pretensão de romance histórico do aqui/agora. Alcança a obra uma “verdade de atmosfera” de um processo histórico? Só o tempo poderá atribuir um valor de romance histórico ao romance, de ter presenciado o início de um longo processo ou um surto. “Admito que em manhãs como as de hoje perco horas acompanhando notícias nebulosas do país, mas talvez subconscientemente eu esteja o tempo todo a maturar um novo estilo de escrita.” (p. 150) Ironia à parte, a conjugação entre o documental e a ficção produz um *hic et nunc* histórico em *Essa Gente*, onde a própria função da arte e do autor está ameaçada e colocada em xeque. A crise é também uma crise da capacidade de figuração, daí a forma dissociada.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2012
- AUERBACH, Erich. “A Meia Marrom”. In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ARÁNYI, Bárbara Guimarães. *Estorvo: Civilização encruzilhada*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH, 2000.
- BARROS E SILVA, Fernando. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004
- BENJAMIM, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Vol I*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BRITO, Leonardo Octavio Belinelli de. “O Brasil Contemporâneo em Dois Romances de Chico Buarque”. In: *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em sociologia da USP, São Paulo, v.23.1, 2016, p.108-127.

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- _____. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- _____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- _____. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- _____. *Essa Gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020
- _____. Entrevista a Augusto Massi. Folha de São Paulo, Mais!, 9 de janeiro 1994
- _____. Entrevista a Augusto Massi. Folha de São Paulo, Ilustrada, 2 de dezembro 1995
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2014
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MAGRIS, Claudio. “O romance é inconcebível sem o mundo moderno?” IN: MORETTI, Franco (org.) *O Romance I: A cultura do romance*. São Paulo, 2009
- MASSI, Augusto. Resenha de Estorvo (de Chico Buarque). *Novos Estudos*, São Paulo, n. 31, p. 193-198, outubro de 1991.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013
- _____. “Estorvo é o relato exemplar de uma falha”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 3 de agosto 1991.
- FREUD, Sigmund. “O Delírio e os sonhos na Gradiva”. In: *Obras Completas Volume 8*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso*. (Col. Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro) São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LAJOLO, Marisa. “Chico Buarque: entre o real e o imaginário.” *O estado de São Paulo, Cultura*, 31 de agosto de 1991
- MASSI, Augusto. Resenha de Estorvo (de Chico Buarque). *Novos Estudos*, São Paulo, n. 31, p. 193-198, outubro de 1991. Pai rico, filho nobre, neto pobre. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de março de 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,pai-ricofilho-nobre-neto-pobre>. Acesso em: 21 de maio de 2019
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe. Experiência urbana e Indústria Cultural* em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin editorial, 2001

PAES, José Paulo. “O olhar hiper-realista”. Folha de São Paulo, Mais!, 31 de dezembro 1995.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o Romance Moderno”. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990. p. 17-79

_____. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2012.

_____. Brincalhão, mas não ingênuo. Resenha crítica publicada no Jornal Folha de São Paulo em 28/03/2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>. Último acesso: 10/05/2019

_____. “Cetim Laranja Sobre Fundo Escuro” In: Martinha Versus Lucrécia. Ensaios e Entrevistas. São Paulo: Compainha das Letras, 2012.

_____. “Um romance de Chico Buarque”. In: Sequências Brasileiras. São Paulo: Compainha das Letras, 2014

SOUZA, Octavio. Fantasia De Brasil. As Identificações na Busca da Identidade Nacional. São Paulo: Escuta, 1994.

The empty boat: A experiência da prisão e do exílio iminente em Caetano Veloso (1969)

Márcia Cristina Fráguas¹⁴⁵

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo apresentar a análise e a interpretação de alguns aspectos poético-musicais do disco *Caetano Veloso* (1969) escrito e gravado durante a prisão do compositor pela ditadura militar no final dos anos de 1960, a fim de compreender o modo como as canções expressam aspectos da experiência da prisão e do exílio iminente de seu autor. Durante a apresentação serão abordadas as análises formais das canções “The Empty Boat” e “Os Argonautas” em sua articulação letra e música, bem como o contexto em que foram compostas. O período entre dezembro de 1968 a junho de 1969, compreende a permanência de Caetano Veloso prisioneiro no Rio de Janeiro, seu subsequente traslado para a prisão domiciliar em Salvador, período no qual ocorrem as tratativas de exílio. Em *Caetano Veloso* (1969), as questões do corpo e do esvaziamento subjetivo, vivenciados na experiência da prisão, aparecem figurados nas canções analisadas, sobretudo nas metáforas do barco à deriva, que se confundem com partes do corpo do eu-lírico. O clima de medo, o destino incerto e à revelia, assim como o sofrimento advindo das privações físicas na cadeia, permeiam as canções deste disco. Além disso, a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em decorrência do Ato Institucional N°5, evidenciou como a questão dos costumes, da cultura e dos modos de vida eram percebidos pelos militares como uma arena política decisiva.

Palavras-chave: Caetano Veloso; MPB; Canção; Exílio; Ditadura.

Em 27 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos, na esteira do Ato Institucional N° 5, que havia sido decretado no dia 13 daquele mês. Levados de São Paulo ao Rio de Janeiro para a sede do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, órgão da Polícia Federal. Dali, seriam transferidos para a sede da Polícia do Exército e, posteriormente, para uma vila militar em Deodoro. Após 54 dias de

¹⁴⁵ Bacharela em História pela USP, desenvolve a dissertação de mestrado: “*It’s a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)*” no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do DLCV, na FFLCH-USP, com orientação do professor Ivan Francisco Marques. E-mail: mcfraguas@usp.br

detenção no quartel, os músicos baianos foram confinados em Salvador, numa prisão domiciliar que durou quatro meses. Nesse período, começam as tratativas de exílio e a produção de novos discos que seriam, respectivamente: *Caetano Veloso* (1969) e *Gilberto Gil* (1969).¹⁴⁶

Gravada ainda no Brasil, a obra que seria conhecida como “o álbum branco do Caetano”¹⁴⁷, em referência ao disco dos Beatles lançado no ano anterior, ambos com suas capas brancas, teve seu processo de composição marcado pela experiência da prisão de seu autor. Júlio César Lobo, em seu artigo “*Novas canções do exílio: história, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972*” (2013), aponta a presença de metáforas náuticas em algumas faixas do disco de 1969, como índice do exílio iminente. Dentre elas, “The Empty Boat”, e “Os Argonautas”.

Um barco vazio atravessa o mar

“The Empty Boat”, segunda canção do lado A, é a mais pungente do álbum, com voz, percussão e violão em primeiro plano, que produzem uma atmosfera de silêncio e gravidade, em oposição aos arranjos de cordas, sopros e guitarra, que por sua vez imprimem estridência e dramaticidade. Os dois acordes que a compõem, Sol menor e Dó maior com o baixo em Sol, conferem um efeito de ondulação à canção, feito um barco à deriva, intensificado pela marcação rítmica da percussão, que emula o som do baque de um barco em seu ancoradouro. O tom menor tem a característica de produzir uma atmosfera de melancolia e sobriedade, expressados aqui, no início da canção, pela marcação solitária dos dois acordes ao violão. Um a um, os elementos do arranjo são inseridos: os oboés se contrapõem à interpretação austera de Veloso, cantando na oitava mais grave do tom da música durante a primeira vez em que todos os versos da canção são entoados. Na terceira estrofe, o arranjo de cordas e o contrabaixo adensam a introspecção da melodia. Na segunda vez em que Veloso retoma os versos desde o início, a guitarra elétrica distorcida e o canto, agora uma oitava acima, transmitem dramaticidade crescente à interpretação. Vindo logo em seguida à alegria de “Irene”, o clima sombrio de “The Empty Boat” e sua letra em inglês produzem um contraste bastante evidente na

¹⁴⁶ Sobre isso, a propósito da composição de “Aquele Abraço”, Gilberto Gil comenta que algumas das canções desse período foram compostas durante a negociação do exílio com os militares. (SEVERIANO, MELLO, 1998, p. 140)

¹⁴⁷ Embora a divulgação das imagens fosse proibida, daí a capa em branco, não havia proibição de radiodifusão das canções de Gil e Caetano.

audição do disco. Nesse sentido, alguns elementos líricos se destacam em “The Empty Boat”. A partir de uma analogia entre as partes da embarcação e do próprio corpo do eu-lírico (LOBO, 2013, p. 5), se formam imagens de esvaziamento: *From the stern to the bow/ Oh, my boat is empty/ Yes, my heart is empty / From the hole to the how*. Assim, da popa à proa, o barco está vazio, como o coração do eu-lírico, sem entender muito bem as circunstâncias em que se encontra. Na segunda estrofe, ainda com o barco vazio, começa a surgir um movimento, a partir do leme, embora a mão que o conduza também se apresente vazia: *From the rudder to the sail/ Oh, my boat is empty / Yes, my hand is empty / from the wrist to the nail*. Este último verso, do pulso até à unha, é o espaço delineado pela palma da mão, comumente associada ao destino. Um barco vazio, com a mão vazia, conduzido à revelia do próprio destino. A terceira estrofe apresenta o barco em plena viagem: *From the ocean to the bay/ oh, the sand is clean/ my mind is clean/ From the night to the day*. Do oceano até a baía (Bahia?), a areia é clara, mas a mente parece mais esvaziada do que propriamente limpa, do dia para noite, no verso que, de maneira mais explícita, parece estar associado à situação de confinamento e deriva. E ele prossegue: *From the stern to the bow / Oh, my boat is empty / Yes, my head is empty / From the nape to the brow*. A cabeça, assim como o barco, de popa à proa, navega vazia, da nuca até a sobrancelha. Este verso possivelmente foi inspirado num dos episódios mais tensos descritos por Veloso em *Verdade Tropical*, quando ele teve a cabeleira raspada na prisão¹⁴⁸.

Finalmente, o deslocamento é longo¹⁴⁹, mas o sonho que motiva o percurso está errado, do nascimento à morte: *From the east to the west/ Oh, the stream is long/ Yes, my dream is wrong / From the birth to the death*. O mais amargo verso desta canção é entoado quase aos gritos, respondido pelo solo de guitarra, igualmente agônico, que se estende *ad infinitum*, até que a música desaparece em *fade out*.

Por sua vez, “Os Argonautas”, fado composto por Caetano Veloso que fecha o lado A, tem as estrofes construídas em torno do acorde de Dó menor, o que dá um tom mais melancólico à canção. O refrão, por sua vez, se estrutura em Dó Maior, causando uma abertura melódica solar sobre o verso de Fernando Pessoa, “Navegar é preciso /

¹⁴⁸ O episódio é recontado em outra canção, “In the Hot Sun of a Christmas Day”, do disco de 1971. Caetano pensou que seria fuzilado, ao ser levado ao pátio da prisão tendo um fuzil contra as costas, mas apenas lhe cortaram os cabelos.

¹⁴⁹ Tema retomado em “It’s a Long Way” do disco *Transa* (1972) em que Caetano Veloso cita “The Long and Winding Road”, dos Beatles, como mote para uma meditação sobre o longo deslocamento do eu-lírico até ali.

Viver não é preciso”. Este verso confere à canção um aspecto mais de coragem do que resignação, ainda que não se aviste o porto de chegada. O diálogo com “The Empty Boat” inicia-se com a comparação entre a nau e o coração, trazendo novamente a presença da oscilação, desta vez, expressada nos pares de sentimentos opostos: “O *barco* / meu *coração* não aguenta / Tanta *tormenta* / *Alegria*/ meu *coração* não contenta / o *dia* / o *marco* / meu *coração* / o *porto* / não.”

“Navegar é preciso, viver não é preciso”, a exortação de coragem proferida por Pompeu a seus marinheiros, segundo Plutarco, e que se torna “Palavras do Pórtico” em Fernando Pessoa, tem seu sentido misturado no fado de Caetano Veloso. Navegar se confunde com viver, quando ambos não têm destino certo, nem exatidão e, no entanto, é necessário partir. Assim, o barco solto é também como um sorriso perdido, quando mesmo o dia que amanhece é um horizonte incerto, que se confunde com o nada. Há novamente a oscilação entre opostos: “O *barco* / *noite* no céu tão bonito / sorriso solto perdido / *horizonte* / *madrugada* / O *porto* / *nada*”. Na última estrofe, o barco se torna meio de transporte moderno, carro, trem, que opõe sua agilidade ao porto incerto, transfigurado em imagens de silêncio e morte: “O *barco* / o *automóvel* brilhante / o *trilho* solto / o *barulho* /do meu dente em sua *veia* /o *sangue*/ o *charco* / *barulho* lento / o *porto* / *silêncio*”.

Flora Süssekind (2007, p. 54) comenta sobre o modo como a experiência cultural antropofágica da geração de artistas dos anos 1960 - que depois acabou por vivenciar a prisão, a tortura e o exílio impostos pela ditadura militar - se transfigura na revisitação de formas diversas de vampirização que sublinhariam, ao mesmo tempo, a dissolução de uma dimensão coletiva, bem como a devoração pela nova ordem política. Os últimos versos de “Os Argonautas” trazem o vampiro algoz que conduz a um porto-silêncio, que pode ser entendido como a própria morte. E, contudo, talvez por isso mesmo, navegar nunca tenha sido tão necessário. Todavia, a música termina em suspenso, no acorde da guitarra portuguesa em Ré com sétima deixando no ar a pergunta: “Viver?”. Esta finalização não se dá pelo acorde completo, mas pelo trítono¹⁵⁰ do acorde de Ré com sétima, as notas Dó e Fá sustenido. O brilho da guitarra portuguesa ressalta a estridência da pergunta que fecha o lado A.

¹⁵⁰ “O trítono (ou quarta aumentada, intervalo de três tons que temos, por exemplo, entre o fá e o si ou o dó e o fá sustenido) é baseado numa relação numérica de 32/45. Divide a oitava ao meio, e é igual à sua própria inversão: projeta com isso uma forte instabilidade. Foi evitado na música medieval como o próprio *diabolos in musica*” (WISNIK, 2014: 64)

A prisão dos baianos, na esteira dos eventos já descritos, evidencia o que Alexandre Nodari destaca na introdução de *O Tropo Tropicalista* de João Camilo Penna (2017, p. 14): “os costumes, os modos de vida, as práticas corporais, a sexualidade, haviam se tornado – esse é o sentido de 1968 – um palco político decisivo”. Justamente por isso, após o AI-5, o Conselho de Segurança Nacional estava atento à “subversão dos costumes”, que “minaria as bases morais da sociedade, gerando um ‘clima de intranquilidade e agitação’, propícios à derrubada revolucionária da ordem”.

Caetano Veloso e Gilberto Gil partem para o exílio em julho de 1969, advertidos pelos militares de que não deveriam retornar ao país. No mês seguinte, ocorre o lançamento do disco *Caetano Veloso* (1969). No álbum as questões do corpo e do esvaziamento subjetivo, vivenciados na experiência da prisão, aparecem figurados nas canções analisadas, sobretudo nas metáforas do barco à deriva, que se confundem com partes do corpo do eu-lírico. O clima de medo, o destino incerto e à revelia, bem como o sofrimento advindo das privações físicas na cadeia, permeiam as canções deste disco e são bem definidas por Caetano Veloso, que a propósito da experiência da prisão, sempre cita o diálogo que teve com Rogério Duarte no final dos anos 60: “Rogério, como já contei, tinha me feito a observação de que, quando a gente é preso, é preso para sempre, e eu me sentia sob uma sombra pesada” (VELOSO, 1997, p. 418).

Ao chegar em Londres, numa crônica escrita para o *Pasquim* em forma de carta endereçada a Freud e intitulada “Meu caro Sigmund”, de 11 de setembro de 1969, Caetano escreve: “Tendo ido a Lisboa e Paris, ainda não tinha chegado ao *estrangeiro*. Aqui é o estrangeiro.” (VELOSO, 1977, p. 42).

Nesse contexto, é possível especular que a introdução de composições em inglês em seu disco pré-exílio já teria sido uma despedida, antecipando a vivência em terra estrangeira, se lembrarmos que o compositor, anos depois, na canção “Língua”, do disco *Velô* (1984), escreveria que “A língua é minha pátria”. No processo de adaptação ao novo país e sua língua, Caetano buscava discos voadores no céu de Londres, ao sair de suas aulas de inglês em Chelsea. Porém, essa é uma outra história.

Referências Bibliográficas

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 1997.

LOBO, Júlio César. “Novas canções do exílio: história, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972”. IN: *Revista Contemporânea: dossiê história e literatura*, ano 3, número 4, volume 2. Niterói: UFF, 2013, p. 1-27.

PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: 34, 1998.

SUSSEKIND, Flora. “Coro, contrário, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. IN: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____, SALOMÃO, Waly. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Discografia

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Phonogram/Polygram, 1969.

_____. *Velô*. Polygram, 1984.

O papel da crítica literária dos anos 1960 e 1970 na recepção do tropicalismo musical

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves¹⁵¹

Resumo: A formação recente de um campo de estudos sobre canção popular, no Brasil, se deu até hoje de maneira fundamentalmente interdisciplinar. Mas talvez não seja exagero dizer que as contendas acerca das interpretações do tropicalismo marcaram com mais força os estudos literários. Os dispositivos de análise da crítica literária tiveram um papel central na interpretação do tropicalismo, em ensaios e artigos mais e menos conhecidos publicados em jornais e revistas na década de 1960 e 1970 (e reeditados em coletâneas), por dicções tão diferentes quanto as de Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant'Anna, Walnice Nogueira Galvão, Roberto Schwarz, Antônio Carlos de Brito, Silviano Santiago, Gilberto Vasconcellos, entre outras. Nesta apresentação, pretendemos articular alguns desses textos a partir da seguinte questão: em que medida a comparação entre modernismo e tropicalismo, hoje já decantada, pode ser vista como fruto de uma disputa de campo balizada pelos estudos literários no período estudado? Em ordem cronológica, abordaremos esses textos, levantado o que neles se ocupa da comparação citada – e como veremos, alguns não o fazem. Por fim, sugerimos que a crítica literária, em sentido amplo, foi central na recepção da canção tropicalista; assim como o oposto, isto é, a preocupação com a atividade cultural do período desempenha uma parte relevante nas produções de uma geração de críticos.

Palavras-chave: Crítica literária brasileira; Tropicalismo; Tropicália; Antropofagia; Modernismo brasileiro.

¹⁵¹ Doutoranda em Literatura Brasileira (USP/FFLCH), mestra em Filosofia (USP/IEB), graduada em Letras (USP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. patricia.anette@gmail.com.

Onde entra o antropófago: Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant'Anna

Antes de o tropicalismo ganhar esse nome e se materializar em um long-play coletivo, Augusto de Campos já reconhecia pressupostos oswaldianos repercutidos nas “explosões” do grupo baiano, especialmente de Caetano Veloso. É também em entrevista a Campos (1974, p. 207) que Caetano diria, quando o movimento já estava configurado: “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo”.

Quando “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” chegam à final do Festival da Record de 1967, Augusto de Campos publica na mesma semana dois artigos diferentes sobre o assunto (1967a; 1967b). Convém reparar em uma afirmação que se repete nos dois: “Caetano Veloso e Gilberto Gil [...] propuseram, oswaldianamente, ‘deglutir’ o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude” (CAMPOS, 1967b, p. 44).

Tal relação, inaugurada por Campos, foi muito presente nas mais diferentes colunas de jornais e periódicos. Em poucas, a comparação foi mais destrinchada. É o caso de um texto de Affonso Romano de Sant'Anna (1968) sobre o tropicalismo, que continha uma seção intitulada: “Onde entra o antropófago”.

Sant'Anna parte de uma entrevista em que José Celso sintetiza os elementos de *O Rei da Vela*: “Um escritório de usura onde o amor, os juro, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas de água, os cardeais, o socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda a ação e que faz no final do ato sua entrada gloriosa.” (CORRÊA apud SANT'ANNA, 1968, p. 1).

Para Sant'Anna, esse seria um painel tropicalista, cuja principal arma seria o deboche. O crítico, como se vê, articula a forma *kitsch* tropicalista às ideias de Oswald, que serve “de lastro estético e ideológico para o tropicalismo” (ibid.). Apesar de até então tratar do Oswald de *O Rei da Vela* (via José Celso), Sant'Anna não compara “o deboche tropicalista” à peça, mas ao “Manifesto Antropófago” (1928): “Nele, também o deboche é pedra de toque.” (1968, p. 1). Eis, nessas laudas, um exemplo perfeito da curiosa releitura de Oswald nos anos 1960: embora tenham histórias e formas distintas, os dois textos de Oswald foram equacionados em um só. Para Sant'Anna, haveria uma identificação perfeita entre “Alegria, alegria” e o Manifesto Antropófago. (ibid.).

Não se pode deixar de considerar que a analogia com uma vanguarda literária servisse aos jornalistas e críticos para mitigarem a dificuldade em definir aquele novo movimento. O texto de Sant'Anna se encerra assim: “*Tropicalismo* é realmente um movimento confuso. Talvez seja mais confuso que movimento.” (ibid.). Roberto

Schwarz, em ensaio que logo comentaremos, dirá, a respeito do lugar social do tropicalismo: “sabemos [...] a quem fala este estilo; mas não sabemos ainda o que ele diz” (1978, p. 76).

Sai de cena o antropófago: Roberto Schwarz e Antônio Carlos de Brito

Comentaremos agora textos que não estabeleceram a relação entre antropofagia e tropicalismo. Mesmo assim, nossa observação é de que seus posicionamentos provocaram a volta da antropofagia como termo de comparação em ensaios de Silviano Santiago e Gilberto Vasconcellos, que abordaremos no próximo item. Por isso, cabe lembrar das notas de Schwarz e Cacaso.

Em 1970, “Cultura e Política, 1964-69” é publicado na revista *Les temps modernes*. Evito uma grande paráfrase do ensaio de Schwarz, por ser esse texto mais conhecido. Lembremos suas linhas gerais. O ponto de partida é a avaliação de que um primeiro efeito do golpe militar de 1964 era moderno: com a justificativa de garantir o país do socialismo, o governo ditatorial promoveu a racionalização do capital (1978, p. 72). O efeito secundário do golpe seria o fortalecimento dos “sentimentos arcaicos” (1978, p. 70) das pequenas burguesias urbanas.

A construção da “imagem tropicalista” de Schwarz se conecta “de maneira indireta” (1978, p. 71) a esses sentimentos arcaicos, ou à “liga dos vencidos” (ibid.) e sua revanche da província. De maneira *indireta*, é bom frisar, pois o autor identifica essa volta “em forma de assunto”, ou seja, na matéria do tropicalismo. Ao submeter os anacronismos a uma forma moderna, o movimento teria por consequência uma “alegoria do Brasil” (ibid.). O problema principal do tropicalismo para o autor era, então, que o tropicalismo trabalhava com uma “conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou” (1978, p. 76).

Salta à vista que nessa primeira interpretação de fôlego sobre o tropicalismo, nenhuma menção seja feita às vanguardas artísticas ou a Oswald de Andrade. No máximo, o autor identifica uma *aparência* surrealista no disparate tropicalista (1978, p. 76), e observa que o estilo tropicalista registra o atraso do país “do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos” (1978, p. 77).

Em “Tropicalismo: sua estética, sua história” (1972), Cacaso se limita a resenhar o ensaio de Schwarz. Por isso, não espanta que o modernismo tampouco apareça. Mas em sua avaliação sobre o texto que expõe, Brito formula de maneira a acrescentar um

aspecto que poderia soar como um aceno aos movimentos de começo de século: “As insuficiências e virtudes do tropicalismo não são inseparáveis das conquistas mais típicas da vanguarda ocidental – de tendência fortemente alegórica” (1972, p. 29)

Escrevendo dos anos identificados com a curtição, Cacaso salienta ainda um ângulo de “compromisso” na Tropicália, palavra dificilmente imaginável em “Cultura e política”. Ainda assim, realiza uma profunda crítica da popularidade que a alegoria tomava então na vida cultural do país (1972, p. 30).

Volta o antropófago: Silviano Santiago e Gilberto Vasconcellos

Silviano Santiago publica na década de 1970 diversos ensaios em que comenta o tropicalismo. No primeiro deles, Silviano lembra que Caetano já se preocupava com sua persona pop desde 1967, quando se aproximou de Chacrinha (1973, p. 51). Essa “eleição” seria análoga à adoção, pelos antropófagos, do palhaço Piolin, “como imagem da própria agressividade” (ibid.). Assim como os paulistas em 1928, “os tropicalistas buscavam em Chacrinha, num primeiro e definitivo gesto de desautorização cultural, o elemento que poderia criar uma atmosfera ideal e proliferante de não-seriedade, de descompromisso com as forças da intelectualidade brasileira.” (ibid., p. 51-52). Na “adoção” de Chacrinha como imagem, Santiago vê, por conseguinte, uma superação da vergonha do “bárbaro e nosso”.

Em dado momento, Silviano resgata os textos de Sant’Anna e Schwarz, que já haviam observado o “entrecruzar do mais moderno e do mais tradicional do Brasil” (ibid.). O autor alerta, contudo, que a concepção de *gosto tropicalista* não coincide com o *gosto modernista* – e excetua Oswald de Andrade. Ainda que a equivalência oswaldiana prevaleça em Silviano, este faz uma primeira diferença entre os dois movimentos, que também insinua em outros ensaios do período. A avaliação de Santiago é que no tropicalismo, diferentemente do modernismo, “Não havia um desejo de escolha, e a dicotomia era estabelecida mais para precisar racionalmente os dois lados” (ibid.).

Nos textos reunidos em *De olho na fresta* (1977), a cristalização do binômio modernismo/tropicalismo dará um passo relevante. Ali, a introdução de Silviano e mais ainda os ensaios de Gilberto Vasconcellos oferecem uma oposição frontal aos resultados interpretativos de Schwarz. O que queremos acrescentar a esse fato sabido é que a defesa do objeto de estudo tropicalista parece ser, mais que nos exemplos anteriores, *amparada* pelo cânone literário oswaldiano.

Vasconcellos monta sua análise da canção “Geleia geral” (Gilberto Gil/Torquato Neto, 1968) por uma oposição entre arcaico/folclórico e industrial/cultural de massas (1977, p. 18), ressoando as análises dos críticos que acompanhamos até agora. Mas observa nessas letras uma crítica ao ufanismo pitoresco, aproximando “Geleia geral” a Oswald de Andrade, “que fizera também uso da paródia como instrumento eficaz para ridicularizar a ideologia do nacionalismo ufanista” (ibid., p. 20).

No ensaio “De olho na fresta” (1975), Vasconcellos já tinha vinculado esses mesmos argumentos para refutar as críticas de Schwarz e Cacaso. E respondendo a vários pontos de “Cultura e Política”, Vasconcellos afirma que “a tropicalia, tal com[o] Oswald de Andrade, não perdeu de vista a ambivalência sociológica que cerca entre nós a noção do moderno” (ibid., p. 49).

Ora, é precisamente esse o sentido que Silviano (1977) privilegia no seu prefácio ao livro de Vasconcellos. Silviano levanta uma série de semelhanças entre o “Manifesto Dada”, o “Manifesto Pau-Brasil” e o tropicalismo, e conclui que nessas três estéticas, a situação se colocava nos termos de “um desencontro entre uma *razão dialética* que tem reinado pelos tempos e uma *racionalização da contradição* que tenta respirar”. (SANTIAGO, 1977, p. 11). Esse desencontro entre razão dialética e racionalização da contradição, para Silviano, estava na raiz dos desentendimentos dos próprios críticos do tropicalismo – e é na comparação do tropicalismo com o ideário oswaldiano que seu argumento se baseia.

Fechamento

Neste resumo, buscamos levantar algumas linhas de força da recepção do tropicalismo pela crítica literária brasileira, sugerindo que o estabelecimento do nexo entre o movimento musical dos anos 1960 e o movimento literário dos anos 1920 se deu, não apenas pela reivindicação desse legado modernista pelos cancionistas, mas também devido aos debates sobre cultura e literatura balizados por noções dos estudos literários.

Em sua obra seminal sobre o movimento, Celso Favaretto sugere que o tropicalismo “realizou no Brasil a autonomia da canção” (2007, p. 32), pois ao elaborar uma nova linguagem cancional, exigiu “que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária” (ibid.). É verdade que a “mistura” tropicalista complexificou o estudo da canção. Mas o que se acompanha nas décadas de 1960 e 1970 é de certo modo o avesso dessa observação. Justo o “enfoque

da crítica literária”, em sentido amplo, compôs as bases de um debate público sobre a cultura de massas e seus acenos à literatura brasileira.

Referências bibliográficas

BRITO, Antônio Carlos de Brito. Tropicalismo: Sua Estética, Sua História. **Vozes**, Revista de Cultura, Dossiê Música Popular e Realidade Cultural, Rio de Janeiro, ano 66, n. 9, v. LXVI, p. 21-30, nov. 1972.

CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: **O balanço da bossa e outras bossas**. 2ª edição (revista e ampliada). São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. A explosão de Alegria, alegria. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, 25 nov. 1967, p. 44, 1967a.

_____. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1967, p. 1, 1967b.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 4ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. ISBN: 85-85851-03-1.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 1ª edição (revista e ampliada da ed. de 1976), edição e-book do kindle, não paginada. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. ISBN 978-85-7492-345-1.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1978], p. 146-163.

_____. Fazendo perguntas como martelo. In: VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977, p. 1-13.

_____. Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval. **Cadernos de Jornalismo e Comunicação**: Especial Carnaval. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, n. 40, p. 45-56, jan./fev. 1973.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. Alguns esquemas. In: **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

_____. Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969. **Les Temps Modernes**, n. 288, Paris, 1970.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. (Apresentação: Silviano Santiago.)

Sem autoria. Propaganda da peça O Rei da Vela no Teatro Oficina. (Uma bofetada de verdade, deboche e violência). **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 nov. 1967, p. 36.

Mesa 11

poesia, crítica e
jornalismo

A mensagem do outro lado da linha: modernização e discurso em *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto

*Rodolfo Rossi*¹⁵²

Resumo: A obra poética de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), reconhecida pelo equilíbrio composicional da forma, foi amplamente discutida, ao longo do século XX, por meio do debate sobre a dimensão anticomunicativa de seu lirismo. Notadamente, a promoção de uma poesia racional e autossuficiente é uma das vertentes do projeto estético do poeta. No entanto, é preciso enfatizar outros elementos que constituem parte da sua produção, como a presença da subjetividade e a influência da transitividade discursiva, que contribuem com a formulação das composições. Nesse sentido, este trabalho compreende que, com o intuito de reconhecer o alcance comunicativo do livro *Quaderna* (1960), primeira obra do autor publicada por uma editora estrangeira (Guimarães Editores, Lisboa), é necessário analisar o emprego ostensivo da *Cuaderna vía*, de modo a demonstrar como o metro foi utilizado nos poemas a fim de estruturá-los como objetos de intersecção da linguagem lírica com a realidade empírica, levando em consideração a cristalização das tensões provenientes das esferas individuais, coletivas e históricas configuradas pelas vozes poéticas. A análise de textos do livro sugere a percepção quanto às dicotomias que resultam do encontro entre os signos comparantes, promovendo um apelo à sensibilidade de maneira indireta e inusitada. Não se trata da promoção de uma lírica tradicional, em que a experiência pessoal e social encontram-se na superfície do texto, mas revelam-se na elaboração do sujeito lírico e dos objetos poeticamente figurados. Assim, tornou-se possível notar em *Quaderna* a construção de um olhar crítico sobre os impasses estéticos e sociais dos anos 1960, capaz de revelar, por meio do discurso poético, contradições do mundo moderno que Cabral buscou figurar.

Palavras-chave: Crítica Literária; Literatura brasileira; Poesia moderna; Poesia e sociedade; João Cabral de Melo Neto.

O debate sobre a suposta pureza anticomunicativa da poesia moderna é necessário para pensar a poética do autor pernambucano João Cabral de Melo Neto.

¹⁵² Bacharel em Letras - Português e Inglês pela FFLCH-USP. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. E-mail para contato: rodolfo2.rossi@usp.br.

Desde o seu primeiro livro, *Pedra do sono* (1942), a crítica ressaltava o rigor construtivo de sua linguagem e certo afastamento da realidade empírica, por meio de poemas que aderiram ao Surrealismo.¹⁵³ A escolha pela composição de versos duros, que exigem do leitor um esforço para adentrar um universo hermético e áspero (em que a atenção sobre o próprio material é permanentemente requisitada)¹⁵⁴ é um dos eixos centrais da produção cabralina. Apesar de leituras voltadas para a transitividade do discurso cabralino, a alcunha de “poeta engenheiro”,¹⁵⁵ preocupado com a racionalização da linguagem e com o rigor imagético e figurativo da poesia, permaneceu como a base da crítica especializada ao longo dos anos.

Certamente, a dedicação de João Cabral na luta por uma poesia racional e autossuficiente, como proposto pelo próprio poeta e pela grande maioria dos estudiosos dos anos 1960-1980, é indispensável para compreender o empenho empregado na articulação do seu projeto poético. No entanto, limitar-se à dimensão anticomunicativa de seus poemas resulta no apagamento da experiência pessoal e da relação entre essas composições e a realidade empírica com a qual dialogam. O enfoque na assertividade da construção lírica parece não atentar para o fato de que a percepção de que a construção da poesia se dá, também, pela discursividade, de modo que a relação entre os sentimentos pessoais e a realidade empírica é determinante para compreender a poética cabralina.¹⁵⁶

¹⁵³ “Trabalhando um material caprichoso, como é o do sonho e o da associação livre, o Sr. Cabral de Melo tem necessidade de um certo rigor por assim dizer construtivista. Daí se fechar dentro dos seus poemas, onde há um mínimo de matéria discursiva e um máximo de libertação do vocábulo - entendendo-se por tal a tendência para deixá-lo valer por si, manifestando o poder de sugestão que possui. As palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza nasce da sua interrelação.” In: CANDIDO, Antonio. *Poesia ao norte. Remate de Males*.

<https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635983> (2012). Acesso em 01/10/2020.

¹⁵⁴ Em entrevista ao programa “Primeiro Plano”, da TV Cultura, em 1945, o poeta afirma o desejo de produzir uma poesia diferente, particular e exigente: “Eu vi que era possível escrever uma poesia áspera. Uma poesia com uma textura áspera. Uma poesia que fosse difícil de ser lida em voz alta. Uma poesia que não embalasse o leitor. (...) Eu gostaria de fazer uma poesia que não fosse um carro deslizando em cima de um pavimento de asfalto. Aquela coisa lisa. Eu gostaria de fazer uma poesia, que neste caso, o leitor é o carro, ele passasse em cima de uma rua muito mal calçada, que o carro fosse sacolejado a todo momento. Uma poesia em que para passar de uma palavra para a outra, tivesse que pensar. Em cada palavra, há um obstáculo para o leitor”. In: RAMOS, Luiz Fernando. *Mestres da Literatura - Quatro vezes quatro João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Tv Escola, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=KO1N9ihfCjY>. Acesso em: 05/11/2020.

¹⁵⁵ Para Haroldo de Campos, a poesia praticada por João Cabral se assemelha ao exercício do construtor de edifícios, pois propõe a sustentação da matéria por meio do cálculo assertivo: (O poeta promoveu) a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de *construção, racionalista* e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista. Os poemas de *O engenheiro* são como que feitos a régua e a esquadro, riscados e calculados no papel. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 80-81.

¹⁵⁶ “A unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria.” In: COMBE, Dominique. — “A Referência desdobrada: O

Nascido em 1920, João Cabral cresceu em meio aos engenhos de cana-de-açúcar da família, instalada em Recife. Duas décadas depois, aos vinte anos de idade, foi ao Rio de Janeiro trabalhar no serviço público, o que abriu caminho para a diplomacia brasileira, ramo em que atuou grande parte da sua vida. Viveu como embaixador mundo afora (Londres, Barcelona, Berna, dentre outras cidades europeias), mas sua poesia sempre se manteve integrada ao país de origem.¹⁵⁷

Enquanto o Brasil róseo dos anos 1950 possuía uma atmosfera de otimismo em relação ao futuro, dado que diversos setores da sociedade (dentre eles, os artistas) encontravam-se eufóricos com a esperança de superação do atraso nacional por meio da modernização,¹⁵⁸ João Cabral preocupava-se em denunciar, a partir do poema *O Cão sem plumas*, as contradições provenientes das decalagens do progresso.¹⁵⁹ Nesse sentido, torna-se evidente como é impossível desconsiderar a transitividade discursiva em seus poemas (e a presença da subjetividade neles), mesmo quando a intransitividade é predominante em produções centrais de sua obra. O alcance das composições não se limita ao status de afirmação da poesia em si, especialmente distanciada da realidade; Não se trata, a partir do livro de 1950, de uma “poesia comunicativa”, mas de uma poesia que

sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” I. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*. São Paulo, V. 84, jan. de 2010, p. 128.

¹⁵⁷ Em carta enviada a Manuel Bandeira, em 1951, Cabral confessa como as suas experiências no exterior o levaram a crer que seria imprescindível ao escritor brasileiro o reconhecimento das desigualdades provenientes de nossa condição subdesenvolvida: “Porque da Europa é que pude descobrir como o Brasil é pobre e miserável. Isto é: depois de ver o que é a miséria europeia - enorme na Espanha, Portugal, dura na França, na Inglaterra - acho que é preciso inventar outra palavra para a nossa, cem vezes mais forte. Por tudo isso ser abstrato é trágico e ridículo para um brasileiro. (...) Hoje eu compreendo melhor como para qualquer artista brasileiro deixar de ser brasileiro para ser “universal” significa empobrecimento.” In: SUSSEKIND, Flora. “Carta 36”. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000, p. 146.

¹⁵⁸ “Foram anos de agitação e de muitos projetos para a arte e a poesia, correspondentes à passagem dos anos 50 para os anos 60: de um período de otimismo e crença nas transformações sociais a serem conduzidas pelo desenvolvimento econômico e tecnológico para um período de tensões ideológicas agudas, crises políticas sucessivas, conflitos sociais. Se, no decênio de 50, a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal se inseria no clima de fé na construção do futuro, isto é, se a experiência formal ligava-se à ideologia da modernização, na entrada do decênio seguinte passou ela a estar ligada à idéia de Revolução, ou melhor, a própria modernização dependia agora de um agente político-social efetivo (...) Em poucos anos, os rumos tomados pelo processo de transformação estariam à distância daqueles idealizados pela euforia desenvolvimentista dos anos 50 e pelo debate ideológico das esquerdas no início de 60”. In: SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Revista Novos Estudos - CEBRAP*. Nº 26, março de 1990, p. 121-122.

¹⁵⁹ Nos versos de “O Cão sem Plumás”, podemos ver a dicotomia que o poema prevê na paisagem do Rio Capibaribe: “O rio sabia / daqueles homens sem plumas. / Sabia / de suas barbas expostas, / de seu doloroso cabelo / de camarão e estopa. / Ele sabia também / dos grandes galpões da beira dos cais / (onde tudo / é uma imensa porta / sem portas) / escancarados / aos horizontes que cheiram a gasolina.” In: NETO, João Cabral de Melo. “O Cão sem Plumás” (1950). *Obras Completas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 108-109.

quer comunicar, chegar ao outro, ao dispor os questionamentos do autor em relação aos novos tempos que se desenhavam no horizonte.

É preciso pensar que o cerne de *Quaderna*, livro publicado pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1960 (dado que demonstra a tentativa de expansão geográfica da poesia cabralina, que transita entre os cenários mediterrâneos e sevilhanos, previamente trabalhados em *Paisagens com figuras* (1956)), não é a recusa da experiência pessoal ou de suas origens, mas na consolidação delas junto à linguagem racional. Pensamos que foi a partir desse projeto ambicioso que Cabral buscou alçar a poesia brasileira ao status de internacionalização, título cobiçado desde o advento dos Modernistas da Geração de 1922. A tentativa não é algo novo na literatura nacional, o que contradiz a noção de que a obra cabralina é alheia a de seus antecessores modernistas.¹⁶⁰ Ela aparece no Brasil capitalista de Oswald de Andrade (1902-1954), no mundo burguês decadente de Carlos Drummond (1902-1987), e permanece latente na poesia em vistas da modernização pós-guerra do poeta pernambucano.¹⁶¹ *Quaderna*, certamente, é um livro importante para a tentativa de apreensão poética da realidade brasileira, que desde os anos 1950 pauta ostensivamente a produção do nosso autor.

Nesse sentido, este trabalho compreende que, com o intuito de depreender a totalidade dos poemas de *Quaderna*, é imprescindível reconhecer como se dá a reverberação das tensões provocadas pelo encontro entre a experiência pessoal e a realidade empírica na linguagem poética. A fim de pensar no que é próprio do livro, torna-se necessário atentar-se à pluralidade discursiva da voz poética (capaz de aproximar os sentimentos de euforia e disforia, paixão e indiferença, alegria e sofrimento), construída por um poeta proveniente do subdesenvolvimento em meio a um novo mundo que se forma após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o início da Guerra Fria (1947-1991). Ao atentar-se ao termo que dá título à obra, é possível notar que se trata de uma

¹⁶⁰ Em carta enviada ao poeta Drummond (um dos seus principais mentores) em 1941, é possível observar como Cabral já almejava, desde o seu primeiro livro, produzir uma poesia capaz de se aproximar dos acontecimentos do seu tempo, assim como os poetas modernistas que o inspiravam: “Quero que me desculpe ter escrito esta carta apenas para falar em mim. É que a perspectiva da publicação desse livro (Pedra do sono) me tem deixado num estado quase de pânico. Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícia todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta; uma coisa menos “cubista”. In: SUSSEKIND, Flora. “Carta 8”. *Op. Cit.*, 2000, p. 171.

¹⁶¹ “Tanto a poesia de João Cabral, de tom cosmopolita, sem referência ao dado nacional, quanto a crítica e a Poesia Concreta ou a sequência que lhes foi dada pelos críticos literários ao longo dos anos 60, 70 e 80 refletem o contexto de um desejo preciso, mas também uma dinâmica da história literária do Brasil: a vontade de participar da produção internacional não mais como periferia ou, em outros termos, havia o desejo de superação da condição de atraso do Brasil.” In: TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *Op. Cit.*, 2009, p. 23.

coletânea de poemas que busca promover o cruzamento de diferentes perspectivas, de modo a ressaltar a transitividade da linguagem poética, isto é, a sua capacidade de articular a comunicação entre opostos: “conjunto de quatro quadrados em forma de crescentes apontados e iguais, simetricamente dispostos e afrontados, formando uma espécie de rosa ou cruz; caderna, lunel”.¹⁶² Portanto, é preciso ler *Quaderna* como um livro de tensões entre o “eu” e o “outro”, que são formalizadas por meio da figurativização dos impasses provenientes das transformações individuais e coletivas que surgem no início dos anos 1960. A memória do subdesenvolvimento e a experiência no Primeiro Mundo; A aproximação entre arte erudita e popular; A miséria sul-americana e a global; A relação entre homem e mulher; Os lugares e os não-lugares; A modernização e o atraso; Todas essas questões não são obliteradas pela racionalização da linguagem, mas sim análogas a ela. Portanto, este trabalho tem como objetivo avaliar até que ponto a realidade empírica (experienciada pelo autor e prevista no cenário moderno) enforma os poemas de *Quaderna*.

Assim, é preciso considerar como a *Cuaderna vía*,¹⁶³ método composicional de origem espanhola e medieval empregado ostensivamente no livro, foi atualizada pelo poeta frente às exigências da modernidade, sendo utilizada como instrumento para o encontro de dicotomias, que se complexificam à medida que são justapostas pelo ato criativo do fazer poético. Essa ação terá como objetivo demonstrar como a linguagem se torna um objeto de intersecção, levando em conta a cristalização das tensões em estrutura linguística e a articulação da voz poética em sua autoconstrução. A proposta aparece no poema de abertura do livro, “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, em que o espetáculo é construído por meio do encontro entre os movimentos da dançarina espanhola com o descritivismo do eu lírico brasileiro. Em “O Motorneiro de Caxangá”, Cabral dispõe blocos de estrofes intercaladas que confrontam as visões otimistas e pessimistas do condutor do bonde em momentos distintos do trabalho: “Ida” e “Volta”. No “Poema(s) da Cabra”, a realidade brasileira torna-se, paradoxalmente, paradigma para se compreender a europeia, na medida em que a condição do “cabra” nordestino serve para investigar a existência dos “cabras” mediterrâneos, ocultos sob a atmosfera clássica da

¹⁶² Segundo dicionário eletrônico Houaiss. Link: houaiss.uol.com.br/ Acesso em 05/11/2020. HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.

¹⁶³ A *Cuaderna vía* foi amplamente empregada pelos poetas do *siglo de oro* Espanhol (1492-1681) e é constituída por quatro versos alexandrinos por estrofe, com cesura e rima toante. Trata-se de uma estrutura que visa a construção lírica regular e racional, de organização matemática dos elementos sintáticos. In: DEYERMOND, A. D. *História de la Literatura Española I – La Edad Media*. Barcelona: Ed. Ariel, 1991, 108-109.

paisagem. Grosso modo, o estudo tem como objetivo estabelecer as relações entre forma literária e processo social, bem como a atuação recíproca de um sobre o outro¹⁶⁴ por meio das mediações formais dos poemas discutidos e o modo pelo qual eles lidam com a matéria brasileira. Considerando sempre que “o sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo”,¹⁶⁵ cabe compreender de que maneira a subjetividade lírica cabralina, em sua sempre decantada autoconstrução, formaliza impasses estéticos e sociais na virada entre os decênios de 1950-1960.

Referências bibliográficas:

ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. 1ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyer. “A poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: Revista *Encontro*, nº. 28, ano 5, abril de 1960.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. “A lição de João Cabral”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 1, Mar. de 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *O estudo analítico do poema* — São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

_____. “Poesia ao norte”. *Remate de Males*. Campinas, ISSN 2316-5758., dez. 2012.

CARDOSO, Adalberto Moreira. *A Construção da Sociedade do Trabalho no Brasil: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades*. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.

¹⁶⁴ “A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados por um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocósmos, tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra”. CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 15.

¹⁶⁵ COMBE, Dominique. — “A Referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” l. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*. São Paulo, V. 84, jan. de 2010, p. 128.

- COMBE, Dominique. — “A Referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” l. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*. São Paulo, V. 84, Jan. de 2010.
- DEYERMOND, A. D. *História de la Literatura Española I – La Edad Media*. Barcelona: Ed. Ariel, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni; Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel/Edusp/INL, 1987.
- MOREIRA, Vânia Maria Losada. “Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural”. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. (Org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 156-194, 2018.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obras Completas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de 'Pedra do sono' a 'Andando Sevilha'. 2008. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia Com Coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-28, 1987.

- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia de menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. *Revista Novos Estudos - CEBRAP*. Nº 26, março de 1990.
- SOUSA, Carlos Mendes de. "Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes" / Carlos Mendes de Sousa. In: *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, n.º 200, Jan. 2019.
- SUSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.
- TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O Rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese de Doutorado em Letras - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.
- VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WOLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. Edição do Kindle. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. “A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa: de Vitorino Nemesio aos anos 60”. In: *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*. Organização: Francisco Topa, Joelma Santana Siqueira e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 978-972-36-1536-4. edição: 1759, 2020.

Entre a crítica e a história literárias: Sainte-Beuve, Croce e Carpeaux

Guilherme Mazzafera¹⁶⁶

Resumo: Esta comunicação busca recuperar um ensaio esquecido de Otto Maria Carpeaux, publicado em 1941, ano de sua estreia no jornalismo brasileiro, para elucidar dois termos-chave de seu vocabulário crítico, expressos no título: “Situação e presença: algumas reflexões sobre a crítica literária”. Ao propor uma reavaliação radical dos conceitos históricos postulados por Charles Sainte-Beuve e Benedetto Croce, Carpeaux estabelece uma oposição entre tais abordagens: Sainte-Beuve seria incontestável no que se refere ao passado literário, impregnando sua recepção até o presente vivido por Carpeaux. Por outro lado, seria surdo às manifestações da atualidade, pós-1830, ignorando mesmo autores de amplo renome. Croce, por sua vez, equivoca-se constantemente como crítico do passado (pré-1830), até mesmo com relação a nomes da envergadura de Dante e Leopardi. Procurando esmiuçar a questão, Carpeaux articula uma distinção fundamental entre história e crítica literárias, alicerçada nos diferentes gestos apropriativos que fazem da filologia: “a filologia do historiador estuda esta língua”, enquanto “a filologia do crítico estuda o sentido”. Ao estudar a língua, chega-se à *situação* histórica de um autor e obra, enquanto o estudo do sentido desvela a *presença*, “pela qual uma obra se subtrai do tempo histórico e torna-se imortal: sempre presente”. Tendo em mente que, para Carpeaux, “Distinguir e ligar as situações, as presenças e a vida é a tarefa interminável, o fim supremo do crítico”, proponho discutir como os textos de Carpeaux dão testemunho deste confronto com as obras e suas difusas temporalidades, testemunho este atravessado por uma tensão constitutiva, reposta em sucessivos pares dialéticos, agônicos: situação e presença; origens e fins; retratos e leituras; respostas e perguntas. Ao que se pode acrescentar o vínculo íntimo entre história e crítica literárias, subjacente à fluida transitividade que interliga seus múltiplos ensaios breves e o esforço totalizante da *História da literatura ocidental*: situação e presença.

Palavras-chave: Otto Maria Carpeaux; Charles Sainte-Beuve; Benedetto Croce; Crítica literária; Historiografia literária.

¹⁶⁶ Doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP).
Contato: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com

No que constitui uma de suas primeiras reflexões em terras brasileiras sobre o ofício da crítica literária, Otto Maria Carpeaux procura qualificar dois termos-chave de seu vocabulário crítico, expressos no título do ensaio: “Situação e presença: algumas reflexões sobre a crítica literária” (1941).¹⁶⁷ Ao propor uma reavaliação radical dos conceitos históricos postulados por Charles Sainte-Beuve e Benedetto Croce, Carpeaux estabelece uma oposição entre tais abordagens: “Sainte-Beuve parte do homem e Croce parte da obra, e parece que estes dois métodos levam a triunfos e a derrotas igualmente opostos.” Sainte-Beuve seria incontestável no que se refere ao passado literário, impregnando sua recepção até o presente vivido por Carpeaux. Por outro lado, seria surdo às manifestações da atualidade, pós-1830, ignorando autores como Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert, Musset e Nerval. Já Croce, embora tenha sido por muito tempo “o juiz e a consciência da literatura contemporânea”, equivoca-se constantemente como crítico do passado (pré-1830), até mesmo com relação a nomes da envergadura de Dante e Leopardi (CARPEAUX, 1941).

Procurando esmiuçar a questão, Carpeaux articula uma distinção fundamental entre história e crítica literárias, alicerçada nos diferentes gestos apropriativos que fazem da filologia: “a filologia do historiador estuda esta língua”, enquanto “a filologia do crítico estuda o sentido”. Ao estudar a língua, chega-se à *situação* histórica de um autor e obra, enquanto o estudo do sentido desvela a *presença*, “pela qual uma obra se subtrai do tempo histórico e torna-se imortal: sempre presente”.

Em termos de evolução literária, Carpeaux considera que autores e obras costumam apresentar apenas uma destas instâncias, tendo importância meramente histórica (situação sem presença) ou constituindo-se como pura atualidade (presença sem situação). Ao olhar para o passado, o historiador almeja fixar as situações, enquanto o crítico anseia por evocar a presença; na atualidade, cabe ao crítico estabelecer as situações, enquanto ao historiador só resta o cruzar de braços em face de um eterno presente. Os campos de atuação do historiador e do crítico parecem, deste modo, excluir-se mutuamente. No entanto, lembra Carpeaux, “o acordo da situação e da presença faz a prerrogativa do gênio”, e o mesmo deve aplicar-se ao método do intérprete. Sainte-Beuve rejeita a simples situação,

¹⁶⁷ Este texto é derivado de uma longa apresentação da vida e obra de Carpeaux, intitulada “Situação de presença de um crítico austríaco-brasileiro”, publicado no n. 20 da revista *Teresa*: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/166604>

recorrendo à vida dos autores, à “personalidade fora do tempo”, para melhor compreender as obras. Croce, por outro lado, abstrai a personalidade para encontrar a obra em seu presente constitutivo.

A predominância exclusiva da situação equivaleria ao golpe de morte da história sobre a obra de arte, limitando seu entendimento à interpretação alegórica, de cunho dogmático. A preferência do crítico pela presença, portanto, estaria vinculada a uma concepção simbólica da obra literária, como apontado no estudo fundamental de Mauro Souza Ventura: “Para o crítico, arte é símbolo e não alegoria. Quando uma obra não consegue suplantar o nível da alegoria, torna-se inferior.” (VENTURA, 2002, p. 95) O anseio do crítico literário, segundo Carpeaux, é o de “aniquilar o tempo”, único meio de vislumbrar a presença de um autor ou obra. A interpretação da obra enquanto símbolo, ou seja, “sua capacidade de gerar múltiplos sentidos” (p. 103), depende de um gesto ativo do leitor-crítico que, a partir dos símbolos gestados pela arte – que não deve deles tirar conclusões, segundo Carpeaux –, não procura impor uma tábua de valores pré-moldada, mas “cria-os por intermédio da arte”, passo diverso daquele dado pelo historiador literário, que inventaria o corpus crítico precedente, fixando “os valores da tradição”:

O historiador literário faz o inventário das críticas acumuladas. Fixa os valores da tradição. Sua maior ambição é de dar um “*idearium*” completo da sua literatura. O crítico não faz um inventário; faz a crítica do inventário. [...] Uma grande experiência nos ensinou que a literatura antecipa, pelos seus símbolos, o futuro. Mas a arte cria os seus símbolos, sem tirar deles conclusões. A crítica tira desses símbolos as suas conclusões; a crítica cria valores. O crítico não escreve um “*idearium*” e sim um modesto diário; mas o seu jornal é um calendário do futuro. Ele é o historiador das eras vindouras. (CARPEAUX, 1941)

Uma rápida consulta aos ensaios de Carpeaux revela sua preferência pelo segundo termo: “Presença de Goethe”, “Presença de Aníbal”, “Presença francesa”, “Brasil: ausências e presença” sem falar no título da coletânea de 1958, *Presenças*, em oposição a um breve exemplo da “Situação de Mallarmé”. A isto se pode associar, talvez, a opção de Carpeaux pelo ensaio como *forma mentis* de sua crítica, que penetra mesmo em seus largos voos de historiador literário.

Ao compor a divisa essencial da crítica literária – “Distinguir e ligar as situações, as presenças e a vida é a tarefa interminável, o fim supremo do crítico” – Carpeaux não deixa de apontar para seu próprio método, em que o ensaio surge, nas palavras de outro

grande praticante da forma, *como “atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser”* (BENSE, 2018, p. 115), modo alternativo de indicar a necessidade de conjugar situação (“contorno preciso”) e presença (“realidade e ser”). A delimitação dos contornos, porém, não implica seu exaurimento, posto se tratar de objeto efetivamente criado pela escrita. Se ao ensaísta compete o gesto compósito que produz “incansavelmente novas combinações ao redor do objeto” (2018, p. 121), o Carpeaux crítico literário, sem abrir mão de certo rigor metodológico, desabona a severidade de uma aparentemente *inexorável* filiação texto-contexto, promovida tanto por uma leitura exclusivamente nacional, que enlaça autor, obra e realidade histórico-social, como por outra, pretensamente internacionalizante, refém da localização e comprovação angustiada de influências.

Como propõe Dominick LaCapra (1983, pp. 55-56), pensando no processo de carnavalização conceituado por Bakhtin, a obra de um escritor pode ser desmembrada criativamente, permitindo a recorrência de processos de renovação e impedindo que os textos se fechem hermeticamente sobre si mesmos. A leitura que Carpeaux empreende da literatura brasileira – da qual sua contínua interpretação da obra de Machado de Assis é caso emblemático –, a despeito de certa oscilação entre lugares-comuns já postulados pela crítica majoritária, traz como marca precípua um contínuo deslocar-se que, a cada novo texto, parece reconfigurar autor e obra em novos contextos e vieses interpretativos, levando a cabo uma ideia que nos parece central na reflexão de Max Bense sobre a forma do ensaio: “a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir” (BENSE, 2018, p. 121).

Esse modo de proceder, marcado por um pendor universalista que preza um sentido profundo de unidade cultural, não refuga o gesto historicizante, reencenado a cada passo, tendo em mente que os objetos sob análise são inacessíveis enquanto constructos históricos puros, mas perscrutáveis por uma atitude indagadora que congregue “a mais ampla informação, atitude desinteressada, método seguro, e uma certa dose de força criadora” (CARPEAUX, “O crítico Augusto Meyer”, 1999, p. 849). Pela soma de tais instâncias, o grande crítico sempre (re)cria seu objeto, e a verdadeira prova de fogo, para Carpeaux, não é o debruçar-se sobre os contemporâneos, cujo juízo será sempre precário, mas o confronto contínuo com as obras de qualquer época, “inclusive e especialmente as publicadas no passado”.

A obra de Carpeaux dá testemunho deste confronto com as obras e suas difusas temporalidades, testemunho este atravessado por uma tensão constitutiva, reposta em sucessivos pares dialéticos, agônicos: situação e presença; origens e fins; retratos e leituras; respostas e perguntas. Há, nestes pares, certa caracterização do método de Carpeaux em seus ensaios, que oscilam entre a apresentação, consideravelmente sintética, de um amplo escopo informativo sobre o objeto em questão, resvalando por vezes em certos generalismos (seja pela organização de respostas cristalizadas pela crítica precedente ou pela composição de um retrato pouco original), e o salto crítico mais ostensivo, também ele sintético, presente nas perguntas com que escrutiniza a tradição ou na proficuidade autoral de suas leituras mais analíticas. Embora haja considerável verdade na observação de Antonio Candido (1944) de que Carpeaux é menos dialético do que alardeia, penso que seu ímpeto crítico reside no posicionamento adequado dos problemas e em certos rompantes iluminadores que carregam em si algo do elã poético na “audácia de exprimir suas próprias verdades pessoais” (“Baudelaire e a liberdade”, 1999, p. 578). É graças a isso que o crítico é capaz de atizar, em um ensaio aparentemente desprezioso sobre a cena do porteiro em *Macbeth*, no qual brevemente evoca a já clássica leitura de Thomas De Quincey para transcendê-la, uma insuspeitada centelha hermenêutica, apontando que, a despeito de um portentoso monólogo sobre som e fúria feito pelo protagonista, ressoa “a vida comum, a do homem comum – grosseira, plebeia sem barulho nem fúria, mas cheia da significação das coisas elementares, primitivas” (“As bruxas e o porteiro”, 1999, pp. 549-550). Eis a presença de Shakespeare.

Referências bibliográficas

- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018, p. 115.
- CANDIDO, Antonio. Última nota. *Folha da Manhã*. São Paulo, 28 maio 1944. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/168408>
- CARPEAUX, Otto Maria. *Situação e presença*: algumas reflexões sobre a crítica literária. *Correio da Manhã*, nº 14.442, Ano XLI, Rio de Janeiro, 30 nov. 1941. (*Suplemento*, págs. 1-2).

CARPEAUX, Otto Maria. As bruxas e o porteiro; Baudelaire e a liberdade; O crítico Augusto Meyer. *In: Ensaios reunidos – Vol.I (1942-1978)*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999.

LA CAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1983.

VENTURA, Mauro Souza. *De Karpfen a Carpeaux: Formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

O lugar do jornalismo em *Os condenados* de Oswald de Andrade

Rafael Rodrigo Ferreira¹⁶⁸

Resumo: Ao longo da exposição, pretendemos associar algumas das práticas jornalísticas da Primeira República brasileira (1889-1930) ao percurso trilhado pelo escritor Oswald de Andrade, observando, mais detidamente, de que maneira as narrativas que integram a trilogia *Os condenados* incorporam essa circunstância tão decisiva para o intelectual daquele período. Entende-se que há um consenso sobre a importância da atuação jornalística do escritor paulista, bastante produtiva, ainda que não de carreira, por meio da qual conseguimos a um só tempo identificar sua militância política, revisar suas reflexões acerca dos caminhos da arte nacional e, de modo correspondente, distinguir suas complexas ambições literárias. Contudo, importa destacar, como síntese do mesmo fenômeno, as representações discursivas, ideológicas e, sobretudo, literárias de tal contexto no interior mesmo de suas obras publicadas em livro, seja de poesia ou prosa ficcional. Daí o reconhecimento do exercício jornalístico como sendo um elemento de coesão possível de *Os condenados* auxiliar no entendimento não linear e rigidamente pautado pela crítica predominante que, em geral, tende a permear a trajetória intelectual do escritor. Assim, abre-se caminho para o exame de suas obras sob os influxos da modernidade vista em sua expressão amplificada, sendo o jornalismo moderno parte fundamental de seu percurso, comportando ou não em seu conjunto as acepções de vanguarda. Lembrar que modernidade, modernismo(s) e vanguarda podem ser indissociáveis, mas não equivalentes, é fundamental para a compreensão do que se pretende destacar por ora.

Palavras-chave: Literatura; Jornalismo; Modernismos; Oswald de Andrade.

¹⁶⁸ Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e conta com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. E-mail: rafaelrodferreira@gmail.com

Parece ponto pacífico admitir que as obras dos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 encerram leituras que comportam simultaneamente distintas expressões artísticas. Assim, com certa liberdade de exame crítico, pautada pela permeabilidade entre campos distintos, – tais como música, cinema, artes plásticas, filosofia, psicologia, história, jornalismo e outros – reconhecemos muitas possibilidades de interface entre gêneros ou áreas do conhecimento tradicionalmente consideradas apartadas e independentes. Também é comum vermos como natural a fragmentação do movimento, que de fato ocorreu a partir de 1924, dividindo, *grosso modo*, em polos aqueles que ulteriormente filtraram com maior vigor e sistematização as vanguardas artísticas e políticas, e os que mantiveram como base procedimentos artísticos tomados por arcaicos, assim como posições políticas conservadoras (JARDIM, 2016, pp. 59-81). Exemplos do primeiro grupo estariam Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Já do segundo, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, para ficar nos que se tornaram mais notórios no quadro literário.

Contudo, apesar dos avanços insuspeitos para a arte moderna brasileira advindos da Semana (dado inquestionável), se pensarmos mais propriamente nas condicionantes expostas brevemente acima, com a porosidade dinâmica entre esferas artísticas e as correspondências mais ou menos acentuadas entre estética e política, tendemos a reproduzir, ao longo do tempo, um falso dilema que se vale de uma rígida premissa, a qual encobre a efetiva liberdade de análise. Consciente ou inconscientemente assinalada, a convicção em torno da atuação dos artistas da Semana de 22, vista como uma espécie de súmula cultural do período, acaba por se estabelecer em prejuízo de um contexto cultural, político, e geográfico diversificado e amplo. Assim, o ano de 1922, a cidade de São Paulo e alguns - somente alguns - dos artistas que conduziram o evento, falam por todo o cenário artístico nacional anterior e posterior¹⁶⁹, bem como resumem o próprio evento, mais complexo e contraditório do que costumamos assimilar a princípio. Isto é, resiste uma abordagem que não reconhece outros projetos artísticos pelo Brasil que foram capazes de mobilizar igualmente os signos da modernidade. É recorrente, ainda hoje, apesar da consistência dos estudos que matizaram criticamente essa problemática a partir dos anos de 1970 (SIMIONI, 2013, pp. 11-13), apontar, quando muito, questões apenas dentro do próprio programa disposto em três dias no Teatro Municipal de São Paulo,

¹⁶⁹ Geralmente, a respeito da literatura, mas não só, vemos todo o século XX categorizado da seguinte forma: pré-modernismo, modernismo e pós-modernismo. Proposta bastante simplista e limitada.

distinguindo não mais que impasses de ideias – estéticas e políticas –, cujas implicações culminaram na bifurcação dos caminhos dos integrantes do movimento, referendando continuamente o pioneirismo de São Paulo. Como consequência, consentimos a seleção de um grupo diminuto de escritores em detrimento de outros, que inclusive também participaram da Semana, porém, segundo esse olhar, não a caracterizaram propriamente, como se o conservadorismo estético e político não fosse resultante do mesmo fenômeno de reflexão, em busca de aspectos que pudessem definir a dispersa noção de brasilidade. Em geral, portanto, a premissa que vigora, muitas vezes em silêncio, como fato consumado, reduz as expressões artísticas a um local, a uma data e a alguns artistas, suprimindo da historiografia literária toda a potência da pluralidade dos discursos e categorias que se opunham e se complementavam dialeticamente naquele momento (HARDMAN, 1996, p. 303). Bem, essa discussão não é novidade, ao menos para o meio acadêmico e cultural, ainda que possamos reconhecer a necessidade de sempre retomar atentamente o debate, sobretudo em São Paulo.¹⁷⁰

Nesse sentido, identificamos, como extensão do olhar concentrado em São Paulo e às vanguardas, um *a priori* que se reproduz ao longo do tempo enquanto norma. E tal inclinação imprime tanta força entre nós que mesmo os escritores tornados cânones e incorporados à reduzida acepção de modernismo foram também reduzidos a uma prática analítica unívoca. Quer dizer, até os artistas que cumpriram um roteiro específico, atingindo mais cedo ou mais tarde o ainda atual estatuto de paradigma oficial da moderna literatura brasileira, como é o caso de Oswald de Andrade, são, pelo mesmo motivo, subordinados a visões que se fecham circularmente no interior de um dado protocolo de leitura, apta a essencializar um sólido pressuposto em que convergem determinadas características de vanguarda e posições políticas linearmente, de modo seletivo. O que não significa dizer, por outro lado, que belíssimos trabalhos não tenham surgido a partir desse recorte; afinal, esse escopo também carrega verdade, muito embora, segundo cremos, não seja o único possível, ponto que gostaríamos de distinguir.

¹⁷⁰ Apenas para registrar dois exemplos críticos da atualidade, podemos citar parte da atuação do grupo formado através da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo, de nome 3x22 e o ciclo de debates online que percorre praticamente todo o ano de 2021, organizado pelo Instituto Moreira Salles, chamado 1922: modernismo em debate.

Com efeito, a análise que sugerimos aqui acerca da obra *Os condenados*¹⁷¹ de Oswald de Andrade, autor estabelecido pelos manuais literários, embora tardiamente¹⁷², como se sabe, provém de uma condução analítica que tenta, em alguma medida, adequar a obra ao seu contexto intelectual particularmente contraditório, de raízes formais híbridas, suprimindo, dentro do possível, juízos de valor gestados na procura obsessiva por elementos que são válidos apenas por antecipar as balizas de vanguarda artística (sinônimo de triunfo) como única forma concebível de conexão com a modernização literária, sem no entanto desconsiderá-la. Compreende-se que o mesmo movimento crítico que tende a refutar o que não é vanguardista na historiografia literária oficial do século XX de modo geral, também ecoa no conjunto de obras de escritores que capitanearam o próprio movimento de vanguarda.

A prosa ficcional de Oswald de Andrade é um exemplo contundente desse processo. A começar pelo recorrente destaque negativo dado à trilogia *Os condenados*. Menos por ser uma obra que de fato merece apontamentos de natureza variada do que por ser lida em função das narrativas do autor consideradas mais evoluídas, constituindo parâmetros, quais sejam: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Vemos a trilogia ser caracterizada como realização imatura, ou parte de uma suposta primeira fase do escritor, um simples prognóstico de sua produção exitosa – o mesmo modo de conceber a história literária em que o termo “pré-modernismo” é tão somente uma antessala para o modernismo de vanguarda (VELLOSO, 2010, pp. 22-38). Evidentemente, as adversidades técnicas e conceituais são passíveis de muitas críticas na obra em questão, não há dúvidas. Assim como as muitas qualidades dos romances *Miramar* e *Serafim*, são evidentes e fundamentais. Contudo, importa dizer, que não parece coerente que se faça tal avaliação a partir de uma escala evolutiva, uma vez que a trilogia é composta cronologicamente antes, durante e depois das duas obras mais radicais e sarcásticas, o que deveria lhe garantir alguma autonomia, obstaculizando a divisão em fases que se superam.

Com tal, toda a aglutinação formal e histórica plasmada pela sua produção eclética como um todo e pela trilogia *Os condenados* de modo particular, devido também à sua condição seriada, acaba por se obscurecer diante do radar vanguardista. Portanto, não é

¹⁷¹ Tomamos como definitivo o último título dado pelo autor na reedição de 1941, *Os condenados*, que abarca três partes: *Alma*, publicada em 1922, *A estrela de absinto*, publicada em 1927, que segundo o autor teriam sido escritas entre 1917 e 1921, e *A escada*, em 1934 como *A escada de Jacó*, substituído por *A escada vermelha*, antes de ganhar o nome definitivo em 1941.

¹⁷² O escritor experimentou considerável esquecimento até o fim de sua vida em 1954.

vista, a trilogia, como oportunidade fértil de análise da trajetória do escritor e do quadro literário a que pertence, submerso aos múltiplos efeitos da modernidade na periferia do capitalismo, que sobrepõe temporalidades e processos sociais substancialmente (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 74). Tudo o que sustenta o híbrido, o indefinido e o contraditório, quando não resolvido pela via vanguardista, experimentou o esquecimento em nossa apuração historiográfica da literatura. Ademais, *Os condenados* guardam muitas similaridades com os seus romances sociais dos anos 1940, fator que nos faz pensar ainda mais sobre a complexidade do projeto literário do escritor que, se não mantém, conscientemente, rígida coesão na sua prosa ficcional, considera a sua realização por distintas chaves simultaneamente. Irregularidade esta, inclusive, que não prezava por uma simetria rigorosa entre seus predicados teóricos e sua própria produção artística (ANDRADE, 2013, pp. 113-133).

Os romances de Oswald caminham paralelamente ou resultam de um eixo comum, como é o caso específico de *Memórias sentimentais de João Miramar* e os dois primeiros volumes da trilogia, compostos todos entre 1917 e 1921 (CHALMERS, 2004, pp. 178-184). Da mesma maneira, *Serafim Ponte Grande*, assim como aqueles dois, tem por base o “desordenado romance” (BRITO, 1972, p. 21), ou o “jornal caleidoscópico” (CAMPOS, 1992, p.15), chamado *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*.¹⁷³ De modo que uma leitura superficial pode conceber uma e outra obra como distantes temporalmente, mingando o foco sobre as razoáveis continuidades e diferenças entre elas acerca do contexto que compartilham. Vejamos, por exemplo, a seguinte formulação: “As mesmas falhas que podemos observar na *Trilogia* – imaturidade e falta de penetração psicológica – aparecem novamente em *Marco Zero* (CARDOSO, 1983, p. 46). O reconhecimento de continuidades na composição dos dois grupos de romance, formados pelos três textos já mencionados de *Os condenados* e pelos dois que integram, vinte anos depois, *Marco Zero I – A revolução melancólica* e *Marco Zero II – Chão*, são no excerto conectados por uma visão de imaturidade e de superficialidade psicológica, em geral associada à construção das personagens. A nossa sugestão reside na compreensão de que a permanência entre os dois grupos narrativos pode guardar uma tentativa do autor em estabelecer um ângulo de seu multifacetado projeto literário, levando adiante uma produção de cunho iconoclasta, acidamente sarcástica e destrutiva, através da qual o autor

¹⁷³ Obra composta a várias mãos entre 30 de maio de 1918 e outubro de 1919 pelo escritor e seus amigos de vida literária em passagens pela *garçonnière* de Oswald na Rua Líbero Badaró, centro de São Paulo.

é caracterizado e reconhecido nos dias de hoje, e outra mais séria, digamos, retomando aspectos do romance tradicional, avizinhandose ao documental.

Tanto os atributos documentais quanto os de composição das personagens prevalecem como marcas de oposição entre as obras em prosa do escritor, meio pelo qual se dá a justificativa do insucesso das narrativas alinhadas a uma concepção mais social e realista, superficial, segundo a revisão crítica predominante. É a partir desse ponto que procuramos recorrer ao jornalismo e suas distintas formas de assimilação pelo romance. Pois entendemos que tais características, supostamente superficiais ou cuja técnica é tomada por insuficiente, são frutos de uma realização literária que depura os meios de comunicação de massa, que se aperfeiçoavam no período, consolidando-se não como um erro de percurso do autor, mas como parte possível de um projeto. Em *Os condenados*, a título de exemplo, o “convencionalismo de folhetim” (CANDIDO, 2011, p. 16) atado ao formato dos *fait divers*, compõe uma fatura estrutural que maneja de modo mais deliberado a interface entre jornalismo e sua procedência literária. O sentimentalismo derramado, atrelado a temas como suicídio, crime, prostituição e a atmosfera do submundo da cidade de São Paulo, provoca toda a disposição romanesca do texto. Afirmando-se pela influência da condução jornalística, que se estende pela sua capitulação fragmentária,¹⁷⁴ a narrativa adere a uma cadência de certo modo apelativa, própria da cultura de massa, da qual a superficialidade na construção das personagens, dentre outras coisas, é típica e usual. Derivado do folhetim, os *fait divers* carregam grande teor fictício, ao mesmo tempo em que se aproximam do referencial mais imediato, uma espécie de “relato romanceado do cotidiano real” (MEYER, 1996, p. 94) capaz de levar em muitos casos a inventividade às últimas consequências. A obra, portanto, anima a condição híbrida que particulariza a interação dinâmica, e não opositiva, entre os binômios literatura-jornalismo, literato-jornalista, livro-jornal e ficção-realidade. Ao mesmo tempo, recompõe estruturalmente as duas linhas de jornalismo que concorriam à época: a francesa, mais beletrista, atrelada ao *feuilleton*, e a estadunidense, de cunho industrial, cuja notícia e a reportagem são produtos concisos e estratégicos de venda, típicos do jornal-empresa¹⁷⁵. Daí emergem soluções formais que dão lastro decisivo ao

¹⁷⁴ “[...] as unidades narrativas dispostas em blocos separados lembram os cortes de texto de jornal, cuja divisão em parágrafos constitui basicamente um expediente tipográfico. A procura da simultaneidade no livro contraria a ordem da exposição lógico-causal, tal como na notícia em blocos, matéria que os redatores produzem sem pensar em detalhados esquemas de estruturação, pois a ordem dos fatores não altera a notícia” (CHALMERS, , pp. 79-80).

¹⁷⁵ Tal conjuntura dividia os intelectuais da época no que respeita à relação específica entre literatura e jornalismo. Tomemos um exemplo sobre a questão a partir do posicionamento de José Veríssimo, um dos

universo narrativo de Oswald de Andrade sob a complexa transição, nunca plenamente consolidada, como é sabido, entre a Monarquia e a República no Brasil.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Gênese. “Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética”. *Remate de Males*, v. 33, n. 1-2, p. 113-133, 17 jun. 2015.

BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972. .

CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CARDOSO, Zelia de Almeida. *O romance paulista no século XX*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1983.

CHALMERS, Vera. *3 linhas e 4 verdades: O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. “Seis capítulos de Oswald de Andrade”. *Literatura e Sociedade*, v. 9, n. 7, p. 178-194, 6 dez. 2004.

FERREIRA, Antonio Celso. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos Modernistas”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Ponteio, 2016.

MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

mais influentes críticos da época: “a crônica é coisa moderna no jornalismo e na literatura, pois participa de ambos, e coisa, se não me engano, latina, poder-se-ia ver nela o protesto do gosto literário das gentes latinas do seu amor da bela forma e dos formosos períodos, contra a invasão dominadora da reportagem anglo-saxônia, que contenta e satisfaz a sua gente com a notícia dos fatos, seca e friamente comentados, sem imaginação nem artifício literário” (VERÍSSIMO, 1979, p. 127).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação”. *Perspective: actualité en histoire de l’art*, Paris, n 2, p. 1- 17, 2013.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VERÍSSIMO, José. *Últimos estudos de literatura brasileira: 7ª série*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.