

ANAIS DO

9º SEMINÁRIO DO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
EM LITERATURA BRASILEIRA
FFLCH - USP

AUTORITARISMOS DE ONTEM E DE HOJE

18-20 OUT 2023

BBM - Sala Villa-Lobos

Mario Tommaso
Diego Andrade de Carvalho
(org.)





Universidade de São Paulo

Reitor

Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora

Maria Armanda do Nascimento Arruda



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor

Paulo Martins

Vice-Diretora

Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Chefe

Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Vice-chefe

Cilaine Alves Cunha

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Coordenador

Ricardo Souza de Carvalho

Vice-coordenador

Jefferson Agostini Mello

Comissão Organizadora do IX SPPGLB

Mario Tommaso (coordenador)

Diego Andrade de Carvalho

Fernando Rodrigues da Costa

Irana Magalhães Timóteo

Júlia Batista Bernardes Farias

Máira Luana Moraes

Mariana Diniz Mendes

Tatiane Bovolato

Comissão Editorial

Mario Tommaso (organização)

Diego Andrade de Carvalho (revisão)

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.

ISSN 2595-7082

Mario Tommaso
Diego Andrade de Carvalho
(org.)

Anais do
9º Seminário
do Programa de Pós-Graduação
em Literatura Brasileira:

Autoritarismos de Ontem e de Hoje



São Paulo, 2023

Agradecimentos

A comissão organizadora do 9º SPPGLB agradece a colaboração e o apoio de pessoas imprescindíveis para a concretização do evento:

Adriana Coelho
Ariovaldo José Vidal
Cilaine Alves Cunha
Cristina Judar
Edilson Dias Moura
Eliane Robert Moraes
Equipe da Biblioteca Brasileira Mindlin
Erwin Torralbo Gimenez
Fabiana Carneiro da Silva
Fabio Cesar Alves
Funcionários da Edusp e da Livraria João Alexandre Barbosa
Funcionários da lanchonete Tia Bia
Hélio de Seixas Guimarães
Jaime Ginzburg
Jefferson Agostini Melo
Lígia Fonseca Ferreira
Marcos Antonio de Moraes
Marcos Roberto Flamínio Peres
Marise Hansen
Miraldo Vale de Freitas e a equipe do Lapel
Nelson Martinelli Filho
Priscila Loyde Gomes Figueiredo
Regina Brandão
Ricardo Sousa de Carvalho
Rita Sipahi
Simone Rossinetti Rufinoni
Viviana Bosi
Walnice Nogueira Galvão

Sumário

Chamada – Comissão Organizadora 6

Programação 7

Resumos expandidos 10

Questões da autoria feminina 11

A curiosidade pelo mundo de Júlia Lopes de Almeida: a crônica em quatro obras – Verônica dos Santos Modolo **12**

O lugar da política entre o desejo e a proibição – Mariana Diniz Mendes **19**

Gupeva no espelho de “Álbum”: um estudo sobre a invenção literária no diário de Maria Firmina dos Reis – Luciana Martins Diogo **28**

Sobre ser escritor(a): reflexões claricianas – Mariana Borrasca Ferreira **33**

Motivos da escrita de Ana Paula Maia – André Luiz dos Santos Rodrigues **41**

A mulher que trai e sua punição na sociedade patriarcal: o caso da personagem Laura em *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles – Caio Augusto Leite **49**

Questões de linguagem e forma narrativa 57

Antagonismos na construção de dois personagens de *Leão de chácara*, de João Antônio – Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva **58**

O triângulo amoroso e musical nos contos machadianos – Fernando Rodrigues da Costa **64**

Narrativa e fracasso: figurações do impasse em *A hora da estrela* – Leandro Antognoli Caleffi **71**

A figuração do destino em *Água funda*, de Ruth Guimarães – Júlia Batista Bernardes Farias **79**

Questões de cânone e história da crítica 86

A recepção d’*O Ateneu* nos séculos XIX e XX: novos paradigmas críticos – Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes **87**

Estratégias de imortalização e a *Biblioteca lusitana* – Dario Trevisan **100**

O tema da cortesã na obra de José de Alencar: um estudo sobre *Lucíola* – Lucas Teles Pereira **106**

Otto Maria Carpeaux, leitor de Guimarães Rosa? – Guilherme Mazzafera **115**

Anos 1960-70 124

Narração e violência em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum – Antonio Carlos da Silva Moraes Júnior **125**

Orides Fontela e a Geração de 60 – Tania Yumi Tokairin **134**

Leituras críticas do modernismo 144

A (re)valorização do sujeito considerado louco como uma forma de desconstruir ditames sociais autoritários nos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Darandina”, de Guimarães Rosa – Aline Elen Santos Galvão **145**

Literatura e história 152

Nonsense no pós-guerra brasileiro: os fantasmas sob a reconstrução – Mario Tommaso **153**

Pesquisadores da área de Literatura Brasileira em instituições no exterior 163

Paralelismos entre *A educação sentimental* e *Cinzas do Norte*: protagonistas em formação – Tamiris Tinti Volcean **164**

CHAMADA 9º SPPGLB

A herança da violência cotidiana do sistema colonial escravista, a repressão aos movimentos populares e sociais pelas oligarquias do Império e da Primeira República, pela ditadura Vargas, com o apoio do Integralismo, e pela ditadura civil-militar de 1964 a 1985, o genocídio dos povos indígenas e negros no Brasil desde sempre, os impulsos antidemocráticos de governos eleitos recentemente, são exemplos do autoritarismo das elites econômicas do Brasil, em sociedade com o capitalismo internacional, em um continuum que liga o passado ao presente.

Na constituição de símbolos e formulações ideológicas, na representação das relações sociais, nos modos de produção, circulação e recepção dos textos, a literatura e a crítica literária produzidas no Brasil discutem e são atravessadas por uma história que é catástrofe e acumulação de ruínas, como propõe Walter Benjamin, e remorso, como escreve Drummond.

O que dizem os escritores, críticos e historiadores da literatura brasileira sobre as formas de autoritarismo que persistem nos espaços públicos e privados do país? Como procuram trazer à memória coletiva a reflexão sobre a barbárie constitutiva desta dita “civilização”? Como afirmam ou resistem ao esquecimento e à reposição de estruturas violentas em diversas instituições? Como relacionam a história e o momento contemporâneo?

O 9º Seminário do Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP, intitulado “Autoritarismos de ontem e de hoje”, propõe este debate, com conferências, mesas redondas e apresentações que girem em torno do tema.

Já os alunos de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado do Programa farão comunicações de tema livre a partir de seus projetos de pesquisa.

Comissão Organizadora: Mario Tommaso, Mariana Mendes, Tatiane Bovolato, Diego Carvalho, Fernando Costa, Irana Gaia, Júlia Batista, Maira Luana Morais.

DLCV – FFLCH – USP

Instagram: @sppglb

Facebook: <https://www.facebook.com/sppglb/>

Youtube: https://www.youtube.com/channel/UC_tbBy4hEtBLi5OZvMgxniw

PROGRAMAÇÃO

9º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

De 18 a 20/10/23

Biblioteca Brasileira Mindlin – Sala Villa-Lobos

18/10 (qua)

9h

Abertura

Conferência com Jaime Ginzburg (DLCV-USP):

Pesquisas sobre Literatura Brasileira e Ditadura militar: tendências e perspectivas

Mediação: Ricardo Souza de Carvalho

11h

Mesa temática

Estação Paraíso: poema-testemunho de Alípio Freire

Com Walnice Nogueira Galvão (IEB), Rita Sipahi (Comissão da Anistia) e Nelson Martinelli Filho (UFES)

Mediação: Edilson Dias de Moura

14h

Mesa 1 – Questões da autoria feminina (1):

Mediadora: Eliane Robert Moraes (DLCV-USP)

* 02. A curiosidade pelo mundo de Júlia Lopes de Almeida: a crônica em quatro obras – Verônica dos Santos Modolo

* 21. A criptografia nos diários: miríade de sentidos – Mariana Diniz Mendes

25. No avesso, o trabalho: a representação da mulher na poesia de Orides Fontela – Irana Magalhães Timóteo

* 26. *Gupeva* no espelho de “Álbum”: um estudo sobre a invenção literária no diário de Maria Firmina dos Reis – Luciana Martins Diogo

16h

Mesa temática

Apresentação do projeto de extensão: Literatura Brasileira na sala de aula

Com Simone Rossinetti Ruffinoni, Mariana Diniz Mendes, Mariana Silva Bijotti, Kátia Giovana Costa Lima e Lucas Gregório

18h

Conferência

As *Primeiras trovas burlescas*, de Luís Gama

Com Lígia Fonseca Ferreira (Unifesp)

Mediação: Maira Luana Moraes

19/10 (qui)

9h

Mesa 2 – Questões da autoria feminina (2)

Mediadora: Priscila Loyde Gomes Figueiredo (DLCV-USP)

- * 01. Sobre ser escritor(a): reflexões claricianas – Mariana Borrasca Ferreira
- * 09. Motivos da escrita de Ana Paula Maia – André Luiz dos Santos Rodrigues
- 17. *A imaginária*, de Adalgisa Nery, à luz do romance de formação feminino – Carolina Ferreira da Silva Marcondes
- * 18. A mulher que trai e sua punição na sociedade patriarcal: o caso da personagem Laura em *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles – Caio Augusto Leite

11h

Mesa 3 – Questões de linguagem e forma narrativa

Mediador: Ariovaldo José Vidal (DTLLC-USP)

- * 04. Antagonismos na construção de dois personagens de *Leão de chácara*, de João Antônio – Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva
- * 11. O triângulo amoroso e musical nos contos machadianos – Fernando Rodrigues da Costa
- * 14. Narrativa e fracasso: figurações do impasse em *A hora da estrela* – Leandro Antognoli Caleffi
- * 16. A figuração do destino em *Água funda*, de Ruth Guimarães – Júlia Batista Bernardes Farias

14h

Mesa 4 – Questões de cânone e história da crítica

Mediador: Marcos Roberto Flaminio Peres (DLCV-USP)

- * 03. A recepção de *O Ateneu* nos séculos XIX e XX: novos paradigmas críticos – Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes
- * 05. Estratégias de imortalização e a *Biblioteca lusitana* – Dario Trevisan
- * 13. O tema da cortesã na obra de José de Alencar: um estudo sobre *Lucíola* – Lucas Teles Pereira
- * 22. Otto Maria Carpeaux, leitor de Guimarães Rosa? – Guilherme Mazzafera

14h (online)

Mesa 8 – Pesquisadores da área de LB em instituições no exterior

Mediador: Marcos Antonio de Moraes (IEB/DLCV-USP)

- 27. O monstrematino feminino: o processo de desumanização de Sylvia Serafim, assassina do irmão de Nelson Rodrigues – Sérgio Schargel
- * 28. Paralelismos entre *A educação sentimental* e *Cinzas do Norte*: protagonistas em formação – Tamiris Tinti Volcan
- 29. Romantismos e as questões nacionais na peça histórica – Jéssica Jardim

16h

Lançamento de livros da área de Literatura Brasileira

(na Livraria Edusp – João Alexandre Barbosa)

Eliane Robert Moraes – *O corpo desvelado: contos eróticos brasileiros (1922-2022)* e *Seleção erótica de Mario de Andrade*

Aline Novais – *Gramatiquinha da fala brasileira*

Luciana Diogo – *Maria Firmina dos Reis: vida literária*

18h

Conferência com Marilene Felinto:

A USP e as vidas severinas de ontem e de hoje

Mediação: Cilaine Alves Cunha (DLCV-USP)

20/10 (sex)

9h

Mesa 5 – Anos 1960-70

Mediador: Jefferson Agostini Melo (DLCV-USP)

* 10. Narração e violência em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum – Antonio Carlos da Silva Moraes Júnior

* 12. Orides Fontela e a Geração de 60 – Tania Yumi Tokairin

11h

Mesa 6 – Leituras críticas do modernismo

Mediadora: Marise Hansen (DLCV-USP)

*15. A (re)valorização do sujeito considerado louco como uma forma de desconstruir ditames sociais autoritários nos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Darandina”, de Guimarães Rosa – Aline Elen Santos Galvão

20. Nos vãos do concreto – Rafael Bonavina Ribeiro

23. Social/intimista: uma leitura do romance *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso – Eduardo Marinho da Silva

24. Figurações da reflexividade em *Caetés*, de Graciliano Ramos – Vinícius Cardoso Alves

14h

Mesa 7 – Literatura e história

Mediador: Ricardo Souza de Carvalho (DLCV-USP)

07. Das vicissitudes da Literatura e da História: a emergência de uma heroína negra em *Um defeito de cor* – Maira Luana Morais

* 08. *Nonsense* no pós-guerra brasileiro: os fantasmas sob a reconstrução – Mario Tommaso

19. A escrita da história em Lima Barreto – Diego Andrade de Carvalho

16h

Conferência com Cristina Judar

Mediação: Mariana Diniz Mendes

18h

Encerramento

Conferência com Viviana Bosi (DTTLLC-USP):

“Esse desespero é moda em 76”

Mediação: Mario Tommaso

* Resumos publicados nestes Anais.

Resumos expandidos

Questões da autoria feminina

A curiosidade pelo mundo de Júlia Lopes de Almeida: a crônica em quatro obras

Verônica dos Santos Modolo¹

Resumo: A partir dos anos 2000, nota-se um processo paulatino de reinserção de temáticas e autores outrora pouco discutidos pelos estudos em literatura brasileira. Dentre eles, encontra-se Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), cuja recuperação deu-se, principalmente, nas chaves do feminismo e do discurso do desenvolvimento do país na virada do século XIX. Ademais, os estudos recentes da autora debruçam-se sobre sua vasta produção, que trafegou em gêneros diversos, do conto ao romance, do manual ao diário de viagem. Deste modo, esta comunicação, que constitui um recorte de pesquisa de Mestrado, insere-se neste movimento, ao focar os gêneros textuais mobilizados por Lopes de Almeida. Para tal, apresentaremos o gênero textual crônica em quatro obras de Júlia Lopes de Almeida, nas quais notamos um procedimento de hibridismo em relação aos gêneros aos quais as obras foram classificadas durante sua publicação. Propomos que a crônica, enquanto perspectiva sobre o cotidiano, foi explorada pela escritora para refletir sobre a inserção da mulher na vida pública e questionar comportamentos socialmente impostos à época. Assim, analisaremos os textos: “Em guarda” de *Livro das Donas e Donzelas* (1906); “Ah! os senhores feministas!” de *Eles e Elas* (1910); “Carta XIV” de *Correio da Roça* (1913); e “XXXII – Pelotas” de *Jornadas no meu país* (1925). Embasaremos nossas considerações nos trabalhos de Candido et al (1992), Granja (2015) e Chartier (2001), que enfatizam o gênero tanto em sua dimensão textual quanto na dimensão social, enquanto práticas sociais de um período histórico. Além disso, também nos apoiaremos em Trevisan (2021), Marreco (2015) e Faedrich (2020), três pesquisadoras da obra almeidiana, para considerarmos a especificidade de estilo da escritora. Por meio deste aporte teórico, propomos duas leituras para o uso da crônica nestas obras. Em primeiro lugar, os aspectos cronísticos nestes textos enfatizam, para a mulher leitora, a observação e a reflexão sobre o mundo, em oposição ao fechamento acrítico ao âmbito familiar. Neste sentido, a crônica convida-as a olhar e explorar a cidade em seus lances cotidianos que, sob o olhar do/a cronista, ganham significação. Deste ponto deriva o segundo, a centralidade do olhar feminino. Se considerarmos o contexto sócio-histórico de restrição da mulher ao ambiente privado, a postura de Lopes de Almeida configura uma alternativa à sociabilidade dominante, por valorizar sua subjetividade diante dos eventos observados.

Palavras-chave: Júlia Lopes de Almeida; Crônica; Gênero Textual; Feminismo; Literatura e história.

¹ Mestranda, FFLCH – USP. E-mail: veronicamodolo@usp.br.

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi romancista, contista, cronista e teatróloga brasileira, com grande reconhecimento em vida tanto pelo público quanto pela crítica. Porém, após sua morte, não foi consagrada como parte do cânone literário nacional e obteve pouca repercussão no âmbito acadêmico. Este cenário mudou a partir dos anos 2000, quando se nota o processo paulatino de recuperação de obras e renovação da fortuna crítica nas chaves do feminismo e do discurso do desenvolvimento do país na virada do século XIX.

Conhecer a trajetória de recepção de Lopes de Almeida é relevante na medida em que aborda, dentre outras questões, a problemática da presença (ou ausência) de escritoras no cânone literário. Já no começo da carreira, relata Brito Broca², Júlia Lopes enfrentou “forte barreira de preconceitos contra as mulheres escritoras”. Ao expandir-se o escopo da discriminação para além da literatura em direção a outras artes, com a pintura e a escultura, é possível reconhecer que os obstáculos e, no limite, a exclusão de mulheres é sistêmica no Brasil.³ Este processo desafia a crítica contemporânea em duas dimensões: preencher as lacunas historiográficas de nomes e obras e repensar as categorias de análise necessárias ao estudo da produção artística feminina.⁴

Porém, este movimento crítico não surgiu subitamente nos estudos literários brasileiros. Júlia Lopes de Almeida conquistou credibilidade entre seus pares e aprovação dos leitores ao longo de 20 anos de produção. O ápice da avaliação positiva, uma possível indicação à Academia Brasileira de Letras (ABL), marca também os limites da atuação feminina na escrita.⁵ A ABL decide por incluir apenas homens, aos moldes da academia francesa, e Júlia Lopes não recebe o reconhecimento institucional de sua atuação profissional.

Após seu falecimento, sua ausência nos manuais didáticos e nos livros sobre história da literatura brasileira pavimenta o caminho para seu esquecimento por décadas.⁶ Isto porque Júlia Lopes de Almeida situa-se na virada do século XIX para o século XX, a chamada belle époque, período difuso entre o Realismo e o Modernismo chamado,

² BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003, p. 326.

³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Amadora: condição feminina” in **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2008, p. 43.

⁴ POLLOCK, Griselda. Feminist interventions in the histories of art: an introduction. In: **Vision and Difference**. Routledge: London, 1988, p. 7.

⁵ FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, 2009, p. 327.

⁶ CELI, Tamires.; GOMES, Wemerson Felipe. Júlia Lopes de Almeida: Lembrança e Esquecimento. **MOSAICO**, São José do Rio Preto, v. 17, n. 1, p. 343-360, 2018.

posteriormente, por vezes, de Pré-modernismo. Nesta denominação ampla, reúnem-se diversas vertentes ideológicas e literárias com variados graus de atenção pela crítica, entre eles a produção de Lopes de Almeida, ligada à República e ao positivismo.

Somente no fim dos anos 90, ressurgem as pesquisas sobre a escritora, majoritariamente vinculadas a projetos mais abrangentes de resgate de mulheres artistas. A título de exemplo, é possível citar o artigo “O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida”, de Leonora de Luca⁷, em que a pesquisadora discute o contexto de produção de Lopes de Almeida e como seu posicionamento como mulher-escritora relaciona-se com seu estilo de escrita. A partir de então, os estudos recentes da autora debruçam-se sobre sua vasta produção, que trafegou em gêneros diversos, do conto ao romance, do manual ao diário de viagem.

Deste modo, esta comunicação, que constitui um recorte de pesquisa de Mestrado, insere-se neste movimento, ao focar os gêneros textuais mobilizados por Lopes de Almeida. O projeto de pesquisa como um todo objetiva a análise da relação entre a tópica da aprendizagem e os gêneros textuais explorados pela escritora em quatro obras, Livro das Donas e Donzelas, Eles e Elas, Correio da Roça e Jornadas no meu País, tendo como fim último estabelecer uma correlação mais estreita entre composição textual, temáticas e contexto histórico na obra de Lopes de Almeida.

Nesta comunicação, apresentaremos o gênero textual crônica em trechos das obras de Júlia Lopes de Almeida, nos quais notamos um procedimento de hibridismo em relação aos gêneros aos quais as obras foram classificadas durante sua publicação. A crônica é entendida, neste trabalho, como uma perspectiva reflexiva sobre o cotidiano.⁸ Pela observação da cidade moderna em transformação, o cronista apresenta seu ponto de vista sobre práticas e opiniões, elaborando a linguagem com maior liberdade que a notícia. Neste sentido, Margarida de Souza Neves salienta o papel da subjetividade do narrador e de seu tempo histórico na composição do texto: “a crônica é sempre de

⁷ LUCA, Leonora de. O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida. **Cadernos Pagu**, nº. 12, p. 275-299, 1999.

⁸ CANDIDO, Antonio (et al.). À guisa de Introdução: A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 14.

alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo”.⁹

Portanto, é preciso considerar também a especificidade da escrita cronística de Lopes de Almeida como a escrita de uma mulher na virada do século XIX. De acordo com Maria do Rosário Pereira, para as mulheres a crônica terá um papel fundamental na luta por direitos e na conscientização da mulher. Primeiramente, o próprio ato de escrever e ocupar espaço nos jornais (aliado à criação de novos periódicos) constitui uma ação política de disputa de poder. Em segundo lugar, pela plasticidade da crônica em versar sobre assuntos diversos, as cronistas eram capazes de transpor os limites da sociabilidade estabelecida e debater tópicos da vida pública, como política, economia e infraestrutura. Neste panorama, a escolha de Júlia Lopes por incorporar a crônica ao seu estilo de escrita é significativa, na medida em que o gênero carrega o “horizonte de expectativa” de seus usos históricos.¹⁰

Assim, analisaremos os textos: “Em guarda” de Livro das Donas e Donzelas (1906); “Ah! os senhores feministas!” de Eles e Elas (1910); “Carta XIV” de Correio da Roça (1913); e “XXXII – Pelotas” de Jornadas no meu país (1925).

O Livro das donas e donzelas é classificado como um manual didático, composto por 26 textos curtos de assuntos variados. Se, por um lado, a obra tem como pano de fundo um modelo de comportamento e um ideal de sociedade, característica dos manuais de civilidade, por outro, os textos não se utilizam de linguagem prescritiva, impondo práticas e visões de mundo. Como alternativa, Lopes de Almeida constrói o texto como um convite à reflexão dos leitores, por meio de perguntas e exemplos. Como a escritora coloca em seu texto inicial: “Volver o olhar para o passado, numa inquirição pensativa e saudosa... e logo a querer sondar o futuro impenetrável com a frouxa luz da esperança.”¹¹ Para este fim, o uso da crônica aproxima as reflexões temáticas do cotidiano, apresentando um ponto de vista possível diante de um tópico. O texto “Em Guarda” traz um exemplo deste recurso textual. Para discutir o jogo de apostas na cidade, Júlia Lopes lança mão de um relato do cotidiano: “Uma vez, descia eu a praia de

⁹ NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: *Idem*, p. 82.

¹⁰ TODOROV, Tzvetan. A Origem dos Gêneros. In: **Os gêneros do discurso**. São Paulo: UNESP, 2018, p. 69.

¹¹ ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Livro das Donas e Donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906, p. 07.

Botafogo, ao calor brando de um dia sem sol, quando ouvi, como frou-frou de uma saia de seda, a voz de um menino dizer a uma moça que ia ao seu lado: [...] Então, não é verdade que a rua tem revelações extraordinárias, confidências imprevistas e absurdas?”.¹² A estruturação do texto cronístico tem como efeitos o fortalecimento da argumentação, calcada na experiência cotidiana, e o estímulo à observação da rua também pelas leitoras.

Situação semelhante configura-se na obra *Correio da roça*, um romance epistolar. Na troca de cartas entre duas amigas, uma no campo e outra na cidade, o relato cronístico é comum para compartilhar notícias. Maria, dona da fazenda, não só conta seu cotidiano, mas também tece comentários e avaliações sobre a vida no campo, políticas públicas e desenvolvimento. Ao longo do livro, as filhas de Maria participam da correspondência. Uma das jovens, Clara, expressa textualmente a importância da crônica para seu aprendizado: “Ao princípio não notei isto, mas as suas cartas têm por tal modo despertado a nossa curiosidade pelas coisas que nos rodeiam, que lhes vou descobrindo sem esforço as qualidades e os senões...”.¹³ É por meio da reflexão e da escrita que Clara e seus irmãos passam de uma formação ornamental, “de salão”, para uma educação prática e engajada com a transformação social.

Em *Jornadas no meu país*, não são personagens, mas a própria escritora quem pratica a crônica. O livro é um diário de viagem que Júlia Lopes de Almeida realizou em 1918 para o Rio Grande do Sul. No relato dos passeios, é possível colher a opinião e a perspectiva de Almeida sobre diversos assuntos, dando a ver sua subjetividade pela escrita. Em diversos pontos, a escritora realça que a obra não tem cunho científico ou oficial, mas que trata somente de sua visão sobre a viagem: “Nestas páginas, que são apenas umas pequeninas crônicas de horas vividas á pressa, e em que procuro registrar o que vejo e o que sinto, quero deixar fixada a doce impressão que me causou ouvir falar, com justo elogio, de uma amiga ausente”.¹⁴

Em oposição a este movimento de exploração do espaço público, o texto “Ah! Os senhores feministas”, de *Eles e Elas*, apresenta uma perspectiva irônica masculina contra as conquistas femininas. O livro, como um todo, é de classificação imprecisa. Foi identificado, em sua publicação, como “Monólogos e diálogos”, embora seja de fato

¹² *Idem*, p. 57.

¹³ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Correio da roça*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1913, p. 70.

¹⁴ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Jornadas no Meu País*. Rio de Janeiro, 1920, p. 205.

uma coletânea de crônicas publicadas em jornal. Porém, há pesquisadores que as classificam como contos, pela presença de cenas circunscritas com personagens mais ou menos delineados. Um texto específico tematiza a saída de uma esposa, enquanto o marido a espera para o jantar:

Ah! os senhores feministas! pudesse eu enforcal-os a todos com uma só corda.

São as suas *teorias dezordenadas, subversivas*, é a tragédia burlesca das suas justas *reivindicações*, que têm posto a sociedade neste estado. Pois quando é que se viu nunca uma senhora cazada e mãe de filhos, como é a minha, *não estar em caça* à hora em que o marido entra para o jantar!

De mais a mais, nem deixou dito para onde ia.¹⁵

O marido vocaliza o discurso patriarcal de reforço dos papéis sociais dos gêneros: maridos como provedores e mulheres como cuidadoras. Contra esta ordem estabelecida, os senhores feministas argumentam, reivindicam e publicam, principalmente nos jornais, em favor dos direitos e da liberdade da mulher. O valor cômico e irônico da cena está a inversão de papéis e a inquietude do marido diante do estado a que, em outras circunstâncias, sua esposa estaria sujeita. Sozinho em casa, sem saber o que se passa na rua, o marido reconhece e revolta-se contra os impactos das conquistas femininas. Do ponto de vista do leitor, no entanto, a indignação do personagem reforça a importância da circulação das mulheres pela rua como parte do processo de independência.

A partir da leitura das obras e do aporte teórico, propomos duas leituras para o uso da crônica nestas obras. Em primeiro lugar, é possível partir da proposição de Roger Chartier sobre a vinculação entre o registro literário e os tipos de sociabilidade nos quais os textos circulam.¹⁶ No caso da obra de Júlia Lopes de Almeida, os aspectos cronísticos enfatizam, para a mulher leitora, a sociabilidade do debate público pela observação e reflexão sobre o mundo, em oposição ao fechamento acrítico ao âmbito familiar. Neste sentido, a crônica convida-as a olhar e explorar a cidade em seus lances cotidianos que, sob o olhar do/a cronista, ganham significação.

Deste ponto deriva o segundo, a centralidade do olhar feminino. Se considerarmos o contexto sócio-histórico de restrição da mulher ao ambiente privado, a postura de Lopes

¹⁵ ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Eles e Elas**. Rio de Janeiro, Francisco Alves e Cia, 1910, p. 69.

¹⁶ CHARTIER, Roger. Práticas privadas, espaço público. In: **Cultura escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre, Editora Artmed, 2001, p. 123.

de Almeida configura uma alternativa à sociabilidade dominante, por valorizar sua subjetividade diante dos eventos observados. Portanto, podemos considerar esta uma forma de “contraconduta”, ou seja, a criação de outras práticas para condução de si, conforme Gabriela Trevisan propõe para a obra almeidiana.¹⁷

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Livro das Donas e Donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Eles e Elas**. Rio de Janeiro, Francisco Alves e Cia, 1910.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Correio da roça**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1913.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Jornadas no Meu País**. Rio de Janeiro, 1920.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.
- CANDIDO, Antonio (et al.). **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CELI, Tamires.; GOMES, Wemerson Felipe. Júlia Lopes de Almeida: Lembrança e Esquecimento. **MOSAICO**, São José do Rio Preto, v. 17, n. 1, p. 343-360, 2018.
- CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre, Editora Artmed, 2001.
- FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, 2009.
- LUCA, Leonora de. O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida. **Cadernos Pagu**, nº. 12, p. 275-299, 1999.
- POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**. Routledge: London, 1988.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2008.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: UNESP, 2018.
- TREVISAN, G. S. Corpo e contracondutas em Júlia Lopes de Almeida. **Anais do XXIV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, 2018, s. p.

¹⁷ TREVISAN, Gabriela Simonetti. Corpo e contracondutas em Júlia Lopes de Almeida. **Anais do XXIV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, 2018, s. p.

O lugar da política: entre o desejo e a proibição — Códigos nos diários de Maria Isabel Silveira (1880-1965)

Mariana Diniz Mendes¹⁸

Écrire est une manière très particulière de penser

Anne Garréta

Resumo: Um dos atuais desafios da pesquisa de doutorado *Leitura e escritura em cena: o percurso intelectual de Maria Isabel Silveira (1880-1965)*¹⁹, que analisa os 62 diários da memorialista Maria Isabel Silveira (1880-1965), escritos entre 1926 e 1965, é decifrar os códigos utilizados pela escritora quando quer registrar e simultaneamente esconder. Casada com o escritor e político Valdomiro Silveira (1873–1941), cujo acervo pessoal foi doado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), em 2006, Maria Isabel Silveira, com rigor e disciplina, escreveu sobre si e, conseqüentemente, sobre sua época. O conjunto de cadernos que pertenceram a ela encontram-se em meio aos documentos do arquivo, atualmente sob a guarda da instituição. Neles, Maria Isabel registra o cotidiano de sua família, inicialmente de seus filhos e, posteriormente, seu dia a dia. Seus diários são movidos essencialmente pelos acontecimentos e pelas ações da memorialista. A voz que ecoa das páginas é comedida, controlada e ilumina a posição social, a ideologia dominante e os papéis esperados de uma mulher de sua classe social – a burguesia que emerge na virada do século XIX para o XX, em cidades como São Paulo e Santos, marcadas pela crescente urbanização e pelos novos hábitos de consumos. Observa-se na escrita diarística de Isabel, uma performance autoral como uma estratégia representacional. Maria Isabel se atém a documentar mais a dinâmica familiar do que movimentos internos, divagações ou o que sente. Nesse contexto, quando deseja registrar e esconder, a memorialista recorre à criptografia que, conforme explica Françoise Simonet-Tenant, é uma prática recorrente entre diaristas para preservar segredos e tentar transformar o diário em um espaço inviolável. A escrita cifrada de Maria Isabel Silveira se apresenta sob uma variedade de códigos que envolvem números romanos (X, V, VIII), palavras fora de contexto, como “política”, sequências de números: (435), (154) ou abreviações (F, Fne,). Em geral, cada código se desdobra em variações, como VIIIduplo, 154d, “dor de cabeça apoliticada” entre outras. Dos seis códigos contabilizados até o momento, dois foram decifrados. O termo “política”, utilizado para designar o período menstrual é o foco da presente proposta de comunicação que tem como objetivo elencar e expor a utilização dos códigos, descrever o percurso da descoberta e apresentar sua comprovação, assim como levantar algumas hipóteses de interpretação que levaram a escritora a associar “política” à menstruação.

¹⁸ Doutoranda, PPGLB. E-mail: mariana.mendes@usp.br.

¹⁹ Pesquisa orientada, subvencionada pela Capes, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes.

Palavras-chave: diários; memórias; criptografia.

Analisar e interpretar um dos códigos presentes nos diários de Maria Isabel Silveira (1880 – 1965) é a finalidade desta comunicação. Os códigos, empregados com a intenção de registrar e simultaneamente esconder, aparecem desde o diário inaugural, o de 1925. Os mais recorrentes são quatro, três pertencem a uma mesma família, a dos números romanos: “X”, “V”, “VIII” e um quarto que consiste na palavra “Política” escrita fora de contexto. Novos códigos vêm sendo encontrados à medida que a pesquisa avança como a sequência de números: (435), (154), o uso de letras (T) ou as abreviações (F, Fne,). É possível observar derivações surgirem a partir da matriz principal como: VIIIIduplo, 154d, “dor de cabeça apoliticada”.

Abordarei a ocultação forjada pela autora ao relacionar o termo “Política” ao período menstrual. A diarista se utiliza do recurso criptográfico para tentar camuflar seu estado fisiológico. Dividi a comunicação em três partes: na primeira apresento como o termo “Política” aparece, na segunda parte indico o percurso da pesquisa até desvendar o sentido do termo e finalizo interpretando a vinculação entre “política” e menstruação.

Um sobrevoos pelos estudos diarísticos mostra que embora os diários sejam dotados de ampla liberdade formal, os pesquisadores “tentam descobrir as leis profundas e os ritmos desse gênero”²⁰. (DIDIER, 1991, p. 8) O recurso para tornar esse espaço inviolável, pelo procedimento de cifrar informações, é notado como um método comum entre exímios diaristas. São variadas as formas de fechar a escrita em si, passando pelas estratégias mais simples, como a substituição de nomes e sobrenomes pelas respectivas iniciais, até elaborações mais complexas, como as associações entre números e momentos recorrentes vividos, como ocorre nos diários de Benjamin Constant. Há os casos de empréstimos de língua estrangeira (Stendhal e Valery Larbaud) ou sistemas mais sofisticados, como o encontrado no diário de Adèle Hugo, que inverte a ordem das letras de palavras curtas e a ordem das sílabas de palavras mais longas e utiliza o método para relatar os episódios de sua vida sentimental. Em comum nestes casos, descritos pela estudiosa francesa Françoise Simonet-Tenant, há o desejo de criar uma linguagem privada. (SIMONET-TENANT, 2004, p. 38) Em diários de mulheres brasileiras observa-se o uso das iniciais no *Álbum*, de Maria Firmina dos Reis, mas desconheço a discussão do tema em outros diários, como *Minha vida de menina*, *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria 1 e 2*, para citar diários escritos ao longo de vários anos.

²⁰ Tradução minha.

O estudo de códigos em diários no Brasil tem seu caso mais representativo em *Diário íntimo*, de José Vieira Couto de Magalhães (1837-98), ao organizar os fascinantes manuscritos do general, a historiadora Maria Helena P. T. Machado, comenta:

Em meio à variedade de questões que se acham referidas no diário, duas surgem como fundamentais ao encadeamento mesmo do relato cotidiano. São elas, em primeiro lugar, as relacionadas à saúde e aos cuidados médicos, e, em segundo, as relacionadas à sexualidade e às atividades sexuais propriamente ditas, a maioria das quais se encontra em tupi ou em código. (MACHADO, 1998, p. 23)

Ao examinar o modo como o termo “Política” aparece, o padrão que se repete desde o Diário 1 é a presença da palavra fora de contexto ou deslocada, ou “Política” consta isoladamente na margem estendida da parte superior (acima da primeira linha) ou nas margens laterais: como nos exemplos de: 8 de janeiro, 5 de fevereiro, 5 de março, 3 de abril, 1 de maio, 30 de maio, 26 de junho, 26 de julho, 24 de agosto, 21 de setembro, 18 de outubro e 11 de dezembro de 1925. Além disso, o termo recebe um reforço no texto em quatro ocasiões nesse mesmo diário: “[...]” À noite apareceu a **política** e fui com Valdomiro e Julieta passear no bonde 13”. (5 de fevereiro), “[...] Dormi chorando muito aborrecida. **Política**.” (24 de agosto), “[...] Horacinho quer que eu vá para o Rio quinta-feira com ele. Quem sabe! **Política**.” (21 de setembro) e “sexta. **Política**. Não saí de casa. Choveu muito à noite. Deitei-me cedo.” (11 de dezembro). No âmbito do mestrado, em que o foco da pesquisa se deteve na gênese da escrita diarística abrangendo os diários mais antigos, aqueles em que Maria Isabel dedica-se a registrar o dia a dia dos filhos até chegar no primeiro em que escreve sobre si mesma, o termo “Política” permaneceu fechado. Levantei a hipótese de que pudesse ser uma anotação para marcar os dias em que Valdomiro precisasse se ausentar do convívio familiar para resolver assuntos políticos – além de escritor e advogado, Valdomiro foi secretário da Educação do Estado de São Paulo, deputado estadual pelo mesmo estado e vice-presidente da Constituinte Paulista –, pois havia o indiciamento de um incômodo, uma insatisfação de Maria Isabel associada ao termo, como no comentário: “Estou muito nervosa e aborrecida cousas da política” (05/03/1926) que possibilitava essa linha de leitura. Porém esta hipótese não se sustentou. Idealizei uma peça que não correspondia ao espaço justo do quebra-cabeça.

Poucos meses depois de defender o mestrado, retomei a pesquisa iniciando o doutorado, não sem antes me questionar sobre o caminho metodológico. Me manteria no trilho de

antes, lendo página por página, diário por diário cronologicamente? O questionamento (e a angústia) têm base no volume de cadernos deixados por Maria Isabel, “um mar de diários” é como eu e o meu orientador nos referimos. Philippe Lejeune descreve o espírito que move o leitor de diários próximo ao do *voyeur*, talvez o espírito do pesquisador de diários seja o de um *voyeur* dotado de extrema dose de paciência. A pesquisa se interessa pelo diário como uma prática, preocupa-se com o mecanismo que enseja a repetição e a fragmentação, e assim, submeter-me ao mecanismo da regularidade, sem saltar os anos, mas perseguindo o fio da escrita linha por linha, me pareceu o caminho a ser continuado.

Olhando em retrospecto, considero que sob os termos dessa proposta de leitura, o código para o termo “Política” tenha se aberto. Não no diário de 1926, nem no seguinte, mas no acúmulo, fui notando um afrouxamento: se antes o termo aparecia isolado, estéril, ele passou a se desdobrar: “Violão e descansei todo o dia em repouso político” (28/02/1928); “Dor de cabeça apoliticada” (5/1/1928); “Passei o dia com cabeça quente e com forte pressão na nuca, devido a política, que só apareceu depois de um escalda pés e uma cafiaspirina”, (21/05/1928); “Não dei lição de canto por motivos políticos” (24/11/1928). Quando li, na margem esquerda da entrada do dia 31/03/1929: “Política inesperada”, o código se abriu. O “inesperado” me conectou imediatamente com o ciclo menstrual, que embora cíclico, repetitivo, é simultaneamente imprevisível. A partir de então, bastou substituir a menstruação nas ocorrências do termo como código, testar e comprovar: “Política inesperada desde ontem (e muito esquisita)”, (01/04/1929); “Tive uma forte pressão todo o dia na cabeça (política)”, (01/05/1929); “Política esquisita e inesperada, sem continuação, creio que amanhã não haverá mais nem vestígios...”, (23/05/1929); “(política ainda continua)”, (25/05/1929); “Passei o dia deitada, em repouso devido a política que anda violenta” (22/06/1929); “Continuo ainda com política violenta e assim cheguei do cinema, tomei um banho bem quente pus a bolsa de água quente e me deitei no divã, onde fiquei até a hora de dormir” (23/06/1929). A peça se encaixara precisamente.

Acrescento um parêntesis que reforça o tabu em torno da menstruação verificável em diários pessoais de mulheres. Durante minha pesquisa no Arquivo do IEB, tive contato com os diários de Aracy Guimarães Rosa (1908 – 2011), funcionária do Itamaraty e segunda esposa do escritor Guimarães Rosa. Em seus diários do período de 1951 e 1955, assim como Maria Isabel Silveira, Aracy também se utilizou de um código (o

símbolo da suástica) para camuflar seu ciclo menstrual. Junto ao símbolo desenhado nas margens laterais ela acrescentava breves comentários: “começou pela manhã”, “pouco”, “forte” “regular”, “menos”, “pingos”, “de manhã”, “veio à noite”, “pingos forte”. A informação, apesar de não ter sido publicada até hoje, veio a público e circula nos bastidores do Arquivo, tendo como fonte a professora dra. Neuma Cavalcanti, da UFCE, que conheceu pessoalmente a diarista, mas a comprovação é perceptível tendo os diários em mãos.

Desde sempre as mulheres foram instruídas a esconder seu estado menstrual, portanto é possível antever a menstruação fazendo as vezes de tabu: “uma proibição antiquíssima, que um dia foi imposta do exterior”. (FREUD, 2013, p. 30) “Cultural e secularmente, o sangue menstrual é entendido como uma contaminação que exige que as mulheres menstruadas, então consideradas perigosas e impuras, o escondam e se escondam”.²¹ (FROIDEVAUX-METTERIE, 2021, p. 198) A antropóloga Françoise Héritier levanta a hipótese da diferença entre a perda de sangue involuntária na menstruação e a perda de esperma controlável nos homens ser a “valência diferencial dos sexos”, as perdas de sangue dos homens durante a caça ou na guerra são vistas como atos de coragem. Por outro lado, o sangue que escapa do corpo da mulher durante a menstruação é um fenômeno que não se pode impedir:

Atribui-se assim um valor desigual às existências masculina e feminina: por um lado, a atividade de quem decide sobre a emissão do fluido seminal, de outro, a passividade de quem só pode sofrer a efusão corporal; de um lado, o sólido e o permanente, de outro, a fluidez e o instável; de um lado, o superior e o dominante, de outro, a inferioridade e a submissão. É assim que a diferença originalmente biológica entre os sexos se torna social, fundando uma relação sempre hierárquica entre o masculino e o feminino que coloca a primazia sistemática do primeiro sobre o segundo. (FROIDEVAUX-METTERIE, 2021, p. 199)

Inserida em uma sociedade burguesa fortemente assimétrica em que os papéis sociais e morais pesam e atravessam a sua escrita, Maria Isabel escolhe o termo “Política” para esconder seu estado fisiológico e é no processo da leitura dos diários que encontro elementos para construir as possibilidades de associação. Em seu estudo sobre a compreensão do “enigma do tabu”, em que equipara a investigação das sociedades originárias (principalmente os povos polinésios) com as proibições obsessivas dos neuróticos, observados em casos psicanalíticos, Freud apresenta conceitos em *Totem e*

²¹ Tradução minha.

tabu que veem no tabu o duplo sentido, uma ambivalência. Na raiz do Tabu, como explica Freud, encontra-se simultaneamente a ideia de opostos: desejo e contra desejo:

“Tabu” é uma palavra ambivalente em si mesma, e acreditamos, a posteriori, que o sentido comprovado do termo já permite supor o que se obteve como resultado de ampla pesquisa, que as proibições do tabu devem ser vistas como produto de uma ambivalência emocional. (FREUD, 2013, p. 65)

Se o tabu manifesta-se predominantemente em proibições, é admissível a reflexão segundo a qual ele seria evidente por si mesmo e não necessitaria de amplas provas tomadas da analogia com a neurose, que ele teria em seu fundo uma positiva corrente de desejo. Afinal, não é necessário proibir o que ninguém deseja fazer, e de todo modo, o que se proíbe enfaticamente deve ser objeto de um forte desejo. (FREUD, 2013, p. 69)

Maria Isabel Silveira, como sua mãe, Maria da Glória Quartim de Moraes, foi criada sob a religião católica. Nos diários mais antigos de Isabel, aqueles que contam o dia a dia dos filhos, lê-se sobre os batizados de cada um dos filhos. Concomitantemente, os diários registram a crença de Isabel no espiritismo, em cartomantes, na astrologia, em superstições variadas: “Tirei os arcanos dele”; “Continuei a minha promessa, fui com Maria terminar hoje a dita promessa”; “Recebi o meu horóscopo”; “O sr. Heine Hans também veio visitar-nos nesse momento e a minha cozinheira (Pureza) está disposta a tratar do braço torcido dele e fez o primeiro curativo e rezou”; “Tirei os arcanos de todos e li as mãos. Não me deixaram quieta. Viemos de auto buscar os livros que disso tratam”. Está presente nos diários o sincretismo religioso tipicamente brasileiro e a crença em uma dimensão regida por uma força desconhecida.

A menstruação aparece dissimulada por um termo que exerce grande fascínio em Isabel, a política, como o Diário de 1932 explicitará:

14) sexta. Tempo firme e lindo! As notícias de S. Paulo são de entusiasmar: há um verdadeiro delírio! Todos querem partir para o “front”. As senhoras estão numa atividade única; e tudo está sendo organizado perfeitamente e os donativos em dinheiro e gêneros estão formidáveis. Nunca se viu tamanho desprendimento! [N]a uma você todos trabalham para servir. Já houve ontem o primeiro encontro e já começa a correr o sangue dos paulistas. Minas está à espera de ver quem vence, para se lhe colocar ao lado e viver mamando na nação, ela que tem no seu solo as maiores riquezas... Está fazendo o papel de sempre... Não estranho. O Rio Grande que estava ao nosso lado e vivia nos afirmando a mais completa solidariedade parece que está morto. De lá ainda continua a se ouvir, apenas a voz de Raul Pilla, até que se derrame o nosso sangue todo... Brasileiros indignos de tão bela terra! Eu e Júnia, que cá veio buscar-me para irmos procurar mais fazenda para fazer-se os distintivos da “Milícia cívica santista”. Andamos recorrendo [a] todas as lojas e nada! Ela, Isa e outras moças já fizeram 225 e como só pediram 34\$000 para esse fim, calcularam mal e ficaram sem serviço. Afinal, à tarde Amílcar deu ordem para vir mais fazenda e lá passaram elas o dia a trabalhar como loucas. (14/7/1932)

19) terça. Dias lindos de sol! Parece que até isso ajuda os paulistas... Tudo vai indo muito bem. O entusiasmo pela causa da constitucionalização do Brasil continua empolgante. Nunca se viu igual... Todos querem ser os primeiros a partir! Velhos de mais de 60 anos querem se alistar e crianças querem ir também, nem que seja com estilingues. A todo o momento se dão cenas nesse gênero de impressionar. É uma só alma que vibra... E todos numa alegria estranha... Parece que só ansiavam o primeiro grito, para se desabafarem... Valdo está em Lorena, escreveu Alice, de Campinas, dizendo que viu o nome dele no jornal e que foi para lá com outros colegas em serviço de embarque de soldados. Não nos escreveu ainda. Nem por um minuto pensei em impedir-lhe a partida e a minha única tristeza é não mandar também o Miroel, que continua em tratamento. Valdomiro proferiu uma exortação aos adversários, em poucas palavras que foi muito apreciada. Amanhã ele irá falar, fazendo um apelo aos intelectuais do Brasil e que será mais longo que essa exortação. Passei o dia muito atrapalhada com pessoas que me vinham falar (as Camargo e outras). Mandei 3 bolos, que mandei fazer (por uma mulher muito simpática que se ofereceu como cozinheira) e ofereci a Milícia Cívica Santista. (19/7/1932)

No ano da Revolução Constitucionalista, a escrita do diário se avoluma, as entradas reagem a uma excitação que mobiliza Isabel, se comportam desejosas de fazerem parte de algo maior, linhas e páginas são preenchidas vorazmente. A escrita quer interferir, ainda que não saiba como, pois, na superfície, a Política, para as mulheres como Maria Isabel, é um campo inalcançável, um espaço interdito, sobre o qual ela pensa ser testemunha e não agente. A escrita performa e mimetiza uma autenticidade que se impõe como porta-voz de uma elite paulista em uma estratégia auto representacional. A política exerce um poder sobre a escritora por ser um espaço inusual, que produz inquietação, um campo proibido, impuro e perigoso, mas também sagrado.

Referências Bibliográficas

- DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: Algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução: Paulo César de Souza – 1ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2013.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. **Un corps à soi**. Paris: Éditions du Seuil, 2021.
- HÉRITIER, Françoise. **Masculin/Feminin. La pensée de la diférence**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAGALHÃES, José Vieira couto de. **Diário íntimo**. Organização: Maria Helena P. T. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMONET-TENANT, Françoise. **Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire**. Paris: Téraèdre, 2004.

SZTUTMAN, R.; NASCIMENTO, S. **Antropologia de corpos e sexos: entrevista com Françoise Héritier**. Revista de Antropologia, v. 47, n. 1, p. 235-266, 2004.

***Gupeva* no espelho de “Álbum”: um estudo sobre a invenção literária no diário de Maria Firmina dos Reis**

Luciana Martins Diogo²²

Resumo: A apresentação abordará um recorte da pesquisa de doutorado em andamento no PPGLB-USP intitulada *Escrevendo para si, reinventando-se para o/a outro/a: a memória da criação e os testemunhos da invenção literária nos diários e cartas de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo*, sob a orientação do prof. Marcos Antonio de Moraes e buscará refletir sobre como os fragmentos da construção memorialística da escritora Maria Firmina dos Reis expressos em “Álbum” (diário mantido por ela entre 1853 e 1903, publicado por Nascimento Moraes Filho em 1975) podem auxiliar a acessar a chave de sua invenção literária, ou seja, do seu modo de ficcionalizar. Assim, discutiremos como as anotações do campo do privado passaram à produção literária que se pretendia pública e buscaremos demonstrar quais operações e alterações foram realizadas pela escritora neste processo. Para isso, faremos uma leitura da segunda entrada do diário de Maria Firmina, que recebeu o título “Uma lágrima sobre um túmulo” ao lado do texto ficcional *Gupeva* (1861).

Palavras-chave: Maria Firmina dos Reis; *Gupeva*; Diários; romantismo; crítica genética.

²² Doutoranda, Departamento de Literatura Brasileira FFLCH-USP. E-mail: luciana.diogo@usp.br.

Gupeva

Gupeva é o título da novela indianista em cinco capítulos publicada por Maria Firmina dos Reis originalmente em versão incompleta, no periódico semanal “O Jardim das Maranhenses”, entre outubro de 1861 e janeiro de 1862, em São Luís; esse conto/novela trata da história do índio Gupeva e sua filha Épica.

A ação acontece na Bahia, mas discute desencontros, incesto e miscigenação entre franceses e Indígenas. Na trama, Épica se apaixona por Gastão, um marinheiro francês de origem nobre, assim como teria acontecido a sua mãe no passado, que viajou para a França, apaixonou-se e engravidou de um conde francês, que a abandonou quando soube que ela esperava uma criança. De volta ao Brasil, casou-se com Gupeva, mas morreu ao dar à luz uma filha. Gupeva decide cuidar da menina após a morte da esposa, colocando nela o mesmo nome da mãe.

Por meio de flashback, Gupeva relembra para Gastão o passado da mãe de Épica. Descobre-se, então, que havia um impedimento na relação do casal, o amor entre Gastão e Épica transforma-se num grande tabu, porque os dois eram irmãos, filhos do mesmo pai, o conde francês.

O texto de Maria Firmina se aproxima do poema I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias, publicado em 1851, ao representar o elemento indígena como bravo e heroico; e dialoga com o texto Caramuru, do Frei José de Santa Rita Durão, de 1781, nomeando seu protagonista com o mesmo nome do personagem Gupeva.

Dessa forma, Maria Firmina dos Reis fez a sua contribuição ao indianismo brasileiro contestando a tese de que a colonização indígena no Brasil tenha acontecido de forma harmônica e ressaltando os efeitos violentos da mestiçagem, distanciando-se, assim, da posição de José de Alencar, um dos maiores representantes da tendência indianista na literatura do século XIX.

Gupeva no espelho de Álbum

Após a primeira publicação da novela, a versão completa e revista de *Gupeva* foi publicada ainda mais duas vezes nos periódicos maranhenses do XIX: em 1863, no jornal “Porto Livre” – Jornal Político, Comercial e Noticioso e em 1865, no periódico “Eco da Juventude” – Publicação Destinada à Literatura. Nessa obra, pode-se observar o cuidado de Firmina com sua produção literária, pois em diversas partes do texto ela realiza alterações significativas.

Examinaremos, a seguir, quais operações foram realizadas pela escritora nesse processo de reescrita e revisão do seu texto. Para isso, vamos olhar mais detidamente para uma dessas alterações. Trata-se do trecho que abre o capítulo IV da obra. Assim, no dia 23 de maio de 1863, foi publicado o quarto capítulo de *Gupeva*, um capítulo ainda inédito, pois a primeira versão foi descontinuada no segundo capítulo. Abaixo, transcrevemos o início do capítulo como consta no periódico:

Gupeva
Romance Brasiliense
IV.

Era alta noite, <<começou o índio com uma voz a vernosa e convulsa - >> o vento ciciava entre os palmares, e a lua, era perpendicular sobre a copa das árvores annosas das nossas matas.

Aqui, no pico deste rochedo, no lugar mesmo em que nos achamos, um homem ouvia, com o coração saturado de fel, a dolorosa confissão de uma mulher criminosa. Só o acento magoadado, e tremulo de sua voz chorosa, quebrava o silencio do lugar: silencio (telúrio?) e medonho, como o que ella dizia.

No dia 2 de abril de 1865, na terceira versão da novela, publicado no “Eco da Juventude” esse mesmo quarto capítulo apresenta algumas modificações, conforme transcrito abaixo:

GUPEVA
Romance Brasiliense
(conclusão)
IV.

— “**Era alta noite**, – prosseguiu ele, com uma voz cavernosa, – o vento ciciava entre os palmares, e a lua, **prateando a superficie das águas, passava melancholica** por cima destas árvores annosas. **A sururina desprendia o seu canto harmonioso**; na mata ondulava um vento gemedor, e o mar quebrava-se nas solidões da praia. **Sobre o cume deste mesmo rochedo**, mancebo, a essa hora da noite, silenciosa, e erma, um jovem índio, e uma donzzela americana, que o céu, ou o inferno havia unido em matrimônio, naquelle mesmo dia, em confidência dolorosa, tragava até as fezes o amargor da deshonra, e da ignomínia. De joelho a mulher fazia a mais custosa, e triste confissão, que jamais cahio dos lábios de uma mulher.

Esses dois fragmentos antecedem a confissão de Épica, no dia de seu casamento com Gupeva, que revelaria que ela estava grávida de outro homem. Vamos comparar os dois trechos à luz do diário da autora.

Ao visitarmos à primeira entrada do diário de Firmina, é possível sustentar que a autora tenha retomado esse texto para realizar as revisões e alterações que julgou pertinentes para encorpar o texto de *Gupeva* de significados e descrições, pois fica evidente que ela trabalha as mesmas imagens e elementos presentes na anotação de janeiro de 1853, e que estão destacados abaixo:

UMA LÁGRIMA SOBRE UM TÚMULO

“Era a hora do silêncio e do repouso, hora mágica — misteriosa — grande — sublime — majestosa como Deus! **Triste, melancólica** como a imagem do túmulo... porém que [...] para a minha alma, por isso que **minha alma ama a melancolia!!...** E eu te saudava, hora mágica — e sublime!!! **E eu subia no cume do rochedo...** E tu eras grande — e misteriosa como o mesmo Deus!!!...

Doze horas soaram... A noite estava silenciosa — e erma. E eu estava sobre o cume do rochedo. Era o silêncio dos túmulos que aí reinava!!! hora santa — e respeitável, como a imagem de Deus — eu te saudava!...

Ao longe Alción gemia, gemia, sobre as águas — **e o mar mansamente beijava as cavidades do rochedo.**

[...]

e o mar que alvejava no seu leito, — e a brisa do Sul que me rociava as faces

[...]

E os raios da lua começavam a pratear as águas... e um branco sudário se desdobrava, sobre a terra ainda revolta da sepultura.

É notável que as cenas se passem durante a “alta noite” ou “doze horas”; e, por sua vez, em ambos os textos, que a autora destaque que “a noite estava, silenciosa – e erma”; é notável ainda que as duas cenas estejam ambientadas sobre “cume do rochedo” e que para descrevê-las a autora se utilize das mesmas expressões, como “a lua prateando as águas”; “o mar quebrando ou alvejando” a praia; os cantos dos pássaros “Alción”, ou “surinana” atravessando as paisagens; e que tudo isso destaque a profunda “melancolia” que envolve os dois cenários: a perda pessoal e irreparável da própria escritora e a perda da “honra”, também irreparável, da personagem Épica. Talvez, a autora tenha revisitado o texto mais dramático de seu diário para imprimir também maior dramaticidade à sua obra.

Vale destacar ainda que a palavra “rochedo” aparece apenas outra vez, no início do segundo capítulo da novela. A cerca dele Maria Firmina faz algumas modificações. Na primeira versão, publicada em 13 de janeiro de 1862, no “Jardim das Maranhenses”, o trecho que traz a palavra rochedo aparece da seguinte forma: “As nuvens, arqueavam-se negras, sobre os **rochedos**, por entre os quaes insinuava-se elle louco de esperanças, e de amor”.

Na segunda, que saiu em 6 de maio de 1863, podemos notar que há uma alteração na pontuação e na conjugação do verbo arquear, que pode ser também um erro tipográfico: “As nuvens, arqueavão-se negras sobre o **rochedo**, por entre os quaes insinuava-se elle louco de esperanças, e de amor”.

Já na terceira versão, apresentada em 19 de março de 1865, vemos que Firmina trabalha mais sobre a construção promovendo uma substituição da palavra rochedo pelo termo

outeiros e acrescentando adjetivos para Gastão e para Épica: “As nuvens, arqueavam-se negras, sobre os **outeiros**, por entre os quaes insinuava-se, louco de esperanças, o jovem adorador da filha dos palmares”.

Essas alterações sugerem que Firmina revisava detalhadamente os significados que buscava atribuir ao seu texto.

Referências bibliográficas

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina: fragmentos de uma vida**. São Luiz: COCSN, 1975.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula; A Escrava**. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

Sobre ser escritor(a): reflexões claricianas

Mariana Borrasca Ferreira²³

Resumo: A metalinguagem é tema recorrente nos textos de Clarice Lispector, aparecendo com frequência, por exemplo, nas suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, onde, muitas vezes, a voz narrativa aborda, dentre outros, o momento em que assumiu para si a atividade da escrita. É o que acontece na crônica “Escrever”, de 2 de maio de 1970, em que afirma: “[...] Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo” (in: *A descoberta do mundo*, 1999, p. 286). A comunicação que aqui se propõe pretende entender como é configurado esse momento do assumir-se escritor(a) em textos Clarice Lispector, situação que parece trazer similaridades com o que a autora afirma sobre a criação de *personas*. Para tanto, realizar-se-á a análise temático-estilística da crônica citada comparando-a ao que a escritora desenvolve em “Persona”, texto publicado no JB em 2 de março de 1968, onde a voz narrativa descreve o processo de escolhas e trocas de máscaras ao longo da vida. A aproximação entre o reconhecer-se artista das letras e a criação de uma *persona* para si deriva da constatação de que, na produção clariciana, ambas as situações são descritas como solitárias e difíceis, momentos de decisão que são referidos pela autora como espécie de escolha do sujeito, conforme se observa no excerto citado. Ao contrário do que dizem as teorias psicanalíticas, que encontram a inserção do inconsciente nesse movimento, nos textos claricianos, tais escolhas são retratadas como conscientes, como se o sujeito tivesse controle do processo. Com as análises, objetiva-se demonstrar que, nas reflexões de Clarice Lispector, ser escritor(a) pode ser considerado uma das várias *personas* que o sujeito-autor assume para si, escolha que, se traz alívio, também é experienciada com sofrimento.

Palavras-chave: Clarice Lispector; crônica; metalinguagem; persona; escritura.

²³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. E-mail: mariana.borrasca.ferreira@usp.br. Bolsista CAPES.

Questionamentos metalinguísticos são recorrentes na produção de Clarice Lispector, estando presentes, por exemplo, em contos, narrativas longas e ganhando destaque nas crônicas que a autora publicou no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1967 a 1973, muitas delas dedicadas exclusivamente a reflexões sobre o tema. É o caso de “Escrever”, de 2 de maio de 1970, em que, além de abordar o próprio ato da escrita, a voz narrativa faz referência à decisão de tornar-se escritora, escolha que afirma ter feito quando adolescente. A resolução é retratada de modo muito similar ao que a cronista desenvolvera anos antes, na crônica “Persona”, de 2 de março de 1968, em que relata o tema da criação e assunção de *personas* pelo sujeito ao longo da vida, tornando possível a compreensão de que escolher ser escritor(a) é, também, assumir uma *persona* para si, relação que este trabalho pretende desenvolver.

Em “Escrever”, a voz narrativa começa definindo o ato da escrita para os jornais, comparando-o ao escrever aquilo que se transformará, depois, em livros, distinção de dois tipos de escrita que, apesar de ser recorrente nos textos da autora, não se confirma em sua prática, a escritura de Clarice Lispector sendo caracterizada pelo rompimento dos gêneros literários – a escritora chega a afirmar, inclusive, que gêneros literários não a interessavam (como faz em “Máquina escrevendo”, de 29 de maio de 1971).

De acordo com a voz narrativa da crônica em análise, o escrever para periódicos “não é tão impossível” (1999, p. 286 – grifo nosso): a presença do advérbio de intensidade enfatiza que este tipo de escrita seria um pouco menos difícil do que um outro, ainda não definido no primeiro parágrafo do texto. Contudo, de modo algum, seria uma atividade fácil. O produzir para jornal deveria “ser leve, e até mesmo superficial” (1999, p. 286), característica necessária, justifica, por conta do leitor que, nesse caso, não teria “vontade nem tempo de se aprofundar”, o modo de escrever, assim, precisando se adequar ao público leitor.

A diferença entre o escrever para jornal e o escrever livros ganha destaque na sequência do texto, com a afirmação de que “escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem”. (1999, p. 286 – grifos nossos) Assim, de acordo com a cronista, o ato da escrita nem sempre será demasiadamente exigente, mesmo no que se refere ao escrever livros, no entanto, às vezes, a escritura seria capaz de esgotar o escritor, exigindo dele mais força do que ele imaginaria ter.

Quando diz que o escrever, em alguns casos, exige mais força do que se tem “aparentemente”, a crônica traz um indício de que a escritura será entendida também

como momento, e caminho, para o conhecimento de si, noção que é recorrente na produção de Clarice Lispector. Isto é, ao exigir do autor mais do que ele “aparentemente” poderia oferecer, a atividade lhe mostraria que ele é mais forte do que imaginava, colocando-o em contato com o íntimo de si mesmo.

Após estabelecer essa distinção entre os dois tipos de escrita, a voz narrativa se refere ao momento da escolha por tornar-se escritora, questão chave para este estudo. Tal decisão é relatada no momento em que a cronista aborda a necessidade que teve de desenvolver seu próprio método de trabalho, destacando o quanto se sentiu sozinha nesse processo e usando sua situação particular para exemplificar uma condição que seria mais geral, comum a outros escritores:

Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. (LISPECTOR, 1999, p. 286)

Ela aponta, então, o momento específico da vida em que teria decidido se tornar escritora – aos 13 anos. Estaria na adolescência, assim, o clímax, ponto crucial para a escolha do destino da versão ainda menina da cronista. É interessante perceber que, em “Persona”, a adolescência também é encarada como um momento-chave da vida, quando o sujeito começa a escolher a máscara com a qual passará a viver:

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

Neste texto, a voz narrativa traça uma trajetória que parte da palavra “pessoa”, a qual seu pai utilizava para se referir a “alguém que venceu numa luta”, aproximando-a, na sequência, da noção retórica de *persona*, momento em que dá início a um questionamento sobre as máscaras que são assumidas pelo sujeito ao longo da vida, as quais poderão ser trocadas, mas estarão sempre presentes, havendo um movimento constante e contínuo de troca de máscaras ao longo da existência.

No excerto, é possível observar que a voz narrativa estabelece certa equivalência entre a função da máscara e a do próprio rosto no movimento do expressar-se, do *dar-se* ao Outro, isto é, na situação de oferecer-se ao externo, sair em direção ao mundo, caminho que tem grande ênfase na adolescência, idade de preparação para a vida adulta. A aproximação entre a máscara e o rosto marca o caráter paradoxal que terá a noção de *persona* no modo como se configura no texto clariciano em análise: ao mesmo tempo em que é a maneira como o sujeito se apresenta ao mundo, parte de si, também é construção, um outro que se sobrepõe a si, a máscara que, assim como revela o sujeito, também o esconde.

A escolha dessa “máscara de guerra de vida”, que tem, então, seu primeiro passo na adolescência, descreve a cronista, é processo doloroso e difícil, assim como a criação do próprio método de trabalho e a escolha por tornar-se escritora em “Escrever”. A análise comparada das duas crônicas permite entender que a adolescência seria um momento crucial: aquele em que o sujeito, sozinho e conscientemente, escolhe quem será dali em diante, decisão complexa que determinará seu futuro.

Pensando assim, ser escritor talvez seja uma das várias máscaras que o sujeito, a partir da adolescência, poderá assumir. Escolher a própria máscara, diz a voz narrativa em “Persona”, é um processo difícil, chegando a ser comparado ao parto, um parto de si, exigindo do sujeito mais força do que ele acredita ter, como se dá também na escolha da cronista pelo ato da escrita. Assumir a máscara, assim como assumir o destino de escritor, também é um ato que se processa na solidão: “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” (1999, p. 80), diz a cronista em “Persona”.

Deve-se atentar para o fato de que, tanto quando aborda a escolha da máscara, quanto quando fala de ter assumido o destino de escritora, a voz narrativa se refere a escolhas, a um apossar-se conscientemente de um futuro, do que se será. Contudo, faz-se necessário questionar o quão efetivamente consciente é esse processo, principalmente quando tal decisão vem associada à noção da assunção de um “destino”, como em “Escrever”, algo pré-determinado que não traz em si, efetivamente, a possibilidade de escolha. Inclusive as teorias psicanalíticas, é preciso lembrar, encontram a inserção do inconsciente nesse caminho do (re)conhecer-se.

É quando toma posse do seu destino de escritora, quando o escrever deixa de ser uma atividade da vida de criança e passa a ser encarado como trabalho, que a voz narrativa

diz ter se sentido em um “vácuo”, o vazio da escritora nascente, ainda sem conhecimento e posse de um processo próprio para a escrita. Nesse primeiro momento, pode-se pensar, tem-se uma escritura também ainda vazia, assim como a autora, ato da escrita que, a exemplo dela, também precisará nascer de modo “consciente”, ser escolhido e trabalhado por ela. Será lidando, sozinha, com esse vácuo que ela se formará escritora e transformará seu escrever em escrita e escritura.

O ato da escrita, deste modo, é compreendido como extensão de um movimento interior, interno ao próprio autor, a voz narrativa afirmando que, para criar seu método de trabalho, precisou se entender e se reerguer: “Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo” (1999, p. 286), o escrever, então, aproximado do trabalho da constituição de si própria como sujeito.

Nesse caminho do tornar-se escritor(a) de acordo com a crônica, é preciso que o autor(a) se (re)conheça, o escrever que, assim, também é caminho para o entendimento de si, noção cara à obra clariciana. Essa inter-relação é abordada de modo direto por Clarice Lispector em palestra intitulada “Sobre o conceito de vanguarda”²⁴ (1992), na qual a autora diz que a linguagem literária, recorrendo a palavras que aludem à “coisa que vivemos”, seria uma “língua[gem]”²⁵ que reflete e diz”. Na “linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma” (p. 123), exigindo do escritor que ele “trabalhe a si próprio como pessoa” para que possa, só assim, trabalhá-la.

Em “Escrever”, essa relação é reforçada com a afirmação de que, para criar seu método, a voz narrativa precisava criar, “inventar” sua “verdade”. Isto é, no ato da escrita, na escolha pela atividade, o autor produziria sua “verdade”, o escrever sendo processo de criação, ficção, e, em analogia estendida, o tornar-se escritor também, este último processo podendo ser encarado como a criação de uma *persona*, que, de certo modo, é também um inventar-se, criar a própria máscara, conforme explicado sobre a assunção das máscaras pelos adolescentes em “Persona”.

²⁴ O texto aqui referido foi publicado pela revista *Remate de Males*, nº 12 (1992) e data, provavelmente, de 1971, tendo sido proferido pela autora em palestras no Brasil e nos Estados Unidos.

²⁵ A edição utilizada traz as marcas das alterações de texto feitas pela própria autora, como indicado no trecho citado, em que uma possível primeira referência à língua, foi, provavelmente, alterada, passando-se a abordar a linguagem.

A cronista comenta que seu início na atividade da escrita teria se dado não pelo começo, mas *in medias res*, ela que já estava em processo de escrita antes, quando criança, mas que, só a partir daquele ponto que destaca do passado, decide, conscientemente, escrever – o que seleciona como começo consciente, na verdade, é desenvolvimento de um momento ainda anterior, parte de um destino, mas que, até então, era exercido como brincadeira de criança. Seu processo de escritura, aqui, é definido como uma espécie de não-processo, método não-método que consiste em organizar os papéis que já tinha, pode-se pensar, papéis do texto e da vida, os quais se atrapalham e se interpõem. “Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder” (1999, p. 286), explica.

Esses papéis, reforça-se, já vinham de antes do processo aceder à consciência, papéis da menina que brincava e, que, agora, precisam ser organizados para levarem-na em direção ao destino aceito. É possível pensar nas primeiras páginas rascunhadas, que poderiam virar narrativas, método que Clarice utilizava em sua produção, escrevendo anotações em papéis soltos, os quais, depois, eram recolhidos e reunidos para a construção do texto; tais papéis, ainda, podem indicar as primeiras *personas* da menina que, então, precisam ser selecionadas para compor a futura mulher e escritora.

Deve-se atentar para a referência feita a um não poder, o qual gera desespero na versão adolescente da cronista: o não poder assumir tal destino, não poder ser escritora. Para entender tal impedimento, é necessário levar em consideração a situação das mulheres no mercado editorial à época em que a cronista diz ter decidido assumir para si esse destino. O contexto parece contribuir para o entendimento desse “desespero” da voz narrativa, que, claro, soma-se ao desespero já inicial da adolescente que precisa assumir para si um papel, como desenvolvido em “Persona”.

Lygia Fagundes Telles, escritora contemporânea à Clarice, em *Durante aquele estranho chá: memória e ficção*, livro de tom autobiográfico, toca na situação da mulher no mercado editorial da época. A narradora, ao relatar um encontro que tivera com Mário de Andrade, comenta, por exemplo, sobre a “ousadia” que precisava ter uma mulher para assumir a “vocação” para a escrita nos “idos de 1944”, profissão que era considerada “ofício de homem”.

Esse sentimento de um “não poder”, na obra clariciana, parece vir também do reconhecimento da adesão consciente a uma tarefa árdua, o escrever que é difícil e perigoso, como será definido em outros textos da autora, desespero do mergulho em um

processo de se entender e de se criar para entender e desenvolver sua escritura, caminho que seria um obstáculo a mais para a escrita.

A primeira tentativa da voz narrativa iniciante no trabalho que, então, assumira de modo consciente, é dolorosa e difícil, ela que, em excesso crítico, acaba rasgando o que escrevera, configurando um desprezo da adolescente pelo próprio esforço que, por extensão, é também encarado como espécie de desprezo de si. “[...] A história interminável que então comecei a escrever (com muita influência de *O lobo da estepe*, Herman Hesse), que pena eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento [...]”. (1999, p. 286)

A busca pelo próprio método de trabalho é, em seguida, relacionada à noção de segredo, a adolescente que, no primeiro momento, assume sua vocação às escondidas – “E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha”. (1999, p. 286) Pode-se pensar que o escrever, tão associado ao conhecer-se, seria também expor-se, atitude indesejada, preocupação que será constante na produção clariciana. Esse entendimento já está na voz narrativa quando adolescente, que, considerando o processo da escrita também como caminho para a compreensão de si, sabe que escrever, se é criação, podendo ser um “disfarce”, é também, paradoxalmente, dizer-se, revelar-se nas palavras escolhidas.

A caracterização do escrever como uma espécie de vocação indesejada, árdua, mas cujo chamado não se consegue evitar, fica reforçada ao final do texto em análise: “escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir” (1999, p. 286), afirma a cronista que, para descobrir como ir, como seguir tal chamado, precisou construir seu caminho, seu próprio método – à semelhança dos adolescentes ao escolher sua *persona*, sozinha e com sofrimento, processo sempre em andamento.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “El rostro”. In: **Medios sin fin** – notas sobre la política. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 79-86.

FERREIRA, Mariana Borrasca. **(Des)mascaramentos: um estudo dos contos de Clarice Lispector**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2018. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-19032019-111106/pt-br.php>>.

GUÉRIN, Charles. “Introduction”. In: **PERSONA – L’élaboration d’une notion rhétorique au Ier siècle AV. J. – C.. V. I.** Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009. p. 5-31.

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

LISPECTOR, Clarice. Sobre o conceito de Vanguarda. **Remate de Males**, Campinas, (12): 117-129, 1992.

PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 21-29, 1989.

SOUZA, Thais Torres de. **Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação nas crônicas do Jornal do Brasil (1967-1973)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05082009-144657/pt-br.php>>.

Acesso em 7 de novembro de 2020.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá: Memória e ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Motivos da escrita de Ana Paula Maia

André Luiz dos Santos Rodrigues²⁶

Resumo: A escrita de Ana Paula Maia está assentada em incongruências. Componentes díspares convivem de forma natural e próxima no ambiente criado pela ficção da autora: nomes tipicamente brasileiros estão ao lado de nomes estrangeiros; elementos que situariam o espaço da narrativa no Brasil juntam-se a elementos que impossibilitam defini-lo categoricamente; objetos arcaicos são utilizados na mesma medida em que objetos modernos; a temática da destruição e da violência não perturba a ordem simétrica da narrativa, composta claramente por começo, meio e fim. São atritos formais que, aliados à voz narrativa – elaborada em uma terceira pessoa que não se surpreende diante desse espaço-tempo insólito e de fatos abjetos –, causam desconforto, pois os índices da realidade que norteariam a interpretação da leitura estão embaralhados. Ana Paula Maia já publicou um número razoável de romances, destacando-se *De gados e homens* (2013), *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) e *Enterre seus mortos* (2018). Além das características supracitadas, sua obra recorrentemente deixa entrever técnicas de escrita, sobretudo aquelas vindas de roteiro, e algumas referências literárias e da cultura de massa, não buscando, todavia, se inscrever na tradição da literatura nacional ou em tendências contemporâneas. Nesse sentido, memória, traumas familiares, gênero e fragmentação formal não fazem parte de suas preocupações ficcionais. Apesar desse afastamento do local e do presente, seus livros têm sido traduzidos para outros idiomas, estudados em universidades, angariado alguns prêmios e ganhado resenhas em jornais e revistas – um gradual reconhecimento que aponta para o fato de que a escrita de Ana Paula Maia, por diversas razões, distingue-se. Esta proposta de comunicação para o **IX SPPGLB – Autoritarismos de ontem e de hoje** tem como intuito, portanto, esquadrihar e analisar os motivos centrais da obra de Ana Paula Maia, salientando os possíveis aspectos do contemporâneo que, mesmo afastando-se deste, focaliza e alguns pontos de contato com outros escritores atuais.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Autoria feminina; Ana Paula Maia.

²⁶ Bacharel (Português e Árabe) e Licenciado (Português) em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. E-mail: andre.rodrigues.usp@gmail.com.

A escrita de Ana Paula Maia está assentada em incongruências. Componentes díspares convivem de forma natural e próxima no ambiente criado pela ficção romanesca da autora: nomes tipicamente brasileiros estão ao lado de nomes estrangeiros; elementos que situariam o espaço da narrativa no Brasil juntam-se a elementos que impossibilitam defini-lo categoricamente; objetos arcaicos são utilizados na mesma medida em que objetos modernos; a temática da destruição e da violência não perturba a ordem simétrica das narrativas, compostas claramente por começo, meio e fim; os personagens creem tanto na religião cristã quanto em manifestações anímicas. São atritos que, aliados à voz narrativa – elaborada em uma terceira pessoa que não se surpreende diante desse espaço-tempo insólito e de fatos abjetos –, causam desconforto, pois os índices da realidade que norteariam a interpretação da leitura estão embaralhados.

Ana Paula Maia já publicou um número razoável de romances, destacando-se *De gados e homens* (2013), *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) e *Enterre seus mortos* (2018). Além das características supracitadas, sua obra recorrentemente deixa entrever técnicas de escrita, sobretudo aquelas vindas de roteiro, e algumas referências literárias e da cultura de massa, não buscando, todavia, se inscrever na tradição da literatura nacional ou em tendências contemporâneas. Nesse sentido, memória, traumas familiares, gênero e fragmentação formal não fazem parte de suas preocupações ficcionais. Não obstante cada obra permita uma leitura independente, Maia recorreu por duas vezes ao recurso da trilogia. Sem se prender a uma sequência propriamente cronológica, a trajetória de determinados personagens – Edgar Wilson, Bronco Gil, Erasmo Wagner, Ernesto Wesley e Tomás – é retomada livro a livro, seja por um grau maior de protagonismo seja pela ausência de cada um deles.

Embora as narrativas ocorram em espaços diversos – um abatedouro de porcos, o aterro sanitário de uma cidade não nomeada, um crematório, uma mina de carvão, um matadouro de gado, uma colônia penal em vias de desativação e estradas em cujas redondezas funciona uma pedreira –, todas compartilham alguns motivos recorrentes: a secura (quando há água, está contaminada, empoçada ou prestes a secar), temperaturas extremadas (a natureza é impiedosa, seja no frio ou no calor), personagens isolados (parecem abandonados, como se fossem sobreviventes de uma catástrofe), o horizonte interdito (por montanhas, muros, céu fechado ou infinito que desemboca no nada) e a vagueza de coordenadas espaço-temporais (se as há, são fictícias, como é o caso da

região de Abalurdes, em *Carvão animal* [2011], e do Vale dos Ruminantes, em *De gados e homens* [2013]).

Ao desbastamento do ambiente, que perde o que lhe é característico e é reduzido a seu esquema, corresponde o desbastamento da linguagem, concisa, tensa e sem recursos estilísticos. Esse desbastamento nos revela as coisas em seu limite último: os ossos, os dentes, a árvore sem folhas, o esqueleto – imagens que atestam a falta de transcendência que rege esse universo ficcional. As coisas descarnadas atestam que, além do visível, nada há, embora os personagens creiam no contrário. As primeiras linhas de *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) concentram algumas dessas características:

Pouco havia restado, fossem homens ou animais. Enxadas e foices permanecem largadas nos cantos das plantações ressequidas pela falta de chuva. Um córrego estreito e malcheiroso fornece água, porém mingua visivelmente dia após dia, sugado pelo calor intenso que o evapora e deixa o ar úmido e pesado. Ainda há movimentação no galinheiro e alguns grunhidos na pocilga, o que garante carne na panela para os próximos dias; no mais, a escassez preocupa. (MAIA, 2017, p. 9-10)

O trecho perfaz um mundo em estertores, esquecido e negligenciado. Um mundo que paulatinamente perde seus contornos. A ameaça de finitude que o rege reflete-se na estrutura sintática privilegiada pela voz narrativa da autora: frases organizadas na ordem direta, relativamente curtas e com poucas subordinações, impondo pausas no fluxo da leitura até dar no silêncio denso que pesa sobre os personagens.

O livro inicia pintando um quadro do fim, este um dos motivos principais da escrita de Ana Paula Maia. No caso de *Assim na terra como embaixo da terra*, aliás, o fim é a premissa da narrativa. Em uma colônia penal que em breve será desligada, o diretor Melquíades empreende perversas caçadas contra os detentos: ele “abatia os homens como quem abate o gado”. (MAIA, 2017, p. 70) Contrapõe-se frontalmente a Melquíades o protagonista Bronco Gil, filho de um estupro cometido por um fazendeiro contra uma índia. Nesta história, há ainda destaque para o agente penitenciário Taborda, que se sente identificado aos detentos, mas se comporta com a agressividade de Melquíades; Valdênio, um interno que passou metade de sua vida no cárcere; Pablo, cujo comportamento insidioso lhe possibilita escapar da colônia; e Heitor, o oficial de justiça esperado ao longo de toda a narrativa e que surge apenas no nono capítulo (o livro é dividido em doze capítulos). No trecho citado, a voz narrativa desenha um cenário de desbastamento e penúria, com restos, ressecamento, escassez, ausência de atividade produtiva, silêncio e medo organizando-o. Traça-se um panorama de deserção,

pois as atividades que lhe conferiam vida e movimento foram abandonadas há muito tempo. A despeito dos temas – o fim, os restos, a morte –, a voz narrativa mantém-se equilibrada e simétrica, não sendo ela mesma, num primeiro momento, um reflexo do que descreve.

Ao situar a história em uma colônia penal, e não em uma penitenciária convencional, a voz narrativa nos leva imediatamente a pensar em uma conexão com a novela *Na colônia penal* (1998), de Franz Kafka. A voz narrativa faz isso menos para nos remeter ao escritor tcheco do que para manter a coerência de uma poética que não se quer totalmente verossímil ou fotográfica, isto é, que não busca abordar o sistema carcerário de maneira documental ou realista. Contudo, há alguns traços da escrita de Franz Kafka que nos ajudam a entender a caracterização da lei e da Justiça em *Assim na terra como embaixo da terra*. Em *Kafka: por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari identificam que muitas interpretações do autor centram-se na “teologia negativa ou da ausência, na transcendência da lei, no *a priori* da culpa”. (2017, p. 81, modificado) Intitular a história como “Assim na terra como embaixo da terra” é retirar a esperança na existência do reino divino do radar dos personagens, algo que poderia compensar seus sofrimentos na terra.

Em Ana Paula Maia, não é possível entender a Justiça e suas razões. As coisas ficam escondidas na traseira, nos fundos, em buracos, recobertas de silêncio. Em suas ações, a Justiça age às escuras, não privilegia a clareza e a exatidão de seus critérios. A lei é

pura forma vazia e sem conteúdo, cujo objeto permanece irreconhecível: a lei não pode, portanto, enunciar-se a não ser em uma sentença, e a sentença não pode se apreender senão em um castigo. Ninguém conhece o interior da lei. Ninguém sabe o que é a lei no interior da Colônia; e as agulhas da máquina escrevem a sentença no corpo do condenado que não a conhecia, ao mesmo tempo em que elas lhe infligem o suplício. (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 81)

Esvaziada de fundamentação convincente, a lei em *Assim na terra como embaixo da terra* está distante daqueles sobre cujos destinos decide. A lei é a vontade de Melquíades. Mesmo sendo a face da lei, Heitor é frágil e o alcance do que consegue fazer é curto ou inexistente, considerando sua impotência diante do que vê na colônia e a inespecificidade de seu cargo: oficial de justiça. É um trabalho de fachada, que, com seus relatórios e inspeções, nada pode diante de armas. O que prescreve é irrelevante, pois o que prevalece é a decisão daqueles que empunham as armas: “a lei se confunde com o que diz o guardião”. (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 84) Advogados, juízes,

promotores ou defensores sequer são mencionados na narrativa. A Justiça é quase integralmente composta por meios de força e punição: Melquíades, o diretor da colônia, Taborda, o agente penitenciário, e policiais. Longe de ser um labirinto burocrático, como ocorre nas narrativas de Kafka, a Justiça em *Assim na terra como embaixo da terra* é opacidade, autoritarismo e truculência. É arbitrariedade, é falta de mediação, outro motivo da escrita de Ana Paula Maia e um traço reconhecível da sociedade brasileira.

Não raro, os personagens expressam um desejo de fugir do lugar onde estão e, ao final de cada livro, se não continuam restritos ao seu cotidiano, acabam partindo em direção a outro cenário, diferente e semelhante ao que conhecem – uma concepção trágica da vida de tais figuras, para as quais não há saída ou possibilidade de transcendência. Sem suporte institucional e vivendo na anomia, prevalece, muitas vezes, na decisão dos personagens, a lei de talião. Vinganças, seres humanos mortos com técnicas de abater animais e crimes que não geram culpa justapõem-se asperamente a amizades fraternas e determinações inabaláveis de se fazer justiça.

A falta de mediação reflete-se no tom adotado pela voz narrativa, que, assim como o personagem Melquíades, opta por encarar a realidade “a olho nu” (MAIA, 2017, p. 18), aceitando os limites materiais e desistindo da transcendência. Na apresentação de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), a autora expõe, não sem causar espanto, suas intenções literárias afirmando que as novelas ali presentes focalizam, com um tom naturalista, homens-bestas, ou seja, situados no limite entre o humano e o animal. Ao discutir o romance *Germinal*, do naturalista Émile Zola, Auerbach sustenta que, nesse texto, os motivos “são postos em evidência sem rebuscos, sem medo diante das palavras mais claras, nem diante dos acontecimentos mais feios”. Segundo ele, essa arte do estilo “serve à verdade desagradável, opressiva, desconsolada”. (AUERBACH, 1976, p. 459) Assim o cárcere é avaliado pela voz narrativa:

O confinamento de homens assemelha-se a um curral de animais. O gado é abatido para se transformar em alimento; os homens, por sua vez, são abatidos para deixarem de existir. Não é um lugar de recuperação ou coisa que o valha, é um curral para se amontoarem os indesejados, muito semelhante aos espaços destinados às montanhas de lixo, que ninguém quer lembrar que existem, ver ou sentir seus odores. (MAIA, 2017, p. 97)

Sem ilusões e desprovida de vitalidade, a voz narrativa reflete sobre o cárcere com o tom de quem não espera que algo possa se modificar, o tom resignado e melancólico de

quem sucumbiu diante de uma verdade repugnante. Em *Maia*, o motivo do fim – contido nas ideias de abate e de deixar de existir – está, então, ligado ao motivo do informe – contido nas ideias de curral, amontoamento e lixo. Em outras palavras, as coisas perdem sua face específica. A narrativa implica todos na barbárie: os matadores de aluguel e seus clientes; os agentes penitenciários e os policiais; os burocratas que elaboram ordens; e a sociedade, que, amparando-se na ilusão de que é possível extirpar o mal de sua constituição, chancela a existência e a manutenção dessa cadeia de violência disfarçada de Justiça.

Sendo os motivos do discurso narrativo de *Maia* o isolamento dos personagens, a interdição do futuro, a vagueza das coordenadas espaço-temporais, a arbitrariedade como fundamento das relações, o fim e o informe, como inserir a autora no sistema literário brasileiro? Qual é o interesse que sua escrita pode ter para a crítica literária, já que não tenta, mediante a intertextualidade, inserir-se na tradição literária do país ou em tendências contemporâneas, inclusive despreendendo seus textos das determinações espaciais do território nacional, salvo algumas exceções? Tudo indica que a autora possui uma forma peculiar de se aproximar da realidade nacional, não passando pelo jornalismo, nem pela autoficção, nem pela intersecção entre história individual e história coletiva. Sua identidade como mulher negra – pertencente, portanto, a um grupo silenciado pela história – não é trazida à tona nas tramas. A realidade nacional manifesta-se especialmente em indícios que revelam o autoritarismo, a associação entre fé e violência, a rígida hierarquia em nossa sociedade e a fragilidade de nossas instituições.

No artigo “Ana Paula Maia e a literatura de autoria feminina: mulheres no seu (in)devido lugar”, Lígia de Amorim Neves e Lúcia Osana Zolin citam os resultados da pesquisa “Literatura brasileira contemporânea de autoria feminina: escolhas inclusivas?”, coordenada por Zolin. Analisando um *corpus* de 151 romances de autoria feminina publicados de 2000 a 2015 pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, a pesquisa identificou

a tendência das autoras em se autorrepresentarem nas narrativas por meio da presença predominante de mulheres [...] Ana Paula Maia, não obstante, faz o inverso, investe em personagens masculinas, o que a afasta dessa trajetória de escrita que busca não só tornar visível a mulher autora e a mulher personagem, mas também agenciar representações vindicativas de mulheres. (NEVES e ZOLIN, 2021, p. 10)

Entre todas as características que distinguem os romances de Maia, a focalização de vidas masculinas em detrimento de vidas femininas é a mais citada em estudos e resenhas críticas. As pesquisadoras chegam a uma conclusão semelhante àquela da crítica argentina Beatriz Sarlo. Em sua resenha para *Assim na terra como embaixo da terra*, Sarlo afirma:

Maia mostra possibilidades que a literatura escrita por mulheres não costuma explorar. Não escreve a partir da subjetividade de gênero nem dos saberes que se lhe atribuem. Não expõe traços do “eu”, nem histórias que o evocam. O narrador é um narrador, sem marcas femininas. [...] Mostra que a literatura pode independe das experiências de quem coloca seu nome de autora e exerce seu poder de narrador. Finalmente, não necessita da primeira pessoa, que às vezes parece mais uma condenação do que uma libertação da subjetividade feminina. Literatura, nesse sentido, experimental. (SARLO, 2017, tradução própria)

Percebemos, então, que a obra de Maia estabelece um contato contraditório com as tendências correntes de representação da realidade contemporânea. Se alguns de seus motivos podem ser também encontrados em outros escritores do presente, eles distinguem-se na abordagem privilegiada pela autora, que não busca ser coerente. A predileção temática aponta para um lado, a predileção formal aponta para outro. Visualizamos os restos e a destruição, mas eles não deterioram a narração, que se mantém intacta do começo ao fim, dando-lhes moldura e acabamento. Ana Paula Maia constrói um mundo à deriva, no qual flutuam remanescentes de tempos históricos e geográficos. A existência desse ponto de fuga atesta a inexistência de futuro mais complexo para os personagens. O futuro é o que se encontra imediatamente, e não o que se projeta por vontade própria.

Referências bibliográficas

Literatura

KAFKA, F. **O veredicto e Na colônia penal**. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAIA, A. P. **Assim na terra como embaixo da terra**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

MAIA, A. P. **Carvão animal**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MAIA, A. P. **De gados e homens**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MAIA, A. P. **Enterre seus mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAIA, A. P. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Crítica literária

AUERBACH, E. Germinie Lacertaux. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2ª edição revisada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

NEVES, L. de A., & ZOLIN, L. O. Ana Paula Maia e a literatura de autoria feminina: mulheres no seu (in)devido lugar. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, (62), 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40186210>>. Acessado em 27 de agosto de 2022, às 21h36.

SARLO, B. El libro de la semana: “Así en la tierra como debajo de la tierra”, de Ana Paula Maia. In: **Télam**. Artigo publicado em 17 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.telam.com.ar/notas/201711/223752-el-libro-de-la-semana-asi-en-la-tierra-como-debajo-de-la-tierra-de-ana-paula-maia.html>>. Acessado em 13 de agosto de 2022, às 19h21.

A mulher que trai e sua punição na sociedade patriarcal – o caso da personagem Laura em *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles

Caio Augusto Leite²⁷

Resumo: Esta apresentação é um recorte da tese de doutorado em andamento no programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP, a qual busca analisar as transformações e permanências das relações patriarcais na obra romanesca de Lygia Fagundes Telles. A pesquisa parte do fato de que os quatro romances da autora foram publicados em décadas diferentes – *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989). Como visto, as obras abrangem um período de tempo que vai dos anos 1950 aos anos 1980, passando por importantes marcos históricos, os quais foram determinantes para que houvesse mais ou menos transformações e permanências no sistema patriarcal. A pesquisa também leva em consideração a presença de protagonistas mulheres em todos os romances bem como a recorrente ausência da figura paterna – seja por morte, loucura, abandono, etc. – o que aponta para uma possível percepção da autora de que o conceito de família patriarcal passa a sofrer mudanças cada vez mais significativas durante o século XX. O texto apresentado analisa a personagem Laura, de *Ciranda de pedra*, levando em consideração as características da sociedade brasileira dos anos 1940-1950 que contribuem para o ostracismo da mulher que decide dissolver o casamento em busca da felicidade que não encontrava com o antigo cônjuge. Tais características, como a religião cristã, estariam no cerne de formação da sociedade patriarcal brasileira, constituindo-se como uma permanência ainda atuante no período em análise, ainda que importantes transformações também tivessem ocorrido, como o direito ao voto feminino conquistado em 1932.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; romance brasileiro; patriarcado; literatura e sociedade.

²⁷ Bacharel em Letras Português pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Letras pela mesma instituição. Atualmente doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP sob a orientação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg. E-mail: caio.augusto.leite@usp.br.

O acontecimento principal de *Ciranda de pedra*, a partir do qual toda a intriga se desdobra, é o adultério de Laura, mãe da protagonista Virgínia, com o médico da família Daniel. Desse fato, resulta a internação de Laura em um sanatório a mando do então marido Natércio, seguida da perda de sanidade da esposa. Não podendo mais manter as aparências do casamento, há a separação, e Laura passa a morar com Daniel e com Virgínia, filha concebida a partir da experiência extraconjugal.

Esse tipo de violência contra a mulher, no entanto, não é incomum na história do país, uma vez que, no Brasil, a figura do patriarca foi central para a formação da sociedade colonial. Essa estrutura patriarcal, apesar de ter passado por transformações, ainda conserva alguns de seus pressupostos ideológicos nas primeiras décadas do século XX. Um deles é a ideia de que a mulher deveria ser apenas a esposa do pai de família, dependente dele e ter como vocação natural a maternidade.

A partir da leitura de Gilberto Freyre (1998, p. 51), percebe-se que a sociedade brasileira se construiu a partir da ideia de que a mulher, inclusive a mulher branca e esposa do senhor da casa-grande, deveria viver passivamente diante da figura do homem. Destaca-se que tal figura patriarcal é primeiro representada pelo próprio pai e substituída a seguir pela figura do marido. Assim, o casamento não representava uma mudança substancial para a vida dessa mulher. A união, quase sempre arranjada, tinha uma função principalmente política, praticamente um contrato que garantiria a manutenção do poder nas mãos do mesmo círculo social.

Gilberto Freyre (1998) também oferece um quadro geral de como se comportava, ou era obrigada a se comportar, a mulher nesse período da nossa história:

Foi geral, no Brasil, o costume de as mulheres casarem cedo. Aos doze, treze, quatorze anos. Com filha solteira de quinze anos dentro de casa já começavam os pais a se inquietar e a fazer promessas a Santo Antônio ou São João. Antes dos vinte anos, estava a moça solteirona. O que hoje é fruto verde, naqueles dias tinha-se medo que apodrecesse de maduro, sem ninguém o colher a tempo. (FREYRE, 1998, p. 346-349)

Tão recorrente era a transmissão desses valores, que acabariam formando um ideal de mulher que se enraizaria no imaginário social a ponto de no século XIX e início do XX muitos desses costumes ainda serem seguidos ou adaptados aos novos tempos, mas sem deixar de tratar a mulher como inferior ao homem. Percebe-se, por exemplo, a forte associação da submissão da mulher com a religiosidade. Assim, faziam-se promessas

para a mulher casar, e as que casavam ficavam restritas socialmente a eventos religiosos.

Segundo Maria Ângela D’Incao (2004, p. 229), mesmo com a urbanização do século XIX a mulher burguesa continua tendo poucas atividades além daquelas relacionadas ao lar, à maternidade e à manutenção das aparências da família. Embora pudesse receber convidados e participar de bailes e saraus, ainda eram muito restritas as possibilidades para além dessas atividades excepcionais.

No século XX, o número de mulheres de família de classes mais baixas que trabalhavam aumentou, porém estas quase sempre ganhavam menos do que os homens, inclusive quando faziam o mesmo tipo de trabalho. Além disso, tais atividades estavam muitas das vezes relacionadas a mulheres solteiras, as quais deveriam imediatamente largar os empregos quando se casassem para cumprir as funções de mãe e dona do lar. À mulher de classe mais abastada, eram permitidos alguns tipos de estudos em áreas ditas “femininas”, como costura, artesanato etc., mas que não permitiam a elas se emancipar economicamente dos pais e maridos. Seja como for, proletárias ou mais abastadas, certos valores eram aplicados aos dois grupos de mulheres – embora com mais ou menos rigor, a depender do caso.

O mais forte desses valores, com certeza, era o casamento, de tal modo que até a década de 1970 não havia ainda um dispositivo legal que permitisse à mulher se separar oficialmente do marido. Uma mulher que não fosse casada começava a ser malvista quanto mais velha ficasse; além disso, qualquer relação sexual que a mulher quisesse ter deveria acontecer após o sacramento do casamento. A virgindade, portanto, era um dos elementos decisivos para atestar a honra de uma mulher.

A partir desse histórico, percebe-se que, na primeira metade do século XX, as mulheres das classes altas ainda eram bastante submissas aos valores patriarcais e religiosos. Desse modo, entende-se porque, em *Ciranda de pedra*, Laura e Daniel foram rechaçados pelos outros membros da sociedade. As filhas Bruna e Otávia não a respeitavam mais, pois consideravam que a mãe errara ao trair Natércio. Já Daniel tinha cada vez menos clientes, pois sua profissão dependia da confiança que os pacientes depositavam nele, mas como confiariam se ele, segundo o pensamento comum, seduzira e roubara a esposa de uma das famílias que atendia?

Em dado momento do romance, Virgínia está admirando uma gravura colorida que ilustra o calendário. Nela, há um homem e uma mulher vivendo uma cena idílica,

comendo frutas num dia ensolarado, ambos são bonitos, estão bem-vestidos e esbanjam felicidade. Por estar em um calendário, objeto acessível a muitos, pode-se entender que esse ideal de casal era transmitido de modo cotidiano. A imagem reforça a ideia do casamento de um homem com uma mulher como principal fonte de bem-estar. Logo, para viver uma cena como aquela, seria necessário estar comprometido em uma união matrimonial séria, sem traições, o decoro deveria ser mantido, o homem seria cortês – como um príncipe – e a mulher admiraria esse amado com constante devoção.

Sobre a cena na gravura, há a constatação de que com Daniel e Laura deveria se passar o inverso, como constata Suênio Campos de Lucena (2020) ao discorrer sobre essa realidade dos anos 1950, a qual:

[...] interfere nas relações familiares representadas no romance, conforme a perseguição moral e a tragédia que se anuncia para Laura e Daniel, que pagam com as próprias vidas – ela, acometida pela loucura; ele, pelo suicídio. Com isso, a história nega o direito à felicidade de um casal que se ama, mas que deve sofrer por ter destruído uma família; no caso, a oficial. (LUCENA, p. 119-120, 2020)

Assim, por terem quebrado as regras sociais, não poderiam exibir esse amor publicamente. Daí a menção, no romance, às venezianas fechadas e à ausência de luz, pois o amor de Laura e Daniel deveria se manter privado e longe dos olhares alheios, para que não contaminasse os demais. Não haveria, também, direito à beleza (as flores), mas apenas a escuridão daquilo que se esconde no profundo da terra (as raízes). Como assinala o crítico, por terem rompido com o pacto da família oficial, deveriam sofrer punições: a loucura e o suicídio.

A associação entre o corpo feminino e uma suposta função natural, aliás, é um dos argumentos utilizados pelos conservadores para manter a mulher dentro de casa e presa às convenções patriarcais, como explica Marilena Chauí (1985):

Por outro lado, como interessa conservar as mulheres fora da força de trabalho e da competição pela herança paterna, há uma verdadeira naturalização do feminino: tudo, na mulher, vem da natureza e é por natureza que está destinada a ser mãe. Seu espaço é a casa. (CHAUÍ, 1985, p. 136)

Assim, atribui-se à mulher o dom natural de ser mãe, e para cumprir tal lei biológica a mulher deveria se casar, e ao se casar deveria manter-se dentro de casa para cuidar dos filhos e zelar pelo bem-estar do marido e da família como um todo. Logo, a partir de uma ideia firmada em bases pseudocientíficas (a maternidade como algo natural e

indispensável às mulheres) constroem-se os laços que compõem a trama do sistema patriarcal.

Sobre essa necessidade de estar sempre perto da família e seguir rituais bem demarcados, pode-se citar a seguinte fala de Laura em conversa com a filha:

Fazia anos que eu não ia a nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo, nosso passeio era visitar a família, ficar horas e horas na saleta dourada, cheia de mortos e de retratos de mortos, ouvindo as gêmeas tão iguais! Uma recitava, depois a outra cantava, depois a outra recitava, alternadamente... Você tem suas filhas!, ele costumava me dizer. (TELLES, 2009, p. 37)

Como se nota no trecho acima, a vida de Laura enquanto casada com Natércio era marcada pela frustração. Mesmo os divertimentos comuns à sua classe social, como bailes e festas, eram vetados à mulher. Os ciúmes de Natércio impediam que Laura frequentasse tais eventos, por medo de que ela se expusesse aos olhos de outros homens. O que havia era apenas as visitas a familiares, descritas como tediosas e sem novidades, eram horas e horas ouvindo as mesmas histórias e tendo que suportar os recitais e cantorias das gêmeas – nem mesmo as duas mulheres que visitavam possuem distinção, como se fossem a mesma pessoa, reiterando a noção de falta de transformação, uma repetição alienante.

Além do mais, destaca-se também a presença da ideia de morte, uma vez que os parentes vivos eram vistos como se já estivessem mortos, por conta da inação dos seus gestos, e os parentes dos retratos eram pessoas já falecidas, marcando a genealogia da família, relevantes para reforçar a importância de se cuidar da memória dos antepassados e de se manter vivas as tradições patriarcais. Há também a afirmação de Natércio de que Laura possuía filhas e que isso bastava, ou seja, não havia necessidade de frequentar bailes e outros eventos sociais, pois já possuía em casa aquilo de que precisava para exercer seu papel como mulher.

O que acontece, porém, é que Laura rompe com esse papel previamente atribuído a ela. Por meio do adultério, ato radical em um ambiente que dava poucas possibilidades de mobilidade social às mulheres, ela desfaz o casamento. Isso, porém, tem consequências maiores, uma vez que o casamento, como visto, estava atrelado a outras camadas da convivência social. Ao trair o marido, Laura perde não apenas o matrimônio, mas o respeito das filhas e da classe social a qual pertencia. Sem o casamento, segundo o pensamento vigente, a mulher ficaria sujeita a muitos males.

Um desses males seria a loucura. Alguns estudos apontam para a relação que se estabelecia entre histeria e sexualidade em mulheres. Em seu ensaio “Psiquiatria e feminilidade”, Magali Engel (2004) analisa casos reais de pacientes e os sintomas atribuídos como causa de suas “doenças mentais”.

Também segundo Engel (2004, p. 323), o uso da psiquiatria para atribuir a comportamentos vistos como desviantes o diagnóstico de doença mental está associado à manutenção do poder recém-instituído pela República. Desse modo, por mais que tenha havido uma transição política do monarquismo para o republicanismo, no campo social e cultural certos costumes deveriam ser mantidos.

Entre esses costumes, está o modo como a mulher deveria se comportar, sendo a sexualidade feminina o grande centro para onde convergiam as questões a respeito desse grupo social. No romance, ao constatar a traição de Laura, Natércio se apressa em interná-la num sanatório, como se fica sabendo a partir dessa fala de Bruna:

— Era o doutor Daniel. Nosso pai descobriu logo quem ele era e expulsou-o de casa como se expulsa o demônio. Durante algum tempo andou sumido, parece que viajando. Quando voltou, você tinha acabado de nascer e mamãe já estava meio esquisita, com umas manias, papai teve que interná-la no sanatório. Então ele também foi para o sanatório e ficou tratando dela, chegou a alugar um chalé ali perto e todos os dias ia visitá-la no quarto. Você está me entendendo, não? Quando ela melhorou, está claro que nosso pai não podia mais aceitá-la, imagine um escândalo desses. (TELLES, 2009, p. 43-44)

No trecho acima, percebe-se como a influência da religião é preponderante sobre Bruna. Daniel, o homem culpado de ter desvirtuado Laura, é comparado a um demônio e é expulso da casa pela figura paterna. Assim, é como se o pai fosse o responsável por manter a casa livre de tudo o que fosse nefasto e pudesse comprometer a ordem instituída pela moral cristã. Além disso, há a menção da internação de Laura, a qual não foi autorizada por um médico, mas pela vontade de Natércio ao descobrir certas manias da esposa. Não é possível saber, porém, se tais manias existiam ou se eram apenas pretextos de Natércio na sua busca em corrigir o comportamento da esposa. Como visto anteriormente, usava-se a psiquiatria como um meio de punir as mulheres que possuíssem hábitos que não fossem condizentes com a moral instituída.

Para preservar as aparências, Natércio se mantém próximo, porém quando a situação se torna insustentável, rompe de vez o enlace. Assim, é como se fosse Natércio quem tivesse tomado a decisão de abandonar Laura, quando na realidade é a esposa quem já não queria mais viver com o marido. Tal atitude se alinha com a figura que o pai deveria

representar, não importava qual fosse a verdade, mas sim a aparência, o modo como a sociedade veria. Embora muitos soubessem qual era a realidade, aceitavam o discurso patriarcal como forma da manutenção dos papéis sociais.

Quando já está morando na casa de Daniel, o estado mental de Laura torna-se muito delicado. Virgínia é constantemente afastada da mãe, tanto para não presenciar seu estado precário como para não avivar as memórias de Laura em relação ao tempo em que era casada com Natércio.

Para Virgínia, a mãe só se recuperaria se voltasse ao convívio da família pregressa, o que se alinha ao pensamento de que casamento e maternidade eram os antídotos contra a loucura que se abatia sobre a mulher que se desviava do caminho previamente imposto pela sociedade patriarcal.

Sobre as cenas em que Laura é descrita, é interessante notar o modo como o narrador foi utilizado para criar um efeito distanciador entre o leitor e a personagem, diferentemente do que aconteceria se a narradora fosse Virgínia. Há, por exemplo, uma passagem em que o narrador faz uma descrição do quarto e de Laura na qual diz que “O quarto estava na penumbra, impregnado de um perfume adocicado e morno. A doente estava deitada no divã”. (TELLES, 2009, p. 22) Além de mostrar o estado de saúde debilitado da mulher, se refere a ela não pelo nome, mas como “doente”. Em outras passagens ocorre o mesmo, variando entre “doente” e “enferma”; desse modo, há uma perda da humanidade da personagem. Laura, do ponto de vista do narrador, é observada apenas sob o prisma de sua condição de mulher adoentada. Ao fazê-lo, a narração incorpora em sua estrutura um aspecto da sociedade, como se assim é que Laura fosse vista pelos demais – à exceção de Virgínia.

A partir da análise da personagem e do seu entorno, percebe-se como a mulher que comete um erro, segundo os ditames da sociedade patriarcal, acaba por ser condenada ao ostracismo, o qual – no caso de Laura – culminará em sua morte e na de seu parceiro. Inclusive a morte de Laura não é narrada, apenas descrita brevemente pelas irmãs da protagonista. Embora Virgínia sobreviva, percebe-se que as manchas do “pecado” de sua mãe irão respingar sobre ela, alterando a maneira como é vista pelos outros membros da sociedade.

Referências bibliográficas

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**. São Paulo: Brasiliense, 1985

- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (Orgs.). **História das mulheres no Brasil**. Unesp, 2004.
- ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (Orgs.). **História das mulheres no Brasil**. Unesp, 2004.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- LUCENA, Suênio Campos de. Casa, família e desestruturação em Ciranda de Pedra, de Lygia Fagundes Telles. **Revista de Letras**, Curitiba. v. 22, n. 39, 2020.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Questões de linguagem e forma narrativa

Joãozinho da Babilônia e Paulinho Perna Torta: antagonismos na construção de dois personagens de João Antônio

Gabriel Provinzano²⁸

Resumo: Através da análise dos personagens de dois contos de *Leão de chácara*, a comunicação pretende esboçar uma chave de leitura para o segundo livro de João Antônio a partir da articulação entre os polos da ordem e da desordem internalizada na composição deles. Trata-se de examinar como Joãozinho da Babilônia e Paulinho Perna Torta são caracterizados de modo a condensar questões importantes de seus enredos e, segundo a hipótese a ser desenvolvida, do conjunto do livro publicado em 1975. Isso porque a caracterização revela a fragilidade de ambos os narradores em face de um contexto que os atropela e que os arrasta para uma posição introspectiva através da qual buscam, sem sucesso, compreender os fatos que narram. Nos dois contos, a construção do foco em primeira pessoa tensiona a autoridade tradicionalmente associada com a figura do narrador e com o ato de narrar na medida em que configura subjetividades cindidas pela brutalidade da lógica social, que está inscrita nos nomes dos protagonistas e que parece resistir à formalização de um sentido inequívoco. Essa brutalidade é construída literariamente na tessitura das relações entre os personagens de modo a formalizar antagonismos sociais sem recair em esquematismos do tipo mocinho versus vilão, ou ainda, no modelo psicanalítico clássico da função paterna. Na verdade, a permeabilidade entre ordem e desordem que emerge da interação entre os personagens aprofunda a problemática sentimental para além do sentido moral, conferindo densidade histórica ao entrecho.

Palavras-chave: João Antônio; *Leão de chácara*: conto brasileiro; processo social e forma literária.

²⁸ Doutorando em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. E-mail: gabrielprovinzano@gmail.com.

Publicados em sequência em *Leão de chácara*, segundo livro de João Antônio de 1975, os contos “Joãozinho da Babilônia” e “Paulinho Perna Torta” podem ser interpretados a partir do papel desempenhado por seus personagens, tamanha é a importância destes para o desenvolvimento do enredo. O primeiro ponto que aproxima os dois contos é o fato de serem intitulados com nomes dos personagens que são também seus narradores em primeira pessoa. Além disso, chama a atenção que os dois personagens sejam nomeados por apelidos que, a despeito das peculiaridades, possuem estruturas similares já que são compostos por nomes próprios no grau diminutivo acompanhados de qualificativos que os particularizam. E de fato, enquanto “da Babilônia” explicita o local de origem que individualiza Joãozinho, no caso, o Morro da Babilônia no Rio de Janeiro; já “Perna Torta” alude a um traço físico que singulariza Paulinho. Em ambos, o qualificativo revela certa fragilidade dos narradores visto que a ressonância bíblica da “Babilônia” acentua por contraste a fraqueza do personagem de nome comum e, a julgar pelo grau diminutivo, pequeno; ao passo que “perna torta” identifica o indivíduo, isto é, aquilo que deveria ser indivisível por uma parte sua que, além do mais, é torta.

Nos dois os qualificativos cumprem a função de identificar os personagens, embora se trate de uma identificação informal e personalista se a compararmos, por exemplo, com a identidade institucional ancorada no par nome e sobrenome. Afinal a escolha de apelidos para nomear acena para uma forma de sociabilidade distinta do registro civil de tipo administrativo e burocrático na medida em que mobiliza dados geográficos (“Babilônia”), físicos (“Perna Torta”), de tamanho e/ou afetivos (o grau diminutivo) para identificar os personagens. Ao delegar a esses elementos que poderíamos chamar de contingentes o estatuto de definidores da subjetividade, os apelidos tensionam os pressupostos da individualidade moderna burguesa na medida em que rompem com o princípio da impessoalidade, atualizando a histórica confusão entre as esferas pública e privada que nos constituiu enquanto sociedade e país, segundo a clássica interpretação de Sérgio Buarque de Holanda proposta em *Raízes do Brasil*. A construção dos personagens e de seus apelidos pode ser lida, nesse sentido, como elementos que especificam o universo social dos contos, condensando questões que são tanto literárias quanto históricas. A fim de desdobrar essa hipótese, propõe-se a seguir resumir os enredos para analisar a maneira como essas questões cifradas nos títulos se configuram no âmbito da ação.

“Joãozinho da Babilônia” é narrado em primeira pessoa por Joãozinho, leão de chácara de meia-idade que narra sua paixão por Guiomar, menina de 17 anos amancebada com José Batista Pamplona e assassinada por este no final do conto. A narrativa se abre com o perambular angustiado e a esmo de Joãozinho provocado pela descoberta da morte de Guiomar pelo jornal:

Por último dei para zanzar, pegando o rumo da praia.
Ando, cato a direita, para a Praça Serzedelo Correia. Jornal que compro não abro, vai debaixo do sovaco. Lerdo, pesado até a pedra do Leme, quietamente. À frente não há luzes, mas o mar escuro; passo o calçadão, as areias e me sento nas beiradas. Mando ao diabo uma lembrança. Mas sinto um medo. Um vento frio batendo na cara e me vem um samba, dos antigos, besteirada, engrupimento, gemido lá no inferninho:
Vem, amor, que é fria a madrugada
E eu já não sou mais nada
*Sem seu calor.*²⁹

A partir da crise instaurada na cena de abertura (que conecta o começo com o fim do conto de modo a construir uma intriga circular), Joãozinho narra a trajetória de sua paixão por Guiomar, desde o momento em que a conhece como prostituta na Lapa até a descoberta do crime cometido por Batistão contra ela num dos seus recorrentes ataques de ciúmes. O curso súbito dos acontecimentos é repassado na consciência atordoada do narrador, que tenta compreender os fatos e, de modo mais amplo, sua própria vida diante da tragédia mais ou menos anunciada da morte de Guiomar responsável por lançá-lo na crise que abre e fecha o conto.

Numa primeira leitura, o enredo parece opor Joãozinho e Batistão enquanto vértices opostos do triângulo amoroso com Guiomar, o que também é sugerido pela oposição entre os graus diminutivo e aumentativo que traduz a diferença de status social entre o leão de chácara e pai de família pobre, de um lado, e o político ricoço e assassino, de outro. À medida que a trama se desenrola, porém, a oposição de tipo mocinho versus vilão se desfaz porque, apesar de ocuparem posições muito distintas dentro da estrutura social, ambos encarnam no limite a mesma lógica econômica. Quer dizer, a despeito das diferenças, tanto Joãozinho quanto Batistão possuem semelhanças já que aquele assassina Guiomar se valendo de uma espécie de prerrogativa de classe, ao passo que este resiste a se juntar a ela com medo de que a união não seja vantajosa financeiramente. A falsa oposição entre protagonista e antagonista requalifica, portanto,

²⁹ João Antônio, **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 217, grifo do autor.

a problemática sentimental ao trazer à luz os antagonismos que tornam os personagens parecidos sob o ângulo de uma sociabilidade envenenada. Com isso, a carga afetiva por trás do apelido revela o fundo violento da cordialidade ao expor o arbítrio subjetivo que, em última análise, vitima Guiomar. Desse ponto de vista, os personagens podem ser interpretados enquanto imagens invertidas um do outro, como sugere uma fala de Guiomar que se repete ao longo da narração como refrão: “o neguinho não toma conta da mamãe”.³⁰ Dita a propósito de Batistão, a fala de Guiomar desnuda a negligência e a cumplicidade de Joãozinho em relação a ela, o que é indiciado pela rima do grau diminutivo.

Por sua vez, “Paulinho Perna Torta” é o único conto de *Leão de chácara* publicado de maneira autônoma antes do livro de 1975. Editado pela primeira vez na antologia *Os dez mandamentos* de 1965, “Paulinho Perna Torta” ocupava originalmente o capítulo correspondente ao décimo e último mandamento bíblico: “não cobiçar as coisas alheias”.³¹ O mote religioso que está em sua origem é, no entanto, subvertido pela narração em primeira pessoa da trajetória de Paulinho desde os tempos de moleque de rua órfão até alcançar o status de rei do crime da cidade de São Paulo através da cobiça e ganância. Por trás da trajetória de sucesso desse ambicioso *self-made man*, a narrativa deixa entrever a crise decorrente da escalada social que, ao jogar o narrador contra tudo e todos à sua volta, resulta no completo isolamento com que se inicia e termina o conto. A narrativa é construída sob a forma de um retorno ao passado à luz do presente, o que suscita a constatação da “mentirada” de seus atos, os quais, uma vez iluminados pelo curso ulterior dos acontecimentos, se ressignificam, tornando-se o motivo a crise de identidade que leva o personagem a não se reconhecer neles.

Em certo sentido, a trama glosa o ensinamento do personagem Laércio Arrudão citado como epígrafe: “[...] quem gosta da gente é a gente. Só. E apenas o dinheiro interessa. Só ele é positivo. O resto são frescuras do coração (de acordo com o ensino de Laércio Arrudão)”.³² Já pelo fato de ser citado na epígrafe, o personagem desempenha papel central na trama, sendo qualificado por Paulinho como seu “padrinho” e seu “professor de picardias” por adotá-lo aos quinze anos e iniciá-lo na malandragem. Mas, ao ser adotado por Laércio Arrudão e pôr em prática seus ensinamentos, Paulinho acaba

³⁰ *Idem*, p. 228.

³¹ Êxodo 20:3-17.

³² João Antônio, *Contos reunidos*, Op. Cit., p. 237.

desbancando-o e tomando seu lugar, o que o faz desaparecer subitamente da trama e motiva a suspeita de que tenha sido na verdade assassinado por Paulinho, que, por sua vez, é acusado de parricídio. Seja como for, ao superar o padrinho e atingir o topo da hierarquia no mundo crime, o narrador se depara com a desilusão e a solidão: “tenho a impressão de que me preguei uma mentira enorme nestes anos todos”.³³

A despeito das peculiaridades, os dois contos possuem afinidades importantes, tais como serem narrados em primeira pessoa e apresentarem enredos circulares. Na verdade, essas afinidades mantêm relação estreita entre si uma vez que a circularidade da trama como que reflete a impotência desses narradores que, a despeito da aparência que procuram ostentar, revelam sua fragilidade em face de um contexto que os atropela e que os arrasta para uma posição introspectiva através da qual buscam, sem sucesso, compreender os fatos que narram. E de fato, nos dois contos a construção do foco em primeira pessoa tensiona a autoridade tradicionalmente associada com a figura do narrador e com o ato de narrar na medida em que configura subjetividades cindidas pela brutalidade da lógica social, que está inscrita nos nomes dos personagens e que parece resistir à formalização de um sentido inequívoco. Essa brutalidade é representada literariamente na tessitura das relações entre os personagens de modo a formalizar antagonismos sociais sem recair em esquematismos do tipo mocinho versus vilão, ou ainda, no modelo psicanalítico clássico da função paterna. Isso porque a permeabilidade entre ordem e desordem que emerge da interação entre os personagens aprofunda a problemática sentimental para além do sentido moral, conferindo densidade histórica ao trecho. Fugindo, portanto, ao pitoresco que poderíamos talvez atribuir aos inusitados apelidos que dão título aos contos, a construção dos personagens visa representar essas interioridades frágeis e em crise, pondo em xeque a funcionalidade dessa categoria ficcional ante um contexto de violência exacerbada.

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³³ *Idem*, p. 277.

ZENI, Bruno. **Sinuca de malandro: narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O triângulo amoroso e musical nos contos machadianos

Fernando Rodrigues da Costa³⁴

Resumo: A traição e o triângulo amoroso são tópicos que permeiam boa parte da obra de Machado de Assis. Este é um tema motivador que surge junto com a música para dar forma às narrativas emblemáticas de “Dom Casmurro” (1900), “Esaú e Jacó” (1904) e “Memorial de Aires” (1908). No entanto, o escritor já havia trabalhado perspectivas semelhantes em algumas de suas narrativas breves. A presente comunicação traz uma análise dos contos “O Machete” (1878) e “Trio em Lá Menor” (1886), sob o prisma da arte musical e do relacionamento amoroso das personagens. A própria ideia de tríade pode servir como foco de investigação e de tensão temático-formal tanto na música quanto na literatura. Em “O Machete” a música aparece principalmente como ato performativo, na medida em que dois instrumentistas (Inácio e Barbosa) disputam o amor da jovem Carlota. O primeiro é o marido, homem tão grave, lúgubre e melancólico quanto seu violoncelo, o segundo é o amante ágil, solar e agudo assim como o machete que executa. Já na trama de “Trio em Lá Menor”, Maria Regina está indecisa entre os pretendentes Miranda e Maciel, condensando este amor duplo apenas por meio de seus devaneios musicais ao piano. Enfatiza-se ainda o fato desta última narrativa estar toda organizada em quatro partes, no lugar de capítulos ou numerações essas seções dão lugar para a forma-sonata, dividida em: *Adagio Cantabile*, *Allegro Ma Non Troppo*, *Allegro Apassionato* e Minueto. A metodologia aplicada parte de uma análise da forma e do conteúdo das duas histórias, dialogando também com críticos que já se debruçaram sobre o assunto, como José Miguel Wisnik, Antonio Candido, Raymond Sayers, Hélio Guimarães, Solange Ribeiro, entre outros. Desse modo, nota-se a importância de perceber convergências não apenas sociais e históricas presentes na obra machadiana, mas também os pontos de contato que o autor travou com a variedade artística de seu tempo, sobretudo com a música.

Palavras-chave: Machado de Assis; contos; triângulo amoroso; música.

³⁴ Doutorando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: fernando.rodrigues.costa@usp.br.

O triângulo amoroso foi um mote aplicado por Machado de Assis em diversas de suas narrativas. No conto “Três tesouros perdidos” (1858), por exemplo, uma das primeiras narrativas breves publicadas ainda na juventude do escritor, ele mostra um interessante jogo de caracteres. No enredo, o senhor X certo dia recebe a visita de um homem desconhecido, o senhor F, este o acusa de ser amante de sua esposa, Dona E. Embora o senhor X se defenda dizendo nunca ter visto a senhora, o Senhor F pede que este mude-se imediatamente para Minas Gerais, pagando também uma quantia para isso. Ao chegar em casa, “F” encontra uma carta da esposa dizendo que fugiu com seu melhor amigo, o senhor P. A loucura invade o senhor F e este passa o resto da vida lamentando pelas três coisas que perdeu: o amigo, a esposa e o dinheiro.

Outros exemplos possíveis são os enredos de “A cartomante” (1884) e “A causa secreta” (1885). Esses dois últimos possuem traços em comum, o fato de que as tríades tendem a orbitar ao redor de um personagem central. Em “A cartomante”, os amantes Camilo e Rita tentam driblar o marido Vilela e recorrem às adivinhações de uma cartomante italiana que se torna a articuladora da trama. No desdobramento de “A causa secreta”, o amor não realizado de Garcia por Maria Luísa, a esposa de seu amigo Fortunato, servirá para alimentar a euforia deste último. A morte da própria esposa e a amargura de Garcia tornam-se objetos de prazer para Fortunato, personagem-chave desta narrativa.

Em “Machado maxixe: o caso pestana” (2008), José Miguel Wisnik destaca, dentre vários aspectos da música na obra machadiana, a recorrência temática e formal do triângulo amoroso imbricado com as questões artísticas:

[...] note-se que em “O machete” se desenha, pela primeira vez, uma figura que retornará depois em praticamente todos os textos machadianos que envolvem a música: a triangulação. Aqui, uma mulher está posta, como vimos, na posição de pivô da escolha entre dois músicos. Já em “Trio em lá menor”, uma mulher, que toca música, pivoteia entre dois homens. A mesma configuração é amplificada no romance *Esau e Jacó*, através do triângulo Flora-Pedro-Paulo. A música parece marcar, assim, um lugar privilegiado e problemático que é ao mesmo tempo o da realização (imaginária) do desejo e de sua cisão real. (WISNIK, 2008, p. 19-20)

Ainda seria possível acrescentar à galeria de narrativas citadas por Wisnik o romance *Memorial de Aires* (1908). Nele, o narrador-personagem Conselheiro Aires cobiçará a viúva Fidélia, pretensão frustrada do ex-diplomata velho e cansado que prepara seus últimos dias de vida ou como destacou José Paulo Paes (1985), personagem que pode ser visto como uma espécie de “aprendiz de morto”. De fato, o trio estará formado com a chegada do personagem Tristão, no entanto o Conselheiro permanecerá em sua

posição de observador da vida alheia. Antonio Candido no texto “Música e Música” (1957) chamou a atenção para a relação lítero-musical presente neste último romance machadiano, além de diversos trechos ela estaria inserida também nas personagens Fidélia e Tristão, nomes que respectivamente fazem referência às obras de Beethoven e Wagner.

Dentro da organização musical o número três surge como elemento primordial de estruturação. As tríades, por exemplo, são acordes básicos constituídos pelos intervalos de tônica, terça e quinta. Os movimentos harmônicos estão alicerçados entre fundamental, subdominante e dominante. Existem ainda as simetrias como os “trítonos”, intervalos dissonantes que se repetem a cada três tons. É possível que Machado não soubesse teoria musical, mas certamente demonstrou gosto por esta expressão artística. Raymond Sayers em *A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis* (1968) revela as aproximações de Machado com a música e mesmo alguns erros conceituais específicos que o escritor haveria cometido. Também no livro *Machado de Assis e a magia da música* (1997), Carlos Wehrs destaca as amizades de Machado com músicos famosos no Rio de Janeiro da época, como Arthur Napoleão (1843-1925), e a atuação de ambos no Clube Beethoven (local que promoveu debates e encontros musicais entre 1882 e 1896).

No conto “O machete” (1878), acompanhamos a trajetória de Inácio Ramos, filho de um músico da capela imperial que é iniciado na rabeca e logo decide-se pelo violoncelo. O instrumento toca mais profundamente a alma do aprendiz por conta da feição melancólica e severa próxima da sua, já a rabeca é transformada em mera obrigação e ofício. Neste ponto, já é possível notar o entranhamento musical de Inácio, em seu mergulho artístico ele desconsidera a outra ponta fundamental de uma obra, isto é, a recepção do público, como percebemos no trecho: “Tocava a rabeca para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe”. (ASSIS, 2007, p. 22) O narrador ainda enfatiza esse afastamento que geograficamente simboliza um mundo insulado, pois ambos vivem em local distante e alheios à sociedade que os cerca.

Após o falecimento da mãe, Inácio empenha-se em compor uma elegia. Aqui, observa-se novamente que há o artista, há uma obra, mas não existe público, é ressaltado que Inácio compõe para si e guarda a música por mais de dois anos. A elegia só retorna quando, oito dias depois de casado, Inácio executa a composição para sua esposa Carlotinha. A cena descrita gera um contraste entre a comoção de Inácio, embebido num

mundo de harmonias celestiais, com os aplausos eufóricos de Carlotinha. O casal passa a realizar concertos caseiros para vizinhos e amigos. No entanto, há uma reviravolta com o surgimento de Amaral e Barbosa, dois estudantes de São Paulo que ouvem o violoncelo. A efusão pela música surge de Amaral que, considerando Inácio um artista genuíno, tentará promover novas apresentações, agora junto com seu amigo Barbosa. É interessante notar a cena em que Amaral pede para Inácio adivinhar o instrumento do amigo, o músico cita apenas instrumentos do universo sacro/erudito como piano e flauta. Anaína Melo no texto *O conflito machadiano em “O machete”* (2006), destaca esta tendência de Inácio para o campo religioso e também o contraste do protagonista com o próprio nome do conto, este faz referência justamente ao antagonista.

A entrada arrebatadora do machete trará um ritmo novo para a narrativa. É importante lembrar o caráter cênico na performance de Barbosa neste instrumento, como aponta o narrador: “Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo”. (ASSIS, 2007, p. 27) A expansividade teatral de Barbosa gera uma contraposição com a concentração silenciosa de Inácio, se este último toca com a alma, o primeiro é corporal e toca com os nervos. Carlotinha, junto com o público presente, espalhará a notícia do machete e rapidamente Barbosa será alçado ao estrelato. Neste ponto, está dada a triangulação entre Carlota, Inácio e Barbosa, trazendo junto a contraposição entre popular e erudito metaforizada pelas personagens. Wisnik (2008) retoma esse impasse presente na narrativa apontando que essa divisão, aqui ainda embrionária, seria mais profundamente articulada dez anos depois no conto “Um homem célebre” (1888). Segundo Wisnik (2008), a figura do compositor Pestana reúne em si o próprio embate e contradição entre compor melodias populares para o grande público e criar música erudita dialogando com a tradição dos clássicos. Qual a dosagem certa entre a construção da obra e a expectativa do público? Talvez essa fosse uma pergunta pertinente ao próprio Machado, que em 1878 beirava os quarenta anos de idade.

No artigo *Pobres-diabos num beco* (2005), Hélio de Seixas Guimarães ressalta as oposições presentes no conto, como, por exemplo, a “arte e o passatempo”, diversas vezes suscitadas pelo narrador. Nesse sentido, pode-se notar uma relação com o “joco-sério”, mistura que nessa época seria um possível embrião do que viria em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880). Lembrando que já em sua nota introdutória, este

romance trabalha justamente com o jogo de distinções entre grave e frívolo, mostrando efetivamente a posição do leitor na produção e interpretação da obra.

O próprio final trágico do conto pode ser revelador do olhar machadiano sobre as possíveis confluências entre erudito e popular. Tempos depois, Amaral retorna de São Paulo para rever o amigo que estava em sua casa atônito e paralisado, o músico responde: “– Oh! nada, disse Inácio, *ela* foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor”. (ASSIS, 2007, p. 31) O narrador ainda conclui a cena dos últimos instantes de sanidade do protagonista: “A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu”. (ASSIS, 2007, p. 31)

Já o conto “Trio em Lá Menor” foi primeiramente publicado em 1886 na Gazeta de Notícias e posteriormente fez parte da coletânea *Várias Histórias*, de 1896. O título da narrativa faz menção à música e à triangulação das personagens, outro fato é que a própria estrutura do conto é dividida em quatro partes e com andamentos distintos. Nota-se uma aproximação com a forma instrumental da sonata, nome derivado do latim “sonare”. Basicamente, as sonatas podem ter 3 ou 4 movimentos, o primeiro movimento (rápido) é chamado forma-sonata e serve para apresentar os temas. O segundo traz uma variação e deve ser lento. Já o terceiro (minueto) seria dançante e com caráter conclusivo. No entanto, estes movimentos tradicionais aparecem invertidos na divisão do conto que inicia com “adagio” (lento) e não com “allegro” (rápido), Wisnik (2008) lança a possibilidade da articulação de uma antissonata realizada por Machado.

Na primeira parte (Adagio Cantabile) nota-se que a protagonista Maria Regina (nome composto) é marcada pela dúvida e indecisão. Ela recebe a constante visita de dois pretendentes, Miranda (50 anos) e Maciel (27 anos), mas não consegue se decidir. De noite, em seu quarto, com a imaginação e a música ela reconstrói a união perfeita: “Maria Regina, à força de recompor a noite, viu ali dois homens ao pé dela, ouviu-os, e conversou com eles durante uma porção de minutos, trinta ou quarenta, ao som da mesma sonata tocada por ela: lá, lá, lá...”. (ASSIS, 2007, p. 394) Esse mote une as duas pontas da narrativa, retornando no final e marcando a busca sem conclusão da protagonista.

A segunda parte, simbolizada com o andamento “Allegro Ma Non Troppo”, ganha contornos de ação e um ritmo mais acelerado e dramático. Maria Regina e a avó, ao passarem pelo Engenho Velho, presenciam a cena de um acidente que foi evitado

quando Maciel se atirou frente a carruagem para salvar uma criança. Em nova visita o jovem será agora visto por ambas como um herói e dominará a cena com sua facilidade para conversas amenas. Na terceira parte (*Allegro Appassionato*), o narrador caracterizará a figura de Miranda, este por sua vez é um homem seco, duro e egoísta. Miranda tem duas décadas a mais que Maciel e muitas frustrações acumuladas, uma delas seria a de ter vocação musical, mas optar pelo direito para agradar o pai. No entanto, ele gosta de ouvir Maria Regina e pede que ela toque uma sonata no piano. Ao passo que executa a música, a protagonista olha para Miranda pensando em Maciel, cotejando assim os dois espíritos e compondo novamente uma perfeita figura que só existe em sua imaginação.

Em “Menuetto”, quarta e última parte do conto, vemos os pretendentes já distantes de Maria Regina. Se nas sonatas o último movimento traz uma dança conclusiva, aqui, ironicamente, não haverá nenhuma conclusão e a personagem continuará sua eterna busca pela perfeição. Uma notícia de jornal lida durante a manhã falava de estrelas duplas que surgem para nós como um único astro. Maria Regina, via dentro de si essas duas estrelas e nesse interrogatório entre o céu e a noite surgirá uma voz do abismo afirmando palavras que ela não compreenderia: “– É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...”. (ASSIS, 2007, p. 400)

Antonio Carlos Secchin (2008) ao analisar o conto “Cantiga de Esponsais” (1883) aponta que a insistência sobre a nota “lá” poderia ter um sentido ao mesmo tempo verbal e musical. Em “Trio em Lá Menor” é possível apontar essa mesma relação temática e formal na medida em que o “lá” está sugerido no próprio título da narrativa: “Trio em ‘Lá’ Menor”. Pode-se pensar nesta palavra tanto como um substantivo “a nome da nota lá”, quanto também em um advérbio de lugar, um local distante e talvez inalcançável. De fato, Maria Regina termina a história sem nada palpável, imersa em devaneios e perscrutando um futuro incerto, o “lá” seria tanto a nota repetida inúmeras vezes na sonata, quanto o lugar do impossível.

Diferentemente de “O machete”, que termina com a união de Carlota e Barbosa e a loucura trágica de Inácio, o desfecho aqui propõe uma tríade que aponta para o “um” e se resolve nos pensamentos da própria personagem. Desse modo, é possível até mesmo enfatizar na composição machadiana o índice de uma tripla criação, de um lado o escritor que cria a personagem, do outro a personagem imersa num processo ficcional e

na outra ponta o leitor, esse que ao longo do processo interpretativo também acaba sempre propondo novos caminhos e compondo junto com o autor.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires**. São Paulo: Editora Ática, 2011.

ASSIS, Machado de. **Várias histórias**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Guimarães, H. de S. (2005). Pobre-diabos num beco. **Teresa**, (6-7), 142-163. Recuperado de <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116613>>. Acesso em: 03 jun. 2023.

MELO, Anaína Clara. O conflito machadiano em “O machete”. *In*: GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. **Machado de Assis: literatura, música e barbárie**. João Pessoa: Idéia, 2006. p. 51-100.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. *In*: **Gregos & baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Contos de Machado de Assis: v. 1 – Música e Literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SAYERS, Raymond S. A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v. 12, n. 26, jan./ abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1983-6821201912261>. Acesso em: 05 mar. 2023.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Cantiga de esponsais” e “Um homem célebre”: estudo comparativo. *In*: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 55-64.

WEHRS, Carlos. **Machado de Assis e a Magia da Música**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe: o caso Pestana**. São Paulo: Publifolha, 2008.

Narrativa e fracasso: figurações do impasse em *A Hora da Estrela*

Leandro Antognoli Caleffi³⁵

Resumo: O fracasso, compreendido como a impossibilidade de a linguagem dizer sobre o real, é um dos temas-chave da produção literária de Clarice Lispector. Em *A Hora da Estrela* (1977), tal questão pode ser entrevista tanto pela dificuldade de o narrador-escritor Rodrigo S. M. dar representação à sua personagem, como pela incomunicabilidade de Macabéa, figura cujas faculdades linguísticas se veem comprometidas pela miséria social. Nesse sentido, a pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento, busca analisar as formas pelas quais o fracasso da linguagem, para além de suas conotações universais, amplamente estudadas pela crítica, também pode estar relacionado a fatores da sociedade brasileira, pensando especificamente no contexto dos anos 70. Cenário esse marcado não apenas por profundas transformações no que diz respeito aos papéis do artista e do intelectual no pós-golpe, mas igualmente pelo recrudescimento da desigualdade econômica devido ao caráter excludente da modernização encabeçada pelos governos militares. Nesse caminho, a pesquisa pretende investigar os modos pelos quais o fracasso, convertido em impasse, se vincula a problemas específicos do corpo social brasileiro, a fim de lançar luz sobre aquilo que *A Hora da Estrela* diz sobre o país.

Palavras-chave: Clarice Lispector; fracasso; impasse; anos 70; literatura e sociedade.

³⁵ Bacharel e licenciado em Letras e mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: leandro.caleffi@gmail.com.

O fracasso, compreendido como o embate com a palavra, no sentido de o signo verbal estar sempre aquém do que se pretende exprimir, é uma das principais linhas de força da ficção de Clarice Lispector. Ao tentar nomear o inominável, sua literatura acaba por trazer à tona os limites da representação em face da complexidade do “é” da “coisa”, cuja verbalização resultaria, ao que tudo indica, em falseamento e simplificação. Com efeito, o malogro da linguagem diante do “núcleo da vida”, paradoxalmente inacessível ao verbo, mas somente por ele representado, é um *topos* presente em toda a produção literária da autora, expresso em diferentes matizes e sob variadas formas em suas obras. Um dos primeiros críticos a chamar a atenção sobre esse aspecto foi Benedito Nunes (NUNES, 1976, 1995), compreendendo a ficção clariceana como um jogo da linguagem, em que a expressão linguística figuraria como objeto central das narrativas. Para ele, a língua, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, atua nos textos da autora como uma barreira oposta à comunicação, uma vez que as personagens não encontram nas palavras correntes uma forma autêntica para exprimir suas experiências subjetivas. Daí, segundo o crítico, a permanente inquietação desses seres, que tentam buscar a si mesmos pela superação das aparências e do palavreado cotidiano, mas que se veem impotentes diante da inexecutabilidade dessa empreitada, já que lhes é impossível prescindir do linguajar comum para expressar a realização de suas potências interiores. Conforme pontua Nunes, os romances da autora narrariam, pois, seu próprio fracasso, convertendo-se em um espaço literário de errância do indivíduo, que busca a todo custo romper com determinada ordem, mas se vê frustrado por não ser capaz de transgredi-la efetivamente.

Plínio W. Prado Jr. (PRADO JR., 2015), por sua vez, afirma que a tentativa de aproximação compreendida pela literatura da escritora entre o que se sente e o que é sentido, ou o encurtamento da distância entre a palavra e o objeto, longe de conduzir a uma suposta conciliação do sujeito consigo mesmo, pressupõe o desamparo, na medida em que tal intenção se vê impossibilitada pelo malogro da representação, cuja artificialidade impede que os afetos sejam verdadeiramente irradiados. Sendo assim, a ficção clariceana não estaria, de maneira ingênua, a serviço da unificação da experiência, mas da subversão dos limites reconhecidos entre o que é e o que não é escrever, entre o que é e o que não é literatura.

Para Berta Waldman (WALDMAN, 1998), haveria, nos textos de Clarice Lispector, a tentativa sempre frustrada de capturar algo que ainda não foi dito. À sombra da palavra,

o silêncio se constitui ora como um tema que circunda as personagens, ora como uma atmosfera que marca suas interioridades, ora até mesmo como algo que está no horizonte do processo de criação de suas obras. Segundo essa visada, o que estaria em jogo em sua escritura não concerne à ordem do factual, do que “é” no tempo e no espaço, mas “do que dá a ser — se eclipsando”. (WALDMAN, 1998, p. 286) Ao privilegiar tanto o espaço em branco, o não dito, a pausa, quanto o silêncio, a escritora admitiria o fracasso da linguagem e os limites da ficção ao pretender expressar o inominável. Trata-se, assim, de um fazer literário dubitativo e errático por excelência, uma vez que a narração autorreflexiva indaga o tempo todo sobre o que se sente e a maneira mais adequada de dizê-lo, sempre apontando para o insucesso e a insuficiência. Salvo as especificidades com que cada crítico trabalhou essa questão, valendo-se inclusive de repertórios teóricos vários, é patente o fato de que a linguagem, em Clarice, aponta para uma exiguidade, para algo que não pode ser inteiramente representado pelas palavras rotineiras. Como se as personagens sempre estivessem à procura de um dizer mais aprofundado, incapaz de ser elaborado por suas faculdades linguísticas habituais. Tal impasse é incorporado pelas narrativas, cujas faturas deixam ver ora a condição errática do sujeito moderno em face de uma realidade que não lhe permite a plena realização, ora para uma experiência outra, a partir da qual a expressão pudesse ser aprofundada.

Por mais que as leituras apresentadas contribuam para o aprofundamento da discussão acerca do tema do fracasso da linguagem, é comum que grande parte delas o compreenda unilateralmente como um motivo filosófico ou linguístico *per se*, sem levar em conta suas possíveis relações com fatores da vida social. Determinada visão, a nosso ver, parece não abarcar a complexidade de todos os textos da autora, sobretudo aqueles em que o social ocupa o primeiro plano. Uma vez que as figuras humanas de Lispector são marcadas notavelmente pelo desamparo e suas narrativas servem, entre outros fins, à formalização estética desse impasse, seria o caso também de pensar sua ficção a partir das maneiras pelas quais a forma literária apreenderia tensões do contexto social, de modo a analisar aquilo que sua produção tem a dizer sobre o cenário local.

Em *A Hora da Estrela* (1977), o fracasso da linguagem pode ser observado tanto pela postura problemática de Rodrigo S. M., cujo privilégio econômico o impede de representar com verossimilhança a condição miserável de sua personagem, como pela incomunicabilidade de Macabéa, cujas faculdades linguísticas se veem degradadas pela

desigualdade econômica. Para além da já conhecida adversidade de os de cima falarem no lugar e sobre os de baixo, caberia pensar nos modos pelos quais tais elementos estão relacionadas a aspectos específicos da sociedade brasileira dos anos 70, a fim de iluminar a novela sob um outro prisma.

A hipótese aventada é a de que o ponto de vista contraditório, oscilante e hesitante de Rodrigo S. M. (ARÊAS, 2020, p. 101) faz eco com as profundas transformações referentes ao papel do artista e do intelectual brasileiros após o golpe militar de 1964. Com a derrota da esquerda brasileira a partir desse evento e os rumos dos eventos políticos internacionais, a proximidade imaginativa da revolução social dos artistas e intelectuais se esgotou. Paralelamente a isso, a modernização da sociedade nacional de cunho conservador, encabeçada pelo regime militar, revelou que o acesso a novas tecnologias não correspondia às esperanças libertárias creditadas ingenuamente ao progresso técnico. Devido a isso, houve, segundo Marcelo Ridenti (RIDENTI, 2001), o surgimento de um novo tipo de intelectual, não mais indignado e dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas em solo nacional pelo subdesenvolvimento, mas um “profissional competente e competitivo no mercado das ideias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual”. (RIDENTI, 2001, p. 16) Para Ridenti, a feição do intelectual engajado esboçada na década de 60, calcada no altruísmo e na busca de ligar-se ao povo, perdeu espaço para o *scholar* contemporâneo, autocentrado, descompromissado da luta social, a não ser que essa lhe servisse como pretexto para sua carreira profissional individual. Na visão do autor, os novos intelectuais atuavam, na verdade, como técnicos a serviço da ordem, sem grandes dramas de consciência, mesmo que atribuíssem sua estada no poder ao bem do povo e do país.

Nessa direção, à postura problemática do narrador-autor parece corresponder a posição ambivalente tanto do artista quanto do intelectual em um contexto no qual seus papéis passavam por profusas transformações. Daí talvez o fato de Rodrigo a todo momento aludir ao seu não-lugar no corpo social, assumindo que a classe alta o tem como um monstro esquisito, a média, como um agente desestabilizador e a baixa, como uma figura inatingível. Para além das conotações irônicas que tal declaração encerra, ou justamente por isso, não parece ser fortuito Rodrigo pôr em xeque o tempo todo não apenas a validade de seu discurso, mas questionar a sua função como escritor em um momento histórico no qual seus pares eram cooptados pelo Estado e sua postura

combativa em relação à luta social, esmorecida. Sendo assim, também não parece ser mera casualidade a culpa permanente de Rodrigo quanto à impossibilidade de agir sobre a realidade e efetivamente mudar o estado de coisas, ciente de que sua missão já não tem alcance na nova conjuntura.

Por seu turno, a conduta autocentrada e algo egocêntrica do narrador-escritor, que o leva a interromper por inúmeras vezes o andamento da história para falar de si mesmo e de seu ofício, parece estar alinhada àquilo que Marcelo Ridenti designou como “intelectual-narcisista” (RIDENTI, 2001, p. 17), não mais comprometido efetivamente com a transformação social, mas que enxerga os antagonismos sociais à distância no conforto de seu apartamento. Não parece ser à toa, assim, a declaração de Rodrigo de que, para falar sobre Macabéa, precisa se trancar em sua residência, onde frugalmente consome frutas e bebe vinho branco gelado. O conflito social, em vez de lhe chamar à ação, acaba por lhe servir como pretexto, a fim de que possa obter algum sucesso, dado o mau êxito de sua literatura. Como chegou a assinalar Gilberto Figueiredo Martins, Rodrigo S. M. “é o intelectual precário e sem projeto, que *fala de seu túmulo* para dialogar com seus antecessores e expor, sem pejo embora com máscara(s), sua consciência acerca do seu (não-)lugar institucional e da sua (não-)função na vida pública”. (MARTINS, 2010, p. 107. Grifos do autor)

O segundo índice do fracasso da linguagem em *A Hora da Estrela* diz respeito, por sua vez, à comunicação falhada de Macabéa, cujas falas chegam a lembrar os diálogos das peças beckettianas, tamanha a absurdidade de suas asserções:

(Olímpico) — Pois é.
(Macabéa) — Pois é o quê?
(Olímpico) — Eu só disse pois é!
(Macabéa) — Mas *pois é* o quê?
(Olímpico) — Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
(Macabéa) — Entender o quê?
(Olímpico) — Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
(Olímpico) — Macabéa, vamos mudar de assunto?
(Macabéa) — Falar então de quê?
(Olímpico) — Por exemplo, de você.
(Macabéa) — Eu?!
(Olímpico) — Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
(Macabéa) — Desculpe mas não acho que sou muito gente.
(Olímpico) — Mas todo mundo é gente, meu Deus!
(Macabéa) — É que não me habituei.
(Olímpico) — Não se habituou com quê?
(Macabéa) — Ah, não sei explicar. (LISPECTOR, 1977, p. 59. Grifos da autora)

Ou ainda:

(Olimpico) — Olhe, Macabéa...
(Macabéa) — Olhe o quê?
(Olimpico) — Não, meu Deus, não é *olhe* de ver. É *olhe* como quando se quer que uma pessoa escute! Está me escutando?
(Macabéa) — Tudinho, tudinho!
(Olimpico) — Tudinho o quê, meu Deus, pois se eu ainda não falei!
(LISPECTOR, 1977, p. 66. Grifos da autora)

Como se vê, Macabéa apenas compreende o significado literal das palavras, sendo incapaz de fazer uso da função simbólica da linguagem, dada sua nulidade social. O fato de ela não se considerar gente, ou ainda não ter se habituado com isso, corresponde à reificação da personagem em um contexto marcado pela degradação da experiência e pela marginalização infligida contra os mais pobres em nome do progresso. (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 604) Daí os símbolos da modernidade e da indústria cultural serem inacessíveis à nordestina ou se lhe apresentarem grotescamente, já que a integração ao mundo moderno sempre lhe foi negada. Não à toa que Macabéa sonha em ser Marilyn Monroe, mas o batom que adquire para tentar assemelhar-se à atriz acaba por parecer nela sangue brotado dos lábios; vê um anúncio sobre um creme de beleza, mas em vez de desejar usá-lo na pele, sente vontade de comê-lo a colheradas; possui a intenção de se casar com um gringo com vistas à ascensão social, mas acaba tragicamente atropelada e morta pelo Mercedes-Benz, emblema máximo do poder arrasador do capital sobre os mais vulneráveis.

Incorporando mecanicamente o ideal de progresso por meio da imitação de padrões de consumo e estilos de vida estrangeiros, sem que houvesse de fato mudanças quanto à base econômica de sua configuração político-econômico-social, o Brasil se fez moderno sem deixar de ser arcaico. Como se sabe, a modernização encampada pelos governos militares no pós-64 foi chefiada pelas elites locais, a fim de garantirem seus próprios privilégios, mantendo a maior parcela da população abaixo da linha da miséria. (NAPOLITANO, 2015, p. 148) Na condição de “parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1977, p. 36), situada em “uma cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1977, p. 19), Macabéa é impedida de integrar-se verdadeiramente ao corpo social, restando-lhe somente a morte, único momento possível de a personagem ser alçada à categoria de protagonista da própria existência.

Como brevemente se pretendeu demonstrar, o fracasso da linguagem em *A Hora da Estrela*, encarnado tanto pelo modo de narrar paradoxal e oscilatório de Rodrigo S. M., quanto pela incomunicabilidade da migrante nordestina, mais do que aludir à já

conhecida impossibilidade de o signo verbal fazer jus ao que se quer expressar, aspecto central à literatura clariceana, parece ser ele mesmo *a forma* pela qual a narrativa toca em tensões específicas da sociedade brasileira, ainda que o faça de maneira complexa e nada panfletária. Se tais premissas tiverem alguma validade, é possível afirmar que tal visada pode iluminar a novela por um outro ângulo, por meio do qual seja possível elucidar tensões e impasses de um país, cujas ambiguidades não escaparam ao olhar arguto da ficção de Clarice Lispector, para quem o fato social sempre teve “importância maior que qualquer outro”. (LISPECTOR, 2018, p. 650)

Referências bibliográficas

- ARÊAS, Vilma. “A hora da estrela”. In: **Clarice Lispector com a ponta dos dedos: a trama do tempo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2020, p. 84-121.
- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. **Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando Antonio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 560-658.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2018.
- NUNES, Benedito. Linguagem e silêncio. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 129-139.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.
- PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 9, 2015, p. 21-29.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e romantismo revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.15, n.2, 2001, p. 13-19.

WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: FILHO, Luiz Carlos Uchôa Junqueira (Org.). **Silêncio e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998, p. 283-294.

A figuração do destino em *Água funda*, de Ruth Guimarães

Júlia Batista Bernardes Farias³⁶

Resumo: No ensaio “Récit et Prophétie chez Ruth Guimarães”, Alckmar Luiz dos Santos examina o imbricamento entre narrativa e profecia no romance *Água funda* (1946). Nessa análise, o crítico concebe a profecia como narrativa, uma vez que ela está articulada dentro do texto, e não como forma dogmática, constatação que, para o autor, ilumina o funcionamento do ritmo e das dinâmicas do discurso narrativo, tais como: o embaralhamento das referências espaço-temporais; as antecipações, insinuações e repetições da voz narrativa; avisos e sonhos que sugerem e induzem o rumo das histórias, etc. Dessa forma, Santos enxerga o narrador como um ponto de interrogação permanente, cuja performance, balizada numa refinada reversibilidade entre o *destino do dizer* (para onde caminhará a história) e *dizer o destino* (como contá-la), sempre coloca o leitor/ouvinte numa posição de desconfiança diante do modo como as histórias são costuradas, haja vista as dobras narrativas que recorrentemente emaranham os tempos da narração e da ficção, fazendo da obra uma espécie de “narrativa-enigma” desde sua epígrafe. A comunicação apresenta uma investigação em curso, que deriva das reflexões de Santos no sentido de examinar tais aspectos da voz narrativa, mas desdobra e vincula a análise a uma outra chave de leitura: a figuração do destino. A ideia de uma sina pré-determinada perpassa o universo ficcional de *Água funda* e é revestida concomitantemente por diversas camadas de sentido, que respaldam, por sua vez, tanto o social/histórico quanto as instâncias mítico-mágico-folclóricas do imaginário caipira. Neste caso, são interessantes os momentos em que: os protagonistas, Sinhá Carolina e Joca, sonham com o próprio infortúnio; a inexorabilidade do destino é encarnada na figura da Mãe do Ouro; as vicissitudes das personagens convergem com a ciclicidade da flora local e se refletem nos comportamentos dos animais ao redor. Soma-se a isso as determinações históricos-sociais inerentes ao tempo, ao espaço e aos sujeitos sociais implicados na ficção que, mais do que dar roupagem à “praga” que assola a comunidade de Olhos D’Água, também compõem a tessitura empreitada por um narrador consciente mas titubeante, pois, conforme narra, recorre à pluralidade de dispositivos (o mítico-mágico, o racional-científico, o saber e a memória popular, etc) que constituem o universo caipira na tentativa de apreender o “misterioso sentido” desses casos cujo porvir decadente já é sabido de antemão. É assim que, no texto ficcional, a errância de Joca responde a um mosaico de fatores: ao castigo por ter desdenhado da Mãe de Ouro; à continuidade de uma sina familiar; à instabilidade que historicamente submete o caipira pobre ao deslocamento incessante, ao isolamento e ao alheamento/desajuste ante as mudanças sociais. Em suma, além do ensaio supracitado, essa investigação tem como principais subsídios o estudo sociológico de Candido (1975), Franco (1997), Magris (2014) e Vernant (2005).

Palavras-chave: Ruth Guimarães; modernismo de 1945; forma narrativa.

³⁶ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. E-mail: julia.batista.farias@usp.br.

Água funda (1946), de Ruth Guimarães (1920-2014), focaliza a trajetória de três personagens: Sinhá Carolina, o tropeiro Joca e a sua esposa Curiango. A narrativa se divide em dois núcleos que se passam em tempos diversos, mas estão conectados e dialogam constantemente, sobretudo pelo espaço comum, a Fazenda e/ou a Companhia Olhos D'Água, espécie de delator das superficialidades por trás das mudanças instauradas pela matéria histórico-social vigente: a transição da escravidão para o regime do trabalho livre nas partes remotas no país.

Se era boa? Tão boa como mel de jati. É que a Mãe de Ouro tinha enfeitiçado o homem. A Mãe de Ouro mora do outro lado da serra. Pra lá fica Juruna, no Itaparica, e é um estirão de mais de cem vezes a distância de Nossa Senhora dos Olhos D'água a Maria da Fé. Pois ele bateu a pé, moço, bateu a pé, com o sapicuí de farinha nas costas. Água não era preciso. Água dá à toa por aí, brota do chão, e nenhum filho de Deus nega água a quem tem sede.

Mas é melhor contar do começo.

Antigamente isto aqui não era assim. Quero dizer, era e não era. O engenho está no mesmo lugar e trabalha como antes. [...] A casa grande pode-se dizer que é de ontem. Tem pouco mais de cem anos e ainda dura outros cem.³⁷

De imediato, uma situação dialógica entre dois anônimos se apresenta: o narrador, conhecedor da realidade local, e o “moço”, externo à comunidade. Junto ao leitor, o narratário é envolvido pelo ritmo fluvial da narrativa, cujos movimentos, ao obedecerem uma dinâmica própria de ordenação do tempo e do narrar, recuam e tentam se encaixar à linearidade e à progressão: “Mas é melhor contar do começo”. Nota-se, também, que a complexidade no manejo temporal se instaura no nível da caracterização do espaço e dos indivíduos que constroem o universo ficcional. Trata-se de lugares e pessoas que, simultaneamente, existem e não existem, são e não são, como que reunindo em sua constituição passado, presente e futuro. Essas intersecções são simbólicas na imagem da casa-grande, apresentada enquanto uma estrutura de alicerce forte, que é antiga mas ainda longeva, cujas reminiscências, mais do que provar a existência do regime escravista em sua materialidade, ditam o futuro pois também funcionam como espécies de força-motriz dos rumos da nação. É nesse sentido que, em *Água funda*, a ideia da pré-determinação parece se colocar como um mecanismo ao modo pelo qual a voz narrativa tece as histórias, que, por sua vez, obedecem a um denominador comum: o fluxo da decadência.

³⁷ GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 17-18, grifos meus.

Os protagonistas Sinhá Carolina, Joca e Curiango são exemplos de uma tragicidade inerente ao coletivo, verificada em praticamente todas as trajetórias dos coadjuvantes, cuja maioria é de trabalhadores explorados por antigos fazendeiros, coronéis e/ou administradores, conforme observação de Candido sobre *Água funda*: “loucos são os dois personagens principais do livro [...]; desgraçados, todos os demais”.³⁸ A essa desgraça, o narrador chama de praga, interpretando-a como uma sina ruínosa, uma maldição à qual todos estão sujeitos: “Quando é destino, ninguém pode fugir”.³⁹ Apontado por Antonio Candido como o personagem mais forte de *Água funda*⁴⁰, o destino perpassa a urdidura desse romance, reiterado em menções diretas e, principalmente, articulado enquanto recurso estético e textual. Os dois primeiros parágrafos, por exemplo, apontam um procedimento comum na obra: a anúnciação do final de uma história antes mesmo que ela seja contada. Na cena inicial, o narrador antecipa alguns dados da narrativa: em *algum momento, um homem* percorrerá grandes distâncias com um “sapicuá de farinha nas costas”, enfeitado pela Mãe de Ouro. Colocando o leitor na expectativa de um porvir já fixado, tal construção remonta os prenúncios de um oráculo, revestindo a narrativa de um tom enigmático.

No ensaio “Narrativa e profecia em Ruth Guimarães”, Alckmar Luiz dos Santos⁴¹ interpreta esse mecanismo como uma espécie de aviso ficcional do que já aconteceu com Joca, mas que o narrador ainda não trouxe à narrativa. A isso, Santos chama de “profecia ficcional”, um recurso que “borra o tempo e restitui o passado como previsão”⁴², recorrente no romance. A conclusão do crítico é a de que, em *Água funda*, a profecia se faz enquanto narrativa e, reciprocamente, a narrativa se dá como profecia⁴³ dede sendo esta articulada dentro do texto, e não como forma dogmática. Segundo o autor, tal imbricamento, além de iluminar o funcionamento do ritmo e das dinâmicas do discurso narrativo, também faz do narrador um ponto de interrogação permanente, cuja performance, balizada numa refinada reversibilidade entre o *destino do dizer* (para onde caminhará a história) e *dizer o destino* (como contá-la), sempre coloca o leitor/ouvinte

³⁸ CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária “Água Funda”. *Revista Ângulo/Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila*. Lorena, n. 137, p. 14-18, abril/jun. 2014b, p. 16.

³⁹ Idem, p. 143.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. Op. Cit., p. 16.

⁴¹ SANTOS, Alckmar Luiz dos Santos. Récit et Prophétie chez Ruth Guimarães. *Études Romanesques*, v.8, p. 159-170, 2004.

⁴² Idem, p. 2.

⁴³ Idem, p. 9.

numa posição de desconfiança diante do modo como as histórias são tecidas, haja vista as dobras narrativas que recorrentemente emaranham os tempos da narração e da ficção.⁴⁴

Posto que a profecia remete necessária e exclusivamente ao porvir, o conhecimento acerca da ordenação do tempo e dos fatos é, a princípio, parcial. O destino, por sua vez, se encontra em uma dimensão diferente, conforme recupera Aldo Magris em *Destino, providência, predestinação: do mundo antigo ao cristianismo*⁴⁵: seja com os homens ou com os deuses, o destino não estabelece uma relação pessoal, não está implicado no plano da experiência imediata, pois não é um evento isolado; é a própria lógica dos fatos, uma presença de fundo da qual se pode ter uma visão integral do tempo.⁴⁶ Ora, a autoridade do narrador de *Água funda* é forjada como se fosse totalizante, pois, mesmo quando admite os limites de sua perspectiva, ele se posiciona com convicção. Assim, a restituição do passado como previsão, por exemplo, é produtora na urdidura da obra, porém, menos pela lógica da profecia ficcional e mais por essa posição privilegiada ocupada por essa voz narrativa que, profundamente inserida na matéria narrada, consegue acessar todas as temporalidades a ponto de manejá-las como bem entende. Nesse sentido, a cena inicial é toda reescrita no capítulo XI, mas em outra sequência, de maneira entrecortada e acrescida de outras informações:

Mas é melhor contar as coisas direito, sem pular para frente, senão não se entende.

O Joca foi ser tropeiro. É ver que andar na estrada, com sol e chuva, vencendo caminho bravo, tinha pegado nele doença de andar. Ou não foi de andar na estrada. Isso de ser andarengo já estava na massa do sangue. Na família dele tudo é tropeiro. *E bem mais tarde, com o enfeitamento da Mãe de Ouro, Joca pegou a andar; feito judeu errante.*⁴⁷

A reconstrução desse episódio já é mergulhada na historicidade, pois ultrapassa o drama individual da personagem e revela a sua condição enquanto sujeito social. Dito de outro modo, pode-se dizer que a errância de Joca respalda uma espécie de “pré determinação histórico-social”, no caso, o seminomadismo próprio da experiência do caipira pobre, haja vista a sua constante dificuldade em ocupar a terra devido às dinâmicas de titulação

⁴⁴ Idem, p. 5.

⁴⁵ MAGRIS, Aldo. **Destino, providência e predestinação: do mundo antigo ao cristianismo**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.

⁴⁶ Idem, p. 42-43.

⁴⁷ Idem, p. 126, grifos meus.

da propriedade.⁴⁸ Em *Homens livres na ordem escravocrata*, Maria Sylvia de Carvalho Franco vê essa mobilidade como resultado de uma instabilidade característica do processo de povoamento nas áreas interioranas do país. Ademais, no que tange especificamente ao tropeiro, Franco aponta o contraste representado pela sua figura: trata-se de um ofício que encarna um ponto de articulação entre a economia aos moldes do século XIX, alicerçada concomitantemente em uma tecnologia rudimentar, e o grande empreendimento mercantil vigente.⁴⁹ No romance, essa condição subsidia a construção da desventura de Joca e, de certo modo, também reveste o seu drama amoroso. Assim, a eterna peregrinação do tropeiro respalda um impasse que o constitui enquanto indivíduo, dado que em sua vida – pelo menos nas esferas abordadas no enredo, isto é, a família e o trabalho –, ele parece estar condenado à frustração do “não-lugar”, sempre perambulando vertiginosamente entre o amor e o feitiço, o carro e o boi, até “perder o sentido” e se estabelecer como “fronteiriço” – alguém entre a sanidade e a loucura –, conforme diagnóstico do Dr. Amadeu, o médico da Vila.

Há de se considerar que, na urdidura de *Água funda*, sempre estão implicados três fatores: a *decadência* de Olhos D'Água, a investigação da *culpa* das personagens ante a uma *infelicidade* implacável. Diante disso, os diversos recursos engendrados pelo narrador servem também à construção de uma reflexão crítica que, por sua vez, emerge da realidade histórico-social na qual a obra está assentada. Dessa forma, a submissão a um porvir fixo não limita as meditações da voz narrativa, visto que são permeáveis às diversas camadas de sentidos oriundas da constante comunicação de esferas característica do universo caipira.⁵⁰ Aqui, o destino, enquanto tema e substrato, é aproveitado em sua pluralidade de significados, concomitantemente reunindo em si: o individual e o coletivo, o natural e o social, o real e o mágico. Assim sendo, mais uma vez, delineia-se a figuração do destino, um termo que, enraizado no mito, se consolida na cultura ocidental como conceito filosófico, dado que, ao averiguar a influência de

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 84.

⁴⁹ “Até o presente, observa-se que a mobilidade lhes aparece como o único recurso contra condições adversas de existência: problemas com o patrão, salário baixo, trabalho insalubre, desavenças, desgostos resolvem-se ainda hoje com transferência de domicílio”. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 31-32, grifos meus.

⁵⁰ No estudo *Os parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido discorre sobre essa visão integral da vida e do mundo, típica da cultura caipira, cujo indivíduo é um mero “segmento de um vasto meio, ao mesmo tempo natural, social e sobrenatural”. CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 175-183.

uma suposta predeterminação condicionando as ações dos homens, também medita a respeito da vida humana e de suas ambivalências.

Nesse ponto, é pertinente a noção de destino presente em Homero. Segundo Magris, aqui o fado é muito mais relacionado à sorte de cada indivíduo do que necessariamente a uma visão determinista que enxerga os fenômenos da vida como peças movimentadas segundo uma ordenação universal.⁵¹ Ademais, em Homero, o destino de uma pessoa está sempre correlacionado com a das demais, “pois a Moira não gerencia um único fio, mas toda uma mecha, uma trama de fios, justamente um *tecido*”.⁵² É nesse sentido, por exemplo, que *Água funda* é, antes de tudo, a tessitura da decadência de um coletivo, pois o narrador, por meio de digressões que aparentemente “não têm nada a ver com o caso”⁵³ principal, abarca uma série de historietas trágicas concomitantes aos infortúnios dos protagonistas, de modo a evidenciar as ligações entre elas. Nessa lógica, mesmo que em tempos diferentes, certos sofrimentos são comuns, de maneira direta ou mais indireta, sob circunstâncias iguais ou similares.

À respeito dos casos de correlação mais imediata, há aqueles que, sob o viés supersticioso caipira, justificam-se na consanguinidade, como se determinada infelicidade fosse uma sina familiar. Além de subsidiar a história de Joca, esse revestimento também alicerça o final solitário reservado às quatro principais mulheres da narrativa: Siá Maria (avó), Sinhá Carolina (Choca), Sinhazinha Gertrudes (filha/neta) e Curiango (sobrinha-neta bastarda). Por ora, interessa a situação de Curiango, pois é um caso que, a princípio, poderia romper com a desgraça de sua linhagem, sobretudo devido à particularidade de seu “gênio”: era boa e graciosa. Tomando como parâmetro apenas o seu caráter, a desventura da personagem não tem fundamento, porque a moça nada fez para ter sido castigada.⁵⁴ Justamente por isso que sua a desdita é a mais ambígua, pois contraria um dístico do discurso narrativo, até então aplicável à Sinhá Carolina e Joca: “Ninguém faça que não pague. Esta é a primeira lei da vida”.⁵⁵ Ora, daqui emerge o enigma presente em torno da ideia de destino: por que a praga caiu em Curiango, se ela nada fez? O quão determinantes são as ações de uma pessoa para o rumo de sua vida? De todo modo, ao final do romance, a personagem toma consciência

⁵¹ MAGRIS, Aldo. Op. Cit., p. 37.

⁵² *Idem* (grifos do autor).

⁵³ GUIMARÃES, Ruth. Op. Cit., p. 121.

⁵⁴ “E é um pecado Curiango estar pagando o que não fez. Ê mundo errado!...”. *Idem*, p. 181.

⁵⁵ *Idem*, p. 51.

do seu desamparo, de modo a constatar também aquilo que o fundamenta: a sua condição de mulher, caipira e pobre. Ainda que ancorada fortemente em circunstâncias de gênero e histórico-sociais, o infortúnio de Curiango não se desvincula do fio condutor da trama: a decadência inerente à comunidade. Por isso que a aderência do narrador à supremacia do fado continua fortalecida, dado que a praga está dada ao coletivo e não isenta ninguém, nem mesmo os bons. Inclusive, esse paradoxo reporta uma ambivalência que também percorre as tragédias gregas, nas quais a ideia de destino se baseia, mormente, no esquema lógico de *hybris* (culpa) e *tisis* (castigo). Segundo Aldo Magris, existem narrativas nas quais “nem tudo se explica com a livre iniciativa do homem e com a reação do deus em suas vestes de justiceiro; ao contrário, tudo se torna incerto, em um quadro ambivalente composto por elementos em parte imponderáveis”.⁵⁶

Embora destino e caráter não se articulem numa relação de causalidade, conforme argumenta Walter Benjamin em “Destino e caráter”⁵⁷, existe uma tensão entre eles, continuamente explorada na tragédia, haja vista o questionamento do homem enquanto agente, algo marcante nesse gênero literário.⁵⁸ Em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, Jean-Pierre Vernant discorre sobre a relação entre a “espontaneidade interna do herói” trágico e o “destino previamente fixado pelos deuses”, elementos que balizam a culpabilidade trágica. Conforme discorre o historiador, se para o espírito moderno tais pólos se excluem, na tragédia eles se opõem, mas estão constantemente equilibrados num constante confronto, de modo que a tensão jamais desaparece, apresentando-se como “questões que permanecem incessantemente abertas por não admitirem uma resposta fixa e unívoca”.⁵⁹

As trajetórias de Sinhá Carolina e Joca, nas quais facilmente se identifica uma *hybris* e uma *tisis*⁶⁰, não deixam de carregar uma tensão, reforçada pela punição do povo em conjunto com a postura investigativa da voz narrativa diante das ações do tropeiro e da

⁵⁶ MAGRIS, Aldo. Op. Cit., p. 74.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

⁵⁸ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 21.

⁵⁹ Ibid., p. 50.

⁶⁰ Sem ignorar as ambiguidades presentes no discurso narrativo, a *hybris* de Sinhá Carolina parece ter vindo justamente de suas atitudes: sempre foi ruim e soberba; tendo como *tisis* a pobreza, a loucura e a solidão-perambulação. A *hybris* de Joca, por sua vez, foi desdenhar da Mãe do Ouro, tendo como *tisis* a perda de seu amor, a loucura e a solidão-errância.

senhora de escravos. Em outras palavras, a tragédia desses personagens é posta, antes, enquanto um desafio interpretativo, uma reconstrução do pensamento⁶¹, posto que o que aconteceu já é sabido de antemão. É por isso que, o tempo todo, o narrador faz uma série de indagações ao descrever as atitudes dos protagonistas, como se examinasse a culpa e a infelicidade às quais foram submetidos.

Vê-se, portanto, que o destino não é apenas um evento ou um gesto: é uma trama enigmática e inquietante “que subsiste entre a natureza própria de cada um e as circunstâncias contra as quais, justamente por causa dessa natureza, vai de encontro”.⁶² Elementos como a infelicidade, a culpa e as ações do indivíduo alicerçam a composição das histórias de *Água funda* e norteiam a busca do “misterioso sentido”. Ante à decadência que se impôs à comunidade Olhos D’Água, e sem deixar de ser crítico e moralizante, o narrador almeja para si uma perspectiva absoluta dos fatos, algo que o aproxime daquela outra dimensão, acima dos deuses e dos homens, ocupada pelo destino. Contudo, mesmo diante de histórias já transcorridas, das quais se pode tanto traçar um destino (o imutável, o fundo d’água), quanto analisar os acontecimentos (a particularidade, o acaso, a correnteza), não há outra posição possível se não o entremeio. A cada vez que os causos são contados, o narrador oscila entre os dois pólos e é vencido pela força da inexorabilidade, mas permanece condenado ao eterno questionamento:

Bom. *Não sei não. Não sei...* Deus sabe o que faz, e a gente não sabe o que diz.
Cala-te, boca!
Se aconteceu, é porque era bom que acontecesse.
FIM.⁶³

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O Destino e caráter. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária *Água Funda*. **Revista Ângulo/Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila**. Lorena, n. 137, p. 14-18, abril/jun. 2014.

⁶¹ MAGRIS, Aldo. Op. Cit., p. 102.

⁶² MAGRIS, Aldo. **Destino, providência e predestinação: do mundo antigo ao cristianismo**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014, p. 45.

⁶³ GUIMARÃES, Ruth. Op. Cit., p. 181, grifos meus.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. 3ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4 ed. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

GUIMARÃES, Ruth. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.

MAGRIS, Aldo. **Destino, providência, predestinação: do mundo antigo ao cristianismo**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Récit et Prophétie chez Ruth Guimarães. **Études Romanesques**, v. 8, p. 159-170, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Questões de cânone e história da crítica

A recepção d'*O Ateneu* nos séculos XIX e XX: novos paradigmas críticos

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes⁶⁴

RESUMO: Em mais de um século de crítica, *O Ateneu* (1888), principal obra de Raul Pompeia, recebeu uma recepção crítica plural e complexa. A maioria dos primeiros críticos que versaram sobre ela encarceraram-na às fronteiras do realismo-naturalismo e do biografismo, relegando ao segundo plano importantes caracteres de sua índole finissecular e por isso enigmática, como a complexidade narratológica e o experimentalismo – embora houvesse razões de ordem metodológica para isso. Por outro lado, na segunda metade do século XX, novas perspectivas críticas propuseram um outro olhar sobre *O Ateneu*. Alguns críticos constituintes da crítica denominada, a princípio, revisionista (SANDANELLO, 2014) demonstraram a necessidade de reavaliar o romance não mais como realista-naturalista ou à luz do biografismo. Diante do impasse crítico acima apresentado, a pesquisa tem por objetivo mapear a recepção crítica d'*O Ateneu* a fim de perceber as mudanças interpretativas acerca do romance no final do século XIX e durante o século XX. Compreende-se, em concordância com Jauss (1994), que leituras posteriores podem modificar uma obra, situando-a, historicamente, em uma posição diferente daquela que foi inicialmente projetada pelo autor e por seus primeiros críticos. Essa constante atualização dos textos literários se dá por meio do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete continuamente. Tendo em vista os pressupostos da Teoria da Recepção, o presente trabalho realiza um levantamento documental e analítico dedicado a reunir o maior número possível de críticos literários a fim de perceber as mudanças interpretativas acerca do romance. Ao invés de buscar uma verdade unívoca ou de atestar uma evolução teleológica da crítica ao longo do tempo, a hipótese aqui levantada é de que o problema crítico d'*O Ateneu* pode ser melhor compreendido como um contínuo que revela as transformações sofridas pelos métodos e teorias adotados em cada crítico, em cada momento da historiografia literária.

Palavras-chaves: *O Ateneu*; Raul Pompeia; Recepção Crítica; Teoria da Recepção.

⁶⁴ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV – FFLCH – USP).

O *Ateneu*, de Raul Pompeia, começou a ser publicado na *Gazeta de Notícias* no fim da penúltima década do século XIX, em anos muito profícuos para a literatura brasileira. Graças ao sistema literário em vigência e, por conseguinte, ao crescimento de uma crítica especializada, O *Ateneu* ganhou certa notoriedade em seu lançamento – o que se deve, em parte, à própria figura excêntrica do autor, que era conhecido publicamente por ser um republicano convicto e erudito, além de homem atualizado acerca das teorias científicas vigentes, bem como das tendências estéticas em ascensão na Europa. Em suas obras, é possível encontrar pensamentos destoantes: de um lado, encontram-se as ideias do Darwinismo - transpostas para a literatura por Taine – segundo as quais a realidade se apresenta como algo estável, sobre o qual se pode exprimir verdades; de outro, as ideias de Baudelaire, autor de *O Pintor da Vida Moderna* (2010), que preconizam a impossibilidade de apreensão de uma realidade unívoca, uma vez que esta é a soma das circunstâncias que podem fazer o “homem do mundo” chegar a uma conclusão – ainda que contingencial e transitória – sobre o real.

A oposição das figuras do cientista e do *flâneur*, o pintor das circunstâncias, evidenciam o quão díspar pode ser o pensamento do *fin-de-siècle*. Em vista disso, Raul Pompeia parece ter sido influenciado por essas duas correntes intelectuais, de modo que ambas as visões se encontram n’*O Ateneu*. O cientista, por exemplo, está encarnado nas longas falas da personagem Dr. Cláudio, e o *flâneur* pode ser considerado o narrador Sérgio-adulto, que retorna ao passado remoto, tentando alcançá-lo, ainda que em vão, em todas as suas potências e cores.

Esse espírito de múltiplas influências do *fin-de-siècle* acompanhou a trajetória d’*O Ateneu* por toda a história de sua recepção. Em mais de um século de crítica, o romance de Pompeia ganhou as interpretações mais diversas possíveis desde romance de vendeta até romance social. O presente trabalho, então, propõe-se a compreender a recepção crítica d’*O Ateneu* como um fenômeno plural, pois se depara frente à impossibilidade de reduzir a compreensão da obra a uma única perspectiva crítica. A fim de contemplar as suas diferentes leituras possíveis, é importante que se discuta, pormenorizadamente, acerca das grandes mudanças interpretativas sobre o romance ao longo do desenvolvimento da história da crítica brasileira.

Os primeiros críticos d’*O Ateneu* – Silvio Romero, José Veríssimo e Araripe Jr –, além de lançarem mão da vida pública do autor, recurso teórico-crítico usual na época, associaram o romance à escola realista-naturalista. Ainda que admitissem que Pompeia

não era um seguidor dos moldes do romance de experimentação, como Aluísio Azevedo, essa associação além de bastante custosa, parece distorcer os propósitos do escritor, uma vez que sua prosa nega veementemente a aproximação do signo à realidade e a predileção pelo narrador onisciente, distante afetivamente da narrativa. É justamente o oposto que parece estar em questão no romance, uma vez que Sérgio-adulto, narrador d'*O Ateneu*, presentifica o passado através de suas sensações.

Até meados do século XX, com Mário de Andrade, em seu livro *Aspectos da literatura brasileira* (1973 [1943]), a perspectiva biográfica era a pedra de toque para qualquer um que resolvesse adentrar o universo hermético e enigmático do autor revoltado, vingativo e suicida, de quem o próprio Mário de Andrade (1973, p. 173) ressalta “a vida penosa e a obra irregular”. O *Ateneu*, nesse sentido, não seria mais que um reconto ficcionalizado da trajetória de Pompeia:

neste livro de ficção o escritor vazou a sua vingança contra o seu internamento no colégio Abílio. O *Ateneu* é uma caricatura sarcástica e, relativamente a Raul Pompeia, dolorosíssima da vida psicológica dos internatos. [...] Realmente era preciso que o grande artista tivesse excessiva consciência da sua constituição de tímido e irrealizado, enorme falso respeito dos princípios morais da família, pra botar toda a culpa de sua tragédia pessoal no processo educativo do internato (do seu internato) e, mais que odiá-lo, se vingar dele com tamanha e tão fogosa exasperação. (ANDRADE, 1973, p. 173-174)

O afastamento temporal do *fin-de-siècle* e a ascensão das vanguardas e do modernismo no Brasil – período no qual o romance passou a ser compreendido como contraface de um mundo instável (ROSENFELD, 1996) – foram importantes para consolidar uma nova perspectiva de literatura e, com ela, um novo olhar sobre *O Ateneu*. Alguns críticos da segunda metade do século XX, constituintes da crítica denominada, a princípio, revisionista (SANDANELLO, 2014), estabeleceram uma *mea culpa* acerca da posição d'*O Ateneu* na história da literatura brasileira, demonstrando a necessidade de reavaliar o romance não mais como realista-naturalista, mas como singular, como um pequeno caleidoscópio, representação metonímica do próprio período finissecular.

Cada um desses críticos revisionistas – Lúcia Miguel-Pereira, Lêdo Ivo, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Sônia Brayner, Alfredo Bosi, Leyla Perrone-Moisés – escolheu uma das faces do texto de Pompeia. Os seus argumentos já são influenciados pela teoria da literatura, se distanciando, por isso, de análises e interpretações que não podem ser comprovadas por meio de documentos. Assim, gradualmente, *O Ateneu* ganhou novas possibilidades interpretativas, que revigoraram a obra e abriram brechas

para que fosse posto em foco aquilo que sempre esteve lá, mas nunca recebera a devida atenção: a complexidade da estrutura narrativa, o alto grau de subjetividade da personagem Sérgio e as experimentações com a linguagem literária.

As mudanças da crítica do romance ao longo do tempo deixam entrever também a ascensão de diversos métodos e teorias que, em mais de um século de crítica, denotam mudanças ligadas a aspectos estéticos, sociais e culturais, como, por exemplo, a mudança de suporte onde eram publicadas as críticas; a prevalência da crítica acadêmica frente ao declínio da crítica de rodapé; o surgimento da psicanálise e a valorização do inconsciente na produção e na crítica literária; a valorização das relações entre literatura e sociedade, e a necessidade premente de que a literatura se volte a demandas sociais.

Não é preciso, entretanto, haver uma luta entre novas e velhas visões. É necessário entender que “a resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção se faz necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível” (JAUSS, 1994, p. 18). Conforme a Estética da Recepção, as obras de ficção são como um leque de múltiplas possibilidades, pois podem potencialmente ganhar novos sentidos a cada leitura feita, o que permite contínuas atualizações dos textos literários. Assim, leituras posteriores podem vir a modificar uma obra, situando-a, historicamente, em um momento diferente daquele que foi inicialmente projetado. Essa constante atualização dos textos literários se dá “por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”. (JAUSS, 1994, p. 10)

Para a árdua tarefa de refletir sobre o leitor e a obra, considerada *a priori* a protagonista do fenômeno literário, a principal arma de que dispõe a crítica é a teoria literária. O crítico utiliza-se da(s) teoria(s) para embasar seu método e endossar a relevância de sua proposta interpretativa. Isso implica dizer que existem tantas perspectivas críticas distintas ao longo do tempo e do espaço quanto há teorias para embasá-las com suas concepções particulares de valor estético, moralidade, bom gosto, literariedade, etc.

Se diversas perspectivas interpretativas podem ser aplicadas a uma mesma obra, isso se deve à concepção de que o texto literário é, como afirmará Barthes (1987) em *O prazer do texto*, como um jogo de xadrez, e cabe, por isso, ao leitor preencher os seus espaços. Apesar de possuírem perspectivas teóricas diferentes, essa ideia é bastante semelhante ao que Iser (2002) desenvolve em *O jogo do texto*:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. *Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações.* (ISER, 2002, p. 107, grifo nosso)

Como é possível perceber nesse excerto, a teoria da recepção coloca o leitor em posição importantíssima, uma vez que é em sua instância que o texto se transformará continuamente. Segundo Hélio Seixas Guimarães (2001), uma das grandes contribuições desta teoria reside, justamente, em acreditar que o processo de significação não se esgota na escrita. O caso da recepção crítica d’*O Ateneu*, portanto, parece ser um exemplo intrigante de como ocorrem as mudanças de interpretação de uma obra e de como as expectativas dos leitores também se transformam.

A crítica pode dar uma das melhores respostas sobre a recepção de um texto literário. Em vista disso, Silviano Santiago (1978) dedicou algumas linhas de seu livro *Literatura nos trópicos* para estabelecer um panorama crítico sobre *O Ateneu*. Santiago encara a fortuna crítica da obra mais famosa de Pompeia como contraditória, porém afirma que só a partir das contradições é que se poderia compreender a sua validade e a sua autenticidade:

Por causa delas [as primeiras críticas] e porque queriam rejeitá-las a priori, desconhecer mesmo sua existência, é que os críticos escolhiam uma das facetas, uma das colunas das contradições, e a partir daí desenvolviam linearmente sua teoria para apresentar no final um todo coerente, válido, fiel ao romance e ao autor (é claro), rico de sugestões e de ideias – porém incompleto. Cada análise do romance permitia, pois, uma outra interpretação, oposta ou lateral, igualmente válida e justa. Todos os críticos iam tendo razão, sem a ter inteiramente. (SANTIAGO, 1978, p. 67)

Desde a primeira crítica d’*O Ateneu* no periódico *Novidades* feita por Araripe Jr., já é possível perceber certo desconcerto a que sua obra remetia. O sobrinho de José de Alencar denominará o romance como “realista subjetivista” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 163), “na fronteira entre os simbolistas e os decadentes” (p. 160), associando-o também perspicazmente ao impressionismo literário devido à *écriture artiste*, que naquele momento era ainda uma novidade no Brasil.

O ensaio pioneiro de Araripe Jr. continha notas muito importantes sobre o estilo do autor e sobre a obra, porém tudo foi atribuído à figura de Raul Pompeia e não à personagem Sérgio-adulto, narrador do romance. A proximidade do passado de Sérgio-criança e do autor empírico foi causa de grande confusão entre ficção e realidade. Prevendo essa associação, Pompeia, uma semana antes de dar início à publicação do folhetim na *Gazeta de Notícias*, publicou uma nota em anonimato, neste mesmo jornal, em que diz:

Trata-se das memórias do tempo que passou em um internato moderno, escritas por um rapaz no pleno desenvolvimento de sua razão, e de posse de conhecimentos que lhe permitem ver o bojo vazio da falsa ciência pedagógica. As suas primeiras impressões, ele as dá tal qual as recebeu, como todo o brilho de lantejoulas da exterioridade aparatosa das réclames de um pedagogo industrial; mas, logo em seguida, o cronista faz a crítica do que viu e sentiu, do que lhe ensinaram e de como lho ensinaram. Não há no livro propriamente personagens reais, copiados *in totum* de um modelo único, mas não há fatos inventados, nem cenários da fantasia. Tomando traços daqui e dali, o autor harmonizou-os com grande talento, de modo a fazer viver os seus personagens. [...] Quem encontrar neste livro personagens a que dê um nome conhecido, calunia o autor, ou mostra desconhecer o que é um trabalho artístico; traços desta ou daquela individualidade, isso sim fez o autor, e o declara. (POMPEIA apud IVO, 2013, p. 51)

A respeito dessa nota, Sandanello (2014) assevera que Eloy Pontes (1935) e Camil Capaz (2001), biografista mais recente de Pompeia, atribuem a ela sentidos diferentes. Aquele acreditaria que autor d'*O Ateneu* lançou a nota para divulgar a obra, chamar atenção, ou seja, com intenções propagandísticas. Já Capaz “interpreta-a como um apelo ao que há de memorialístico no livro” (SANDANELLO, 2014, p. 45). Independente da intenção do autor ao publicar a nota transcrita acima, qualquer leitura biografista estaria rechaçada a partir do momento em que Pompeia desincentiva a associação entre as personagens e a realidade.

Em *Pandora*, coluna sobre arte lançada logo após o fim d'*O Ateneu*, Raul Pompeia é ainda mais enfático quanto à sua opinião sobre a relação entre o fazer artístico e a realidade, sobretudo quando afirma que

há generalizado entre os críticos o hábito de envolver na crítica a pessoa do autor. Daí a invasão dos bastidores da cena artística e a confusão perturbadora das narrativas biográficas e anedóticas, das monografias psicológicas sobre o escritor com o exame puramente literário. [...] Concluído o trabalho, o modelo deixa de existir. [...] O modelo pode mesmo não ter existido nunca; porque o modelo é a organização ideal de elementos reais de que às vezes nem o próprio organizador tem clara consciência. (POMPEIA, 1991, p. 47-49)

A sensibilidade de Pompeia ante a recepção de seu romance é admirável, pois a separação entre o autor e a obra, ainda que parecesse, à época, uma forma de defesa, trata de questões que serão analisadas pelos estudos literários no século XX. Outrossim, ao declarar que os modelos que servem à imaginação de um autor podem ser inconscientes, ele, em alguma medida, remete a questões que serão tratadas pela psicanálise, ao mesmo tempo em que nega a responsabilidade de interpretações com tendências biografistas, que permaneceram sendo feitas por Mário de Andrade (1973), Olívio Montenegro (1953), Maria Luiza Ramos (1957) e Artur de Almeida Torres (1972).

Quando a tendência biografista não era dominante, o romance de Raul Pompeia foi associado à escola realista-naturalista. Para os primeiros críticos d'*O Ateneu*, era difícil negar a vigência dessa estética, uma vez que os temas escandalosos que atravessavam os tempos e eram evidenciados nos romances de Aluísio Azevedo, como a questão da homossexualidade, por exemplo, se encontravam também no romance de Pompeia, ainda que não percebidos pela ótica de um narrador onisciente e encobertos por uma narrativa que levantava um véu sobre as palavras e que mais parecia querer esconder que revelar. José Veríssimo (1998, p. 40), em *História da Literatura Brasileira*, afirma: “O seu romance é o mais original e o mais distinto produto da escola naturalista aqui, sem ser tão bem composto como os melhores de Aluísio Azevedo”. O desencaxe, portanto, em relação à estética vigente, era o que tornava *O Ateneu* original e distinto, porém menor na apreciação de Veríssimo. Sílvio Romero (1911) também comparou Pompeia aos demais naturalistas em seu *Quadro sintético da evolução dos gêneros na Literatura Brasileira*, mas, ao contrário de Veríssimo, acreditava que seu estilo era mais forte que o dos demais.

Até a metade do século XX, pareceu, de fato, predominarem as leituras de tendência biografista e as que entendiam *O Ateneu* como expressão da escola realista-naturalista, ainda que uma expressão atípica. Fábio Durão (2020, p. 19-20) assevera que “uma crítica realmente forte cola no objeto e o reconfigura de tal maneira que o seu significado passa a ser aquilo que foi enunciado e torna-se difícil imaginar qual era o seu sentido anterior à crítica”. Nesse sentido, as primeiras críticas d'*O Ateneu* parecem ter nele colado tanto que o ostracismo em que o romance foi lançado, nos primeiros anos do século XX, se deve a essas críticas de tendência biografista que diminuía a

potencialidade ficcional e a significação da obra, ao associar a sua narrativa diretamente ao seu autor.

Outra leitura importante para *O Ateneu* foi a social, que acreditava que o internato de Aristarco era um microcosmo do Brasil, portanto, uma alegoria do Segundo Império. Misturado ao conhecimento da agitada vida política de Pompeia, Nestor Victor (1919) entenderá que *O Ateneu* funciona como um instrumento ideológico contra a monarquia e como contraprova dos severos problemas educacionais da época. Outros exemplos de leitura de viés social são as de Alfredo Bosi (1982) e de Fábio Lucas (1995). Esse viés da crítica – conquanto recorra ainda à figura do Pompeia político, abolicionista e florianista apaixonado – se afigura como uma demanda da história, que precisava de narrativas literárias que problematizassem e documentassem as chagas deixadas pelo Segundo Império.

Lúcia Miguel-Pereira (1973), Roberto Schwarz (1965), Sônia Brayner (1974), Leyla Perrone-Moisés (1988), Silviano Santiago (1978), Danilo Nascimento (2000), Alfredo Bosi (2003) retornam a *O Ateneu* com os olhos dos séculos XX, buscando valorizar a linguagem artificiosa de Pompeia, a complexidade psicológica de Sérgio, as influências do impressionismo – nova forma de perceber o mundo através da arte. Em suma, munidos de um aparato teórico refinado por décadas de avanços na teoria literária, esses críticos, que já integram a denominada crítica acadêmica – bastante diferente da crítica de jornal do fim do século XIX e início do XX – lançam olhares inovadores acerca dos jogos narrativos que constituem *O Ateneu*. Eles são responsáveis pelo olhar revisionista que redimensiona a obra e a eleva a uma dimensão de autossuficiência literária, de forma que já não é mais necessário conhecer a figura empírica de Pompeia para querer lê-la. A criação prescinde de seu criador.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *O Ateneu*. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1973.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *O Ateneu, Raul Pompeia e o romance psicológico*. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2003.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CAPAZ, Camil. **Raul Pompéia: biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. A propósito do centenário de Raul Pompéia. **Leitura**, Rio de Janeiro, n.70-71, p.10-1, 1963.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**. São Paulo: Edusp, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução: Raul Pompéia, Político. In: **Obras de Raul Pompéia: escritos políticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.5, p.11-20.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin/Parábola, 2020.
- FARIA, Maria Tereza. Raul Pompéia: o ecletismo na literatura brasileira. In: POMPEIA, R. **O Ateneu**. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GRIECO, Agrippino. De Júlio Ribeiro a Raul Pompéia. In: **Evolução da prosa brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. 2001. 436 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- IVO, Lêdo. **O universo poético de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
- MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NASCIMENTO, Danilo de Oliveira. **Dossiê Sérgio: o ateneu como romance de formação**. 2000. 120 f. Tese (Doutorado) – Curso de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- LUCAS, Fábio. As várias faces de Raul Pompeia e O Ateneu. **Remate de Males**, Campinas, n.15, p. 13-40, 1995.
- PERRONE-Moisés, Leyla (Org.). **O Ateneu: retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- POMPEIA, Raul. **Obras de Raul Pompéia**: miscelânea, fotobiografia. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, 1991, v.10.
- POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- PONTES, Eloy. **A vida inquieta de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- RAMOS, Maria Luiza. **Psicologia e estética de Raul Pompéia**. Belo Horizonte, 1957. [Tese apresentada a concurso para cátedra de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais].
- ROMERO, Sílvio. **Quadro sintético da evolução dos gêneros na Literatura Brasileira**. Porto: Livraria Chardon, 1911.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANDANELLO, Franco Baptista. **O escorpião e o jaguar: o memorialismo prospectivo d'O Ateneu, de Raul Pompéia**. 2014. 261 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.
- SANTIAGO, Silviano. O Ateneu: contradições e perquirições. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- TORRES, Artur de Almeida. **Raul Pompeia (estudo psicoestilístico)**. Rio de Janeiro: São José, 1972.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VICTOR, Nestor. O Ateneu, de Raul Pompeia. In: **A crítica de ontem**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1919.

A vida do Padre Antônio Vieira na *Biblioteca lusitana*

Dario Trevisan⁶⁵

Resumo: Nesta comunicação, comento a *vida* do Padre Antônio Vieira incluída, por Diogo Barbosa Machado, em sua *Biblioteca lusitana* (1741-59). Apresento brevemente essa obra, assim como o gênero *vida*, que a compõe, e avanço uma descrição do caráter de Vieira, nesse texto, em termos de *discrição*, o padrão de distinção letrada seiscentista. Para isso, discuto três momentos da *vida*: o emprego da expressão “discreta prontidão” e sua relação com os conceitos de sagacidade e prudência; o uso do *locus horrendus* na narração da passagem de Vieira pelo Estado do Maranhão e Grão-Pará; os hábitos virtuosos associados ao seu posto religioso.

Palavras-chave: Gênero vida; Biblioteca lusitana; Diogo Barbosa Machado; Padre Antônio Vieira; Discrição.

⁶⁵ Doutorando em Letras no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP. E-mail: dariotrevisan@usp.br. Esta comunicação decorre de bolsa de doutorado concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo nº 2022/07144-7. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Há alguns anos, Alcir Pécora (2013) levantou uma pertinente hipótese a respeito da imagem do Padre Antônio Vieira no último século: esta teria sido moldada, em grande medida, pela *Historia de Antonio Vieira* (1918-20), publicada, por João Lúcio de Azevedo, nas primeiras décadas do século XX. Conforme argumenta Pécora (2013, p. 272), Azevedo é responsável pela ideia de um Vieira multifacetado, isto é, “ambicioso politicamente, temperamental, contraditório, movido a quimeras, seduzido um pouco por sua própria lábia, mas também sempre um caráter grandioso, valente, pertinaz”. No entanto, mesmo que tenha nutrido a imaginação de gerações de estudiosos da obra do jesuíta, a obra de Azevedo é apenas um capítulo de uma série de várias biografias de Vieira escritas desde sua morte, em 1697, cada uma retoricamente interessante à sua maneira.

Hoje, vou me deter numa dessas biografias esquecidas do jesuíta. Publicada na primeira metade do século XVIII, essa pequena *vida* de Vieira, de apenas 11 páginas, foi escrita por Diogo Barbosa Machado, um autor, seguramente, desconhecido para muitos. Barbosa Machado foi um abade oratoriano nascido, em Lisboa, em 1682, e falecido, na mesma cidade, em 1772. O autor obteve relativo prestígio em seu tempo, tendo sido eleito sócio do número da Academia Real da História Portuguesa, principal instituição letrada da primeira metade do século XVIII português. No Brasil, ele é mais conhecido por dar nome à Coleção Barbosa Machado, uma das mais importantes da Biblioteca Nacional do Brasil, contendo mais de 5.700 volumes, entre livros, opúsculos, mapas e estampas acumulados ao longo de sua vida. A obra mais relevante de sua produção, e aquela em que se encontra a *vida* de Vieira ora em exame, é a *Biblioteca lusitana*, publicada em quatro tomos, entre 1741 e 1759. Além da *vida* do Padre Vieira, essa obra reúne mais de cinco mil *vidas* e respectivas composições de autores nascidos em território português, incluindo no Ultramar, desde o início da Era Cristã até o tempo presente do autor. Trata-se, portanto, de uma referência incontornável para os especialistas ou interessados nas práticas letradas do extenso período coberto pela *Biblioteca*.

Disse *vida* de Vieira, não biografia. E aqui está uma diferença significativa a ser assinalada. Até o século XIX, a tradução daquilo que os gregos chamavam de *βίος* e os romanos chamavam de *uita* era o termo utilizado para designar a narração da vida, desde o nascimento até a morte, de um indivíduo notável, a partir de convenções retóricas, diferentes das nossas, que normatizavam o elogio das virtudes e a censura dos

vícios. Por isso, conforme uma conhecida distinção feita por Plutarco, em sua *Vida de Alexandre*, as *vidas* objetivam desenhar os traços do caráter do biografado, tornado mais vivaz por meio do relato de pequenas anedotas a seu respeito. Nesse sentido, ainda de acordo com Plutarco, as *vidas* se diferenciam do gênero histórico, preocupado com a narração das grandes batalhas. Assim, no caso de uma *vida* de índole laudatória, como essa, de Vieira, sua eficácia se dá na medida em que provoca maior admiração pelo elogiado, elevado à posição de exemplo e, portanto, a objeto de imitação. Trata-se de tomar a *unidade de caráter* como premissa composicional, em oposição à *unidade de ação* do discurso histórico, de modo que cada adjetivo, cada figura elocutiva, cada sentença seja arranjado de modo a pintar um retrato penetrante do objeto do elogio. Dito isso, a hipótese que vou buscar avançar aqui é de que a *unidade de caráter* de Vieira, tal como elaborada por Barbosa Machado, pode ser descrita a partir do conceito de *discrição*, o padrão de distinção e superioridade letrada das monarquias absolutistas ibéricas desse período. Para falar a respeito, em vez de oferecer uma definição geral do que os letrados desse tempo entendiam por *discrição*, vou propor alguns lembretes, digamos, sobre o uso de uma expressão em particular. Deve-se ter em mente, no entanto, que, em diversas passagens dessa *vida*, Barbosa Machado utiliza a palavra “discreto” para se referir ao jesuíta.

Mas falemos, por exemplo, da “discreta prontidão” com que, já em seus primeiros anos, Vieira respondia, em “sentenciosos apotegmas”, ao que se lhe era perguntado. Por um lado, ao se referir à “discreta prontidão” das respostas de Vieira, Barbosa Machado alude, logicamente, à *velocidade* com que o jesuíta retrucava às questões que lhe eram postas. Por outro, ao aludir aos “sentenciosos apotegmas” resultantes, Barbosa Machado se refere à *agudeza* de suas respostas, isto é, à sua capacidade de produzir aforismos, que, encerrando uma verdade moral, produzem suspensão dos ânimos pela engenhosa aproximação de conceitos distantes entre si. A concisão dessa forma breve que é o apotegma é causa de maior admiração, dada a destreza exigida para o sucesso de sua fatura. Mas, enfim, ao falarmos sobre a “prontidão” das respostas, sobre a velocidade do raciocínio do Padre, falamos sobre sua *sagacidade*. Conforme observar João Adolfo Hansen (2019), os letrados desse tempo definiam a sagacidade como a capacidade de rapidamente encontrar os meios adequados para alcançar determinado fim. Eles consideravam a sagacidade parte da prudência, a virtude de agir retamente diante da variedade das ocasiões, pois determinadas situações exigem uma ação imediata e

certeira, demandam um cálculo apurado que não admite demoradas ponderações. Ora, como lemos em textos da época, como em *O discreto* (1647), de Baltasar Gracián, a prudência é a virtude fundamental do discreto. É assim que a expressão “discreta prontidão” ganha sentido aqui: elogiar a “prontidão” das respostas de Vieira diante de perguntas que outros hesitariam em replicar é elogiar sua *sagacidade* e, portanto, sua prudência e discrição. Nesse texto, a mesma espécie de elogio retorna, ainda que aplicada a circunstâncias diversas, em expressões como “engenho agigantado”, “penetração do juízo”, “profunda ciência”, “discreta elegância”, “discrição sem afetação” etc.

Outra forma encontrada por Barbosa Machado para retratar a discrição de Vieira é por meio da narração das frequentes viagens missionárias realizadas pelo jesuíta. Numa passagem particularmente vivaz, Barbosa Machado (1741, p. 418) assim narra os nove anos em que o Padre Vieira esteve no Estado do Maranhão e Grão-Pará:

Para converter Gentios, doutrinar Catecúmenos, e conservar Neófitos, visitou onze vezes as Residências da Missão, navegou vinte, e duas vezes rios mais extensos que o Mar Mediterrâneo, percorreu a pé quatorze mil léguas por lugares incultos, fragosos, e solitários, tolerando excessivos calores, rigorosos frios, horrorosas tempestades, em que muitas vezes se viu engolido das ondas, e por superior auxílio livre, e salvo.

No excerto, Barbosa Machado compõe um *locus horrendus* em que Vieira é assoberbado por constantes deslocamentos em condições desfavoráveis. O elogio é amplificado por meio da descrição tenebrosa dos locais pelos quais Vieira passou, ressaltando-se a extrema amplitude climática e a distância de centros urbanos desses lugares. Nessa cena, tudo é obstáculo. Daí a enumeração hiperbólica das vezes em que o Padre enfrentou dificuldades sabidamente temidas tanto por terra quanto por mar. O terror despertado no leitor, que se imagina isolado, queimado, congelado e afogado, produz grande admiração pelo elogiado, capaz de enfrentar, corajosamente e por nobre causa, situações que os homens vulgares, tipo oposto ao do discreto, evitariam. O saber morrer prudente, nessas circunstâncias, é saber morrer com honra, exercendo a virtude da coragem em nome da vitória da Fé católica. Assim, a discrição, aqui, está na situação de quase mártir em que se coloca o jesuíta. Embora Vieira não seja santo, a aproximação com as populares *vidas* de santo escritas desde a dita “Idade Média” não é descabida. Como os diversos modelos de santidade heroica forjados por esse gênero, frequentemente voltado para os mártires das missões jesuíticas ao redor do mundo após

o Concílio de Trento (1545-63) (URBANO, 2016), Vieira é pintado como que indiferente aos perigos e às adversidades inerentes à empreitada missionária. Constância e imperturbabilidade da alma também compõem a discrição.

Para finalizar esta comunicação, gostaria de chamar a atenção para um momento da *vida* de Vieira em que seu engajamento cotidiano no projeto divino é evidenciado na diversidade de hábitos cultivados pelo jesuíta. Após Barbosa Machado (1741, p. 418) afirmar que “[Vieira] praticou, como Religioso observante, todas as virtudes próprias daquele Estado”, segue-se uma sequência de cenas breves em que se indiciam alguns dos comportamentos virtuosos esperados de tal posição. O zelo religioso de Vieira inclui o sacrifício do sono em favor de orações matutinas, o desprezo de honrarias mundanas, como convites para ocupar altas dignidades, a recusa de outras benesses oferecidas pelos Soberanos, como dinheiro para a compra de livros em benefício pessoal. Barbosa Machado também se refere, novamente, ao ânimo imperturbável do Padre Vieira diante das adversidades da vida e o “dar a outra face” diante das injustiças que teriam sido cometidas contra si, como sua prisão, pela Inquisição, e a proibição de pregar. Essas e outras ações sinalizam a discrição de Vieira, forjando a imagem de uma conduta exemplar, firmemente orientada à vida eterna.

E, depois de tanta sagacidade, calores e tempestades, o leitor fica com a lição de que não há virtude sem testá-la. Cada ação prudente, no plano terreno, é decisiva para o destino da alma, pois o risco do erro e da danação eterna, da honra e da alma, estão sempre à espreita.

Referências Bibliográficos

GRACIÁN, Lorenzo [Baltasar]. **El discreto**. Huesca: Juan Nogués, 1646.

HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: HANSEN, João Adolfo; CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (org.). **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 2019. p. 97-122.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Biblioteca lusitana, histórica, crítica e cronológica**. Lisboa Ocidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1741.

PÉCORA, Alcir. **Retórica de uma biografia: Padre Antonio Vieira por João Lúcio de Azevedo**. Revista Chilena de Literatura, n. 85, p. 271-82, nov. 2013.

PLUTARCO. **Vidas paralelas**. Madrid: Gredos, 2007. V. 6.

URBANO, Carlota Miranda. A hagiografia depois de Trento. In: FRANCO, José Eduardo et al. (dir.). **Concilio de Trento: innovar em la tradición. Historia, teología y proyección**. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2016. p. 167-73.

O tema da cortesã na obra de José de Alencar: um estudo sobre

Lucíola

Lucas Teles Pereira⁶⁶

Resumo: Em nossa comunicação pretendemos fazer alguns apontamentos acerca da entrada do tema da cortesã regenerada (tão explorado pelos escritores românticos da primeira metade do século XIX) na literatura brasileira, através da obra de José de Alencar. Nos focaremos, porém, no romance *Lucíola* e no estudo de sua recepção, levando em consideração tanto o momento de sua publicação, quanto aquilo que foi produzido, acerca da obra, pela crítica posterior. Em sua autobiografia literária, intitulada *Como e Por Que Sou Romancista*, o escritor cearense se queixa do silêncio com que seu livro de 1862 foi recebido pela crítica carioca da época. O alto número de vendas, no entanto, cujos 1000 exemplares de sua primeira edição se esgotaram em um ano, nos faz crer que o livro conquistou seu público. Um levantamento de textos e debates sobre a obra nos mostram que, durante o século XIX, a crítica literária buscou dar relevo ao âmbito “imoral” da narrativa, buscando compreender as idiossincrasias da protagonista a partir das ferramentas fornecidas pelos estudos “fisiológicos” da época e pela psicologia pré-freudiana. Outro aspecto costumeiramente presente nesses primeiros estudos sobre *Lucíola* é a aproximação com o romance de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*, apontando para a “dívida” que o escritor cearense teria para com o romancista e dramaturgo francês. É por esses caminhos de análise que seguem dois dos principais críticos de Alencar do século XIX, Joaquim Nabuco e Araripe Jr. Ao longo do século passado, no entanto, veríamos o desenvolvimento de análises mais aprofundadas acerca do livro, estas chegariam a conclusões bastante diferentes das primeiras. Se insistiram ainda no diálogo entre a narrativa de Lúcia e a de Marguerite Gautier, foi muito mais para apontar aqueles elementos que garantem originalidade à obra de Alencar. Para além do “imoralismo” ressaltado pelos contemporâneos do romancista, os críticos do século XX buscaram também apresentar os elementos moralistas que se fazem presentes no texto. Por fim, aos poucos, a crítica deixa de manter em seu foco principal a tentativa de compreender apenas as dualidades da protagonista, buscando realizar uma análise mais formal, levando em consideração elementos como a linguagem, o espaço e o narrador. Dentre esses estudos mais aprofundados, encontramos os trabalhos de Dante Moreira Leite, Valéria de Marco, Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, Sandra Nitri, entre outros. Em nossa fala, buscaremos apresentar, brevemente, uma história dessa recepção de *Lucíola* no Brasil, nos detendo nos principais trabalhos e nas principais linhas de força exploradas pela crítica literária desde a publicação do romance até a atualidade.

Palavras-chave: Lucíola; José de Alencar; romantismo brasileiro.

⁶⁶ Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

Dentre os diversos documentos escritos por Alencar, nos quais o autor busca sistematizar e explicar acerca de sua obra romanesca, um dos mais importantes, sem dúvida, é sua curta autobiografia literária intitulada *Como e Por que sou Romancista*, publicada postumamente em 1893. Nela, o escritor cearense revisita diversos momentos de sua trajetória, desde o surgimento de sua vocação para a literatura até o desenvolvimento e a recepção de suas mais importantes obras, que tanto marcaram a vida cultural brasileira da segunda metade do século XIX. Aqui, nos interessam algumas linhas que o autor dedicou, no referido texto, a falar sobre a recepção de seu quarto romance, *Lucíola*, publicado em 1862 e editado por conta e risco do próprio autor.

Ora, segundo Alencar, seu primeiro *perfil de mulher* foi recebido pela crítica da imprensa carioca da época através de um “laconismo esmagador”. Rebatendo as críticas que o retratavam como um “mimoso do público, cortejado pela imprensa” e representante da “literatura oficial”, o escritor constata que: “Apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez seu caminho como ganhou popularidade”. (ALENCAR, 2013, p. 43-44) De fato, os números de venda do livro atestam a fala do escritor. Ainda segundo ele, a primeira edição de *Lucíola*, que contava com mil exemplares, teria se esgotado em apenas um ano, feito bastante notável para a época de sua publicação. A segunda edição não tardaria, aparecendo já em 1865 (um intervalo bastante curto para o contexto da época) e sendo custeada pela famosa Livraria Garnier. Esse contraste entre o silêncio da crítica e o sucesso de público nos convida a pensar as peculiaridades desta obra tão ousada para o momento histórico e cultural em que veio a lume.

Como sabemos, trata-se de um romance que aborda a então já bastante explorada *temática da cortesã regenerada pelo amor*. Bastante explorada, leia-se, pelos escritores franceses, sobretudo, mas também por ingleses, italianos e alemães. Na pena de um autor brasileiro, no entanto, tal temática viria se fazer presente pela primeira vez em uma peça de teatro do próprio José de Alencar, *As Asas de um Anjo*, levada aos palcos em 1858 e proibida pela polícia após apenas três representações, sob acusação de “imoralidade”. *Lucíola*, portanto, representa uma repassagem do autor por um tema que já lhe havia rendido polêmicas em meio ao público fluminense. Além da defesa do pudor das boas famílias, as críticas em relação a tais obras de Alencar, ao menos no século XIX, irão acusar o escritor de plagiar o famoso romance de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*. É o caso, por exemplo, do que ocorre nos textos escritos

por Joaquim Nabuco, na ocasião da célebre polêmica entre o autor de *Til* e o jovem abolicionista nas páginas d'*O Globo*, em 1875. Apesar de afirmar seu interesse de colocar em escrutínio a obra do escritor cearense, percebemos que a crítica realizada por Nabuco mais de uma vez tendeu ao ataque direto e despropositado à obra, fazendo com que o debate caísse numa espécie de disputa de egos entre as duas personalidades. De toda forma, não é exagero dizer que a leitura apresentada pelo autor d'*O Abolicionismo*, referendada por figuras como o Conselheiro Lafayette e, posteriormente, por um crítico como Brito Broca, pautou a maneira como o romance foi majoritariamente interpretado, ao menos até metade do século passado. Assim que, utilizando expressão do próprio crítico, a história de Lúcia foi por muito tempo considerada uma “Dama das Camélias adaptada ao demi-monde carioca”. (NABUCO *in*: BUENO; ERMAKOFF, 2005, p. 225) Seguindo por outro caminho, Araripe Jr., primo e biógrafo de Alencar, defende a originalidade da obra em questão. Isso, no entanto, não faz com que o estudioso pinte o romance com cores mais positivas. Para Araripe Jr., Lúcia, assim como a Emília, de *Diva*, seria um “monstrengo moral” (ARARIPE JR., 18?, p. 92). O problema não estaria, portanto, na falta de originalidade da narrativa, mas na inverossimilhança das “idiossincrasias” da protagonista. Assim, ao ver do crítico, em vez de repetir “servilmente” o mote dado pelo romance de Dumas Filho, o romance de Alencar inova por intensificar as contradições vividas pela protagonista, a questão é que Araripe vê nessa intensificação dos conflitos um fator eminentemente negativo.

Apenas em meados do século passado, notamos uma mudança de paradigmas no que diz respeito à interpretação da narrativa de Lúcia e Paulo. Em sua *Formação da Literatura Brasileira*, por exemplo, Antonio Candido (2017) viria a colocar a obra entre as mais representativas e interessantes de Alencar. Se nos lembrarmos da classificação proposta pelo crítico paulista, entre o Alencar *dos mocinhos*, o *das mocinhas* e o *dos adultos*, é nessa última categoria, a das verdadeiras obras-primas do escritor, que ele coloca *Lucíola*, ao lado de *Iracema* e *Senhora*.

Os estudos do psicanalista Dante Moreira Leite (2002; 2007), publicados no início da década de 1960, também viriam deixar contribuições na fortuna crítica sobre o romance. Em seu curto ensaio, publicado originalmente no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, *Lucíola: teoria romântica do amor*, o estudioso aponta que as contradições internas vividas por Lúcia, as quais Araripe Jr. soube compreender tão pouco, expressavam dois polos antagônicos da imagem feminina no século XIX: “de um lado,

a noiva e esposa; do outro, a amante”. (LEITE, 2007, p. 80-81) A oposição entre esses dois polos seria tal que a protagonista não encontra saída para seu conflito e é levada à morte. Dessa forma, Alencar viu-se capaz de enxertar, em uma mesma personagem, quase que duas pessoas diferentes, opostas por estarem vinculadas a polos antagônicos da imagem feminina. Leite descarta, no entanto, a ideia de que o romancista tivesse intuído a possibilidade da dissociação do sujeito em duas ou múltiplas personalidades. A cisão interna de Lúcia, estaria, assim, muito mais associada à já tradicional separação, suposta dentro da tradição cristã, entre *corpo* e *alma*: “Alencar faz a justaposição de duas mulheres independentes, uma feita exclusivamente de corpo, a outra de alma”. (LEITE, 2007, p. 83)

Já em sua tese de Livre Docência, *Psicologia e Literatura*, na qual dedica todo um capítulo à análise de *Lucíola e Senhora*, Leite (2002) sublinha a importância, na narrativa, da busca de Lúcia pelo autoconhecimento. Dessa forma, o corpo se constitui como que um obstáculo a essa busca. O corpo, afinal nos romances de Alencar, parece estar sempre dotado de certa autonomia que o torna relativamente independente da vida interior da personagem. De toda forma, essa caracterização da protagonista, como alguém que se coloca em busca de si mesma pelo olhar ou pela interação com o outro seria, para o psicólogo, o elemento que garantiria a modernidade do texto, pois, sendo as personagens assim desenhadas, elas escapariam à tipicidade unificadora tão comum em romances do século XIX.

É somente com estudos realizados a partir da década de 1980, que se estabeleceria realmente uma nova leitura dominante acerca do livro. Dentre tais estudos, sem dúvida uma das maiores referências é o trabalho de Valéria De Marco (1986), *O Império da Cortesã, Lucíola: um perfil de Alencar*. Esse estudo é provavelmente o mais amplo produzido sobre o livro, pelo menos até a década de 1980. Nele, a autora irá se dedicar a realizar toda uma análise das ideias estéticas de Alencar, passando pelas polêmicas e textos críticos escritos pelo romancista, bem como irá fazer uma revisão do tema da cortesã na literatura europeia, passando por livros como *Moll Flanders*, *Manon Lescaut* e *A Dama das Camélias*. Partindo de um pressuposto que seria adotado por boa parte dos críticos posteriormente, De Marco, com base em seu estudo sobre a produção crítica do escritor cearense, afirma que o romancista, ao abordar o *tema da cortesã*, buscava colocar em discussão o problema acerca do *aproveitamento* de temas importados. Entre

seus intuitos estava a busca por “nacionalizar o tema da regeneração da mulher perdida; criar, enfim, o perfil da cortesã do Império”. (DE MARCO, 1986, p. 148)

Se, para Dante Moreira Leite, a originalidade e a modernidade do romance estavam, em grande medida, relacionados à construção psicológica da protagonista a partir de sua interação com as demais personagens, sobretudo com Paulo, para De Marco um dos principais fatores que garantirão modernidade ao romance é um certo aspecto metalinguístico. Para a autora, através do desdobramento de Paulo em personagem e narrador, estabelece-se uma *elaboração mais refinada* da narrativa, que seguirá o caminho da análise e da busca de um conhecimento acerca da mulher prostituída. Vemos, com o trabalho de De Marco, como a crítica acerca do romance avança no sentido de se desprender da realização de comentários que buscavam quase que exclusivamente interpretar os comportamentos da própria protagonista, para buscar realizar uma interpretação mais abrangente e profunda, buscando atingir a forma mesma do romance.

Os trabalhos de Sandra Nitrini (1989; 1994), publicados alguns anos após o de Valéria de Marco continuarão seguindo a direção de buscar apontar os elementos que garantiriam originalidade à obra. Sua análise se aproximará em muitos momentos daquela realizada em *O Império da Cortesã*, porém aqui a relação entre *Lucíola* e os romances franceses que são citados pelas personagens do livro terá um desenvolvimento mais minucioso. É Nitrini quem primeiro irá desvendar a importância, em *Lucíola*, das citações a *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre e a *Atala*, de Chateaubriand. Esses trabalhos comparativos da autora terão como uma de suas novidades a valorização do romance brasileiro em sua comparação com o romance francês de Alexandre Dumas Filho, ao qual seria muito superior em sua qualidade literária e na construção de uma protagonista consideravelmente mais complexa.

Outro trabalho que iria seguir por um caminho semelhante, tomando a via do comparatismo com os romances franceses, é o de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1999), *Alencar e a França: Perfis*. Podemos destacar, da análise da estudiosa, o momento no qual se debruça sobre as imagens utilizadas por Alencar na construção de sua heroína. Assim, as imagens que relacionam Lúcia ao mundo vegetal, através de plantas e flores, tendem a assumir um caráter mais positivo, enquanto aquelas vinculadas ao mundo animal, feras e répteis, tendem a se colorir com um valor negativo. As primeiras associam a personagem à paisagem e à natureza brasileiras, realçando a

pureza interior de Maria da Glória, enquanto as segundas a aproximam do elemento corporal e animalesco e são utilizadas nos momentos em que a protagonista é mostrada mais pelo âmbito da cortesã. Assim, a autora recupera, por exemplo, o símbolo do “cacto”, que Nitrini já havia apontado como um elemento diferenciador do romance de Alencar, porém incluindo-o numa análise mais abrangente. Com ele, Lúcia realça seu lado “primitivo, primeiro, selvagem” (PINTO, 1999, p. 136), erigindo-o em um *emblema da brasilidade* presente no romance e que se expressa no processo específico que a protagonista traçará em seu caminho pela redenção.

Ainda ao final da década de 1990, encontramos a publicação de outro interessante trabalho, escrito por Luis Filipe Ribeiro (1996), *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. O crítico trará um novo ponto ao debate, refletindo acerca da própria assinatura do livro. Assim, se a *temática da cortesã* se fazia tão ousada para a pena de um escritor brasileiro, como Alencar bem o sentira com a interdição de *As Asas de um Anjo*, como um homem conservador e de uma imagem respeitável na sociedade, recentemente eleito deputado, poderia abordar tal tema sem macular sua própria reputação? Para Ribeiro, o escritor cearense irá agir “com uma habilidade de diplomata” (RIBEIRO, 1996, p. 82) para enfrentar tamanho desafio. Uma das primeiras medidas que irá tomar é não assinar o livro, que é publicado com a autoria de G. M., uma senhora “já entrada em anos e acima de qualquer suspeita”. (RIBEIRO, 1996, p. 82) Alencar, assim, se esconde por trás de um jogo de cena no qual Paulo, um personagem-narrador, teria enviado cartas a uma certa G. M. que teria reunido esse material e o teria organizado na moldura de um romance.

O trabalho de Ribeiro, porém, tem seu foco principal no estudo das imagens femininas nas obras de Alencar e Machado de Assis. O autor viria, assim, a defender que as imagens femininas de Machado de Assis se mostrariam mais complexas, menos idealizadas e, portanto, mais realistas. É fato que, em *Lucíola*, Alencar avança muito em termos de construção da personagem, se compararmos com os romances *macedianos* que compunham a média daquilo que era publicado por autores brasileiros até então. Mesmo em relação aos demais livros do escritor, Lúcia é provavelmente uma de suas criações mais bem-acabadas. Nele, porém, Alencar não superaria de todo algumas convenções do romantismo, tendendo a cair em idealizações na construção da sua *cortesã pura*.

Nas últimas duas décadas temos assistido a uma verdadeira proliferação de teses, dissertações e artigos de críticos e estudiosos que se debruçaram sobre essa obra. Alguns deles bastante interessantes, como a dissertação de mestrado de Gabriela Viacava de Moraes (2012), que, baseando-se em uma terminologia proposta por Northrop Frye, busca compreender as contradições da protagonista, que oscila entre o universo do *demoníaco* e do *apocalíptico*, bem como busca vincular a construção a personagem ao discurso médico, vendo também na protagonista a oscilação entre as imagens da *mulher histérica* e da *mulher frígida*, tão próprias ao imaginário do século XIX. Podemos citar também a dissertação de Gabriel Queiroz Guimarães Hernandez (2015), que faz um estudo sobre a organização do espaço no romance, passando por análises das cenas da Festa da Glória, das casas de Lúcia e de Sá e dos arrabaldes da cidade que aparecem ao fim da narrativa.

Partindo de um relativo silêncio da crítica da época, que Alencar aponta em tom de queixa em sua autobiografia literária, chegamos, enfim, nos últimos dez anos a um momento de profusão de trabalhos acadêmicos voltados a analisar o livro. Talvez possamos dizer que o tempo fez bem ao romance, que continua despertando o interesse de leitores e estudiosos. Quanto mais nos aprofundamos nessa revisão dos textos críticos acerca do romance, mais percebemos o quanto ele se abre para possibilidades de interpretações que, por mais interessantes e exaustivas que sejam, não chegam a esgotá-lo.

Vimos que as poucas críticas escritas ainda no século XIX sobre *Lucíola*, tenderam a apreendê-lo por um aspecto negativo, seja realçando as práticas supostamente “imorais” da protagonista, que poderiam “desvirtuar” a educação de uma jovem leitora inocente (a quem o livro jamais seria aconselhável), seja pela aproximação com a literatura francesa, sobretudo com o então *best-seller* de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*. Em geral, os críticos do século XIX buscaram apontar Alencar como um “devedor” do romancista e dramaturgo francês. Vimos, também, que a postura da crítica sobre *Lucíola* a partir do século XX tomaria rumos bastante diversificados. Por um lado, houve uma tendência de se compreender o romance com olhos mais positivos. A crítica de viés comparatista, por exemplo, passou a tentar aproximar os romances de Alencar e Dumas Filho não mais para apontar a “dívida” que o primeiro teria para com o segundo, mas para, através de uma análise mais minuciosa, alcançar aquilo que há de original na obra do escritor brasileiro. Isso contribuiu para com um aprofundamento da crítica e

uma melhor compreensão e revalorização dessa obra que está, certamente, entre os grandes romances brasileiros do século XIX.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
- ALENCAR, José de; NABUCO; Joaquim. Polêmica de José de Alencar com Joaquim Nabuco. In: BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George. **Duelos no Serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005, p. 133-292.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Ataíde. **Perfil Literário de José de Alencar**. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim José Alves, [18?], disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5206>. Último acesso em 13 de abr. de 2023.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.
- DE MARCO, Valéria. **O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HERNANDES, Gabriel Queiroz Guimarães. **O Lampiro Noturno, Entre Céu e Charco: um estudo do espaço em Lucíola**. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo, 2015.
- LEITE, Dante Moreira. **O Amor Romântico e outros temas**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- MORAES, Gabriela Viacava de. **Que Diabo de Gênio dessa Rapariga?: a construção do feminino no romance Lucíola, de José de Alencar**. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo, 2012.
- NITRINI, Sandra. Lucíola e a Dama das Camélias. **Travessia: publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina**, nº 16,17,18, p. 84-97, 1989.
- NITRINI, Sandra. Lucíola e romances franceses: leituras e projeções. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo: ABRALIC, nº 2, p. 146-147, maio de 1994.

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

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: EDUFF, 1996.

Otto Maria Carpeaux, leitor de Guimarães Rosa?

Guilherme Mazzafera⁶⁷

Resumo: Dentre as centenas de ensaios de crítica literária que enformam o movente *corpus* de Otto Maria Carpeaux, o nome de João Guimarães Rosa é presença esquiva, ocasionalmente entrevisto em meio a enumerações de outros colegas de ofício, em um relato sucinto de conversa com o autor, como um caso fortemente singular que indicia uma superação não nomeada ou, no máximo, em um brevíssimo parágrafo da *História da literatura ocidental* (1959-66). Com a morte precoce do autor mineiro em 1967, Carpeaux enfim lhe dedica um texto exclusivo, “Guimarães Rosa, um epitáfio”, para justificar seu silêncio. Os argumentos centrais deste texto são retomados em outros dois, publicados em 1977, em função dos dez anos da morte de Rosa: “Guimarães Rosa: 19 de novembro de 1967” e “A repercussão de Rosa”. Nesta comunicação, partindo de conceitos caros ao crítico como as noções de “situação”, “presença” e “autenticidade”, procuro indagar as razões dessa presença reticente do autor de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas* (os únicos livros de Rosa a que o crítico se refere e que constam em sua biblioteca), especulando sobre outras possíveis ausências brasileiras na ensaística de Carpeaux. De modo mais específico, busco discutir a visão da obra de Guimarães Rosa delineada pelo ensaísta, sobretudo seus receios quanto aos aspectos potencialmente danosos da repercussão da mesma, seja no âmbito brasileiro – a partir de uma impossível imitação da parte de outros escritores ou da aplicação desmedida de métodos estruturalistas de análise da parte dos críticos –, seja no âmbito internacional, por meio de uma apreensão potencialmente equivocada (e, no seu dizer, mitologizada) quanto à realidade brasileira motivada pelas traduções da obra de Rosa, preocupação que se fazia premente para Carpeaux em face do opressivo contexto político então vivenciado em terras brasileiras e cuja superação demandava integral esforço literário e extraliterário.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Crítica Literária; Otto Maria Carpeaux; Guimarães Rosa

⁶⁷ Doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). E-mail: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com.

Para um crítico que escreveu sobre tão copiosos autores e empenhou-se em conhecer a literatura do país que o acolhera, as eventuais ausências de nomes brasileiros consagrados calam fundo na ensaística de Otto Maria Carpeaux. Diante de um *corpus* movente que ainda demanda muito trabalho para ser minimamente catalogado, qualquer suspeita de omissão corre o risco da conjectura – como se dá com os nomes de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, por exemplo. O nome de João Guimarães Rosa, por sua vez, faz-se antes presença esquiva do que ausência pressuposta.

A primeira menção ao escritor mineiro parece estar em “Meyrink, escritor imperfeito”, de 1951, texto em que Carpeaux relata uma conversa com Rosa, ocorrida anos antes na qual descobriram uma afinidade mútua pela obra de Gustav Meyrink (1868-1932), escritor austríaco autor de *O golem* (1915) e cuja fama, notável nos anos 1920, teria se dissolvido rapidamente nos decênios seguintes. As próximas ocorrências, bastante pontuais, aparecem em textos do final da década de 1950 e começo dos anos 1960: “Livros americanos” (1960), “A confusão é geral” (1961), “A época ótica” (1966). É por volta dessa época que Carpeaux (1999, p. 846) vê a literatura brasileira, tanto na poesia quanto na prosa, enquadrar-se “progressivamente na literatura universal”.

No artigo em que estas últimas palavras se encontram, “Problemas de história literária brasileira” (1959), partindo de uma brevíssima análise das coetâneas *A literatura no Brasil* (1955-1959), de Afrânio Coutinho, e *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido, Carpeaux expõe a necessidade de uma mudança de perspectiva quanto à apreensão crítica da literatura nacional, adotando um viés de certa forma comparativo, “como faria um estrangeiro suficientemente bem informado”, com o intuito de buscar um equilíbrio entre elementos especificamente literários e especificamente brasileiros. (1999, p. 846) À poesia brasileira, que para o crítico alcançara maturação prévia em relação à prosa, atribui Carpeaux a primazia da contribuição estético-literária à literatura universal, ainda carente, contudo, de boas traduções, entrave do qual Machado de Assis, “nome de importância universal”, já havia começado então a se desvencilhar. A tensão entre valor estético e valor especificamente brasileiro é açulada por *Os sertões*, de Euclides da Cunha, havendo, no entanto, um caso ainda mais complexo, “certa contribuição originalíssima” de autor vivo cujo nome encima suspensivamente o texto: Guimarães Rosa.

No âmbito do empenho historiográfico do crítico, a terceira edição da *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1963) inclui Rosa no cabedal de autores,

elencando seus três livros então lançados, parte da melhor fortuna crítica disponível e breves linhas sobre uma obra que, “graças à sua especialíssima feição linguística”, marca o início de “uma nova fase na história da literatura brasileira”, aspecto evidenciado pelos muitos estudos de que já era então objeto. (CARPEAUX, 2023, p. 388) Já na última parte da *História da literatura ocidental* (1959-66) – obra na qual a literatura brasileira vai sendo pouco a pouco cerzida aos movimentos intersticiais da literatura do Ocidente –, o nome de Rosa aparece em nítido isolamento em parágrafo próprio. Tal fato deriva de uma concepção mais ampla de autonomia desta literatura, cuja evolução foi fatalmente diversa de sua contraparte latino-americana. (CARPEAUX, 2011, p. 2755) Se três parágrafos foram dedicados ao romance nordestino de 30, entrelaçando Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado (com rápida menção ao patriarca José Américo de Almeida), ao romance intimista coetâneo não se fez mercê. Com exceção da tríade concretista Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Rosa é o nome exclusivo e destacado dentre a leva de autores que estrearam após os anos 1940.

O parágrafo em si, que menciona exclusivamente *Grande sertão: veredas*, é bastante genérico em sua descrição do casamento entre uma “técnica linguística joyceana” e a “análise psicológico-ontológica do homem primitivo”, matrimônio este concretizado em “ambiente primevo”, quase genesíaco. (CARPEAUX, 2011, p. 2815) A afirmação mais contundente, no entanto, refere-se à superação do isolamento das ditas pequenas literaturas em razão das muitas traduções do romance rosiano, visto por Carpeaux como a obra fundamental do autor mineiro. Circundado por dois autores europeus de influência marcadamente joyceana (o holandês Simon Vestdijk e o alemão Wolfgang Koeppen), a vantagem de Rosa estaria, ao que parece, em já ter sido traduzido e, embora Carpeaux incorra na comparação óbvia Joyce-Rosa, nada mais diz acerca da especificidade da técnica linguística do brasileiro, do impacto da obra em seu contexto ou mesmo quanto ao fato de se tratar do único romance de um autor essencialmente adepto de formas menos extensas de prosa.

Com o falecimento prematuro de Rosa em 19 de novembro de 1967, Carpeaux vê-se enfim obrigado a dedicar-lhe um texto exclusivo. Publicado quase um mês mais tarde, “Guimarães Rosa: um epitáfio” principia pela antítese entre a amizade pessoal e as dificuldades invencíveis que obstaram ao crítico a escrita de um artigo sobre a obra do amigo. Se não receia tomar esta como “pedra angular da literatura brasileira”,

constituindo talvez um “*carrefour* histórico”, Carpeaux (1967) assevera que esta mesma obra demanda compreensão histórica, cujo momento oportuno talvez não houvesse ainda chegado.

Sem denegar o entusiasmo de críticos e leitores – movido, a seu ver, pela mescla de contemporaneidade e brasilidade –, Carpeaux localiza naquela o anseio de Rosa por “criar uma nova língua”, algo partilhado por autores como Henri Michaux, Arno Schmidt e alguns hispano-americanos, enquanto a brasilidade do autor traria em si o possível cimo, a “realização total” de uma tradição iniciada com José de Alencar e que tem como ponto de viragem os esforços de Mário de Andrade. Ao focar o aspecto linguístico de Rosa, porém, Carpeaux traça uma importante distinção entre uma língua nacional – criada por um “brasileiro brasileiríssimo” e que até pode ter alguma contraparte verificável em determinadas regiões – e a língua de fato do povo brasileiro. Sendo talvez o mais consciencioso dos escritores nacionais, dotado de grande “autenticidade pessoal”, conceito eminente para Carpeaux, a obra de Rosa faz-se por certo inimitável, o que evidentemente fomenta tal anseio mimético. Recorrendo ao livro do sociólogo francês Jacques Lambert, *Os dois Brasis* (obra de 1953 editada em português em 1959), que traça uma linha firme entre “o Brasil arcaico e bárbaro dos sertões e o Brasil moderno e inquieto da luta de classes”, Carpeaux (1967) afirma que este segundo inexistente na obra de Rosa, constatação questionável mesmo a essa altura, como veremos. O que se destaca no texto do crítico é o medo premente de que os estrangeiros pudessem tomar por verdadeiro e exclusivo o Brasil retratado em Rosa como “país arcaico, sem passado e sem futuro”.

No décimo aniversário da morte do amigo, com desbrido “sentimento de culpa” motivado pelas longas dedicatórias que o autor mineiro lhe endereçara, diz Carpeaux (1977) estar escrevendo o nome de Rosa pela primeira vez. Se no texto anterior tratava-se de uma espécie de epitáfio – do crítico para o amigo, mas, também, da própria obra de Rosa em relação à literatura brasileira –, “Guimarães Rosa – 19 de novembro de 1967” é antes uma elegia, escrita após uma década de trabalho de luto e dedicada a toda uma literatura:

Nunca teria pensado que eu chegasse, um dia, a comemorar a morte de tantos amigos de minha primeira hora no Brasil: Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Marques Rebelo, Jorge de Lima, Augusto Meyer, Otávio Tarquínio e Lúcia Miguel Pereira, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Astrogildo Pereira, Santa Rosa, Cândido Portinari, Aníbal Machado, Brito Broca, tantos outros, – sinto dolorosamente com o

verso do velho poeta inglês: “All, all are gone, the old familiar faces”. (CARPEAUX, 1977)

O pungente ressoar dos versos de Charles Lamb – do qual só escapara Drummond, ainda atuante naquele momento – evoca um outro sentido de exílio, não apenas pessoal ou marcadamente político, presente na convicção de que todo um corpus literário, sobretudo o da “gloriosa época da literatura brasileira entre 1930 e 1945” (CARPEAUX, 1999, p. 905), se esvaíra. De fato, quando perguntado em 1976 sobre o aprimoramento da crítica literária no país desde que chegara, Carpeaux contrasta-a com uma queda de qualidade das próprias manifestações literárias, reduzidas a expressões individualistas:

Entre o Rio de Janeiro de 1945 e o de hoje, a diferença de compreensão crítica é quase incomensurável, no sentido de uma elevação de nível. Mas não quanto à manifestação literária. Nesse ponto, o Brasil de hoje é inferior ao de 45. Pense no Estado Novo: a literatura brasileira era a de Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Graciliano e outros. E hoje? A diferença é grande. Naquela época havia uma literatura brasileira. Hoje há talvez um número maior de poetas, ficcionistas e ensaístas de bastante talento. Mas não existe uma literatura, um *corpus*, neste momento. (CARPEAUX, 1976)

Enviado à redação do periódico *Módulo* poucos dias antes da morte de Carpeaux, “A repercussão de Rosa” (1978) talvez constitua o verdadeiro epitáfio do crítico sobre a literatura brasileira. Buscando discutir problemas “vivos e atuais”, de natureza “linguística, sociológica e ideológica”, Carpeaux constata certo esmaecimento da literatura nacional em face da “atual crise de superprodução”, sobretudo de contistas improvisados em busca de prêmios. Tomando a obra de Rosa como dotada de valor incontestado e não pertencente aos movimentos de renovação de 1922 e 1930, Carpeaux preocupa-se sobretudo com sua repercussão em três âmbitos: na literatura brasileira, na crítica universitária e no estrangeiro.

Se os fatos dos anos precedentes desmentiram as preocupações do crítico quanto à ressurgência de certo “*coelho-netismo* preciosístico” sob a égide do nacionalismo literário, isto é, se um “guimarães-rosismo” não se instaurou na literatura nacional, ele certamente infestou a crítica literária que naquele momento já inflava prodigamente a rosiana acadêmica. O problema, para Carpeaux, não são os estudos de exceção de um Cavalcanti Proença, Antonio Candido ou Luiz Costa Lima, e sim a cooptação da obra do autor – em parte afinada com “determinada faceta do elitismo brasileiro” – pelo “estruturalismo dos pobres” proposto por José Guilherme Merquior, vertente da moda

que assolou as faculdades de letras, marcada por grande sofisticação aparente, mas de baixo discernimento e efetividade crítica, constituindo uma *metacrítica* que antes obscureceu do que aclarou os aspectos mais complexos da obra rosiana.

Movido pelo impulso de suas traduções para o inglês, francês, espanhol, alemão e italiano, o nome de Rosa certamente se fez conhecer no estrangeiro, constituindo uma notável vitória sobre o jugo estreito do mercado que condena a grande maioria dos autores ao ostracismo das “pequenas literaturas”. Sendo a qualidade mitopoética da linguagem rosiana indissociável da sua dimensão épica, extraída de um “estado bárbaro de sociedade”, o panorama mítico da barbaria brasileira que vemos no romance de Rosa – dotado de vida e linguagem próprias em sua mescla de reminiscências e invenção – poderia induzir os leitores estrangeiros, admoesta Carpeaux, a tomá-lo por realidade. Reforçando que as realidades artística e social não são intercambiáveis, Carpeaux finaliza reiterando sua preocupação com essa modalidade de “repercussão involuntária” da obra de Rosa, sobretudo porque as próprias condições sociais daquela região já haviam se alterado: “As grandes empresas de eletricidade, o desmatamento e o reflorestamento e a instalação de centros industriais já acabaram com o sertão”. (CARPEAUX, 1978) Assim, se na própria terra de Rosa a barbárie não é mais realidade, não cabe ao país, formado por um povo “bom, inteligente e laborioso”, ser governado barbaramente. No fecho, leem-se palavras de ordem diante de um contexto político ainda ominoso: é preciso combater essa repercussão “para que nenhuma ilusão estética sirva de pretexto para atrasar uma libertação que já tarda”.

Contraposta à aparente ausência de Rosa em Carpeaux, esta presença tardia não causa menor estupefação. A leitura conjunta dos textos aclara, porém, algumas coisas. Composta por cinco livros publicados em vida (*Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia*) e dois póstumos (*Estas estórias* e *Ave, palavra*), todos lançados até 1970, a obra de Rosa parece se resumir para Carpeaux ao livro de estreia e ao único romance, sendo estas, aliás, as únicas obras do autor mineiro na limitada e contingente biblioteca do crítico preservada na Biblioteca Mário de Andrade (SP), estando ambas as edições livres de marginália e com dedicatórias do autor, datadas de 1958. Em todas as ocorrências do nome de Rosa em Carpeaux, nenhum antropônimo ou topônimo ficcional é mencionado, assim como não há qualquer resumo de entrecos. Os comentários mais balizados referem-se à “língua de Guimarães Rosa”, em seu alcance e artificialidade, e, ainda que revele seu temor por uma eventual

turba de imitadores inspirada pelo sucesso do mineiro, Carpeaux não procura posicionar a obra e sobretudo o romance de Rosa na história literária brasileira.

Embora se trate de centro aglutinador e mesmerizante, *Grande sertão: veredas* não esgota as complexidades da obra completa de seu autor e, mesmo que fosse o caso, ainda assim a leitura de Carpeaux mostrar-se-ia demasiado limitada, uma vez que o romance encena, em tema e forma, o devir histórico acompanhado de certo impulso civilizatório – tornado emblemático, por exemplo, da cena do julgamento de Zé Bebelô – em um contexto então alicerçado nos alvedrios dos grandes proprietários munidos de seus exércitos particulares. Dentro da própria narrativa, a barbaria jagunça é parte de um pretérito vozeado por um narrador jamais “terminado”, em contínua altercação metafísica consigo mesmo. Localizada em um passado tanto mítico quanto mitificante, aquela barbárie assume novas formas, quiçá mais sutis, e seria ingênuo crer em seu desaparecimento completo.

Além disso, o romance não era a única obra de Rosa já então traduzida, e o aparecimento de *Primeira estórias* (1962) trouxe em seu bojo a irrupção do presente simbolizado na construção, artificial e artificiosa, da capital nacional no coração do sertão, obrigando este espaço a repensar urgentemente sua ética e sua práxis, como o leitor pode ver em “Famigerado” e “Os irmãos Dagobé”. Por fim, a publicação dos póstumos *Estas estórias* e *Ave, palavra* não apenas alargou o rol de gêneros praticado por Rosa, com especial destaque para textos de natureza híbrida e poesia assinada por heterônimos, como tornou até mesmo possível indagar se o lugar-comum que qualifica Rosa como escritor essencialmente sertanejo não seria no mínimo impreciso.

Sendo “A repercussão de Rosa” possivelmente sua palavra final sobre crítica e literatura brasileira, talvez a preocupação política tenha de fato triunfado sobre a apreciação estética. Em uma década de perdas irreparáveis para nossa literatura que lhe afetaram pessoalmente, Carpeaux vê fraquejar o corpo e o *corpus* literário a que se atara de imediato e do qual jamais se libertou, recuando ao passado, mas pouco avançando para conhecer novos escritores. Talvez seu espírito, embora hábil em reconhecer a grandeza literária do “amigo pessoal” Rosa, jamais tenha se identificado com o caráter afirmativo vigente na obra deste, sendo mais afeito a certo ceticismo e desconfiança reflexiva que encontramos na tríade Machado, Graciliano e Drummond, seus anjos tutelares brasileiros. Talvez, ainda, ele tenha entrevisto na obra rosiana apenas o *enclave arcaico* – não mais abstruso como no período desenvolvimentista em que surgira (SANTIAGO,

2017, p. 11) e sim potencialmente danoso no período ditatorial –, sem divisar que este mesmo enclave, ditaduras à parte, é constitutivamente moderno.

Referências Bibliográficas

CARPEAUX, Otto Maria. A confusão é geral. In: *Ensaaios reunidos – Vol. II (1946-1971)*. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 631-635.

CARPEAUX, Otto Maria. A época ótica. In: *Ensaaios reunidos – Vol. II (1946-1971)*. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 737-740.

CARPEAUX, Otto Maria. A repercussão de Rosa, *Módulo*, Rio de Janeiro, p. 34-35, abril-maio 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. Entrevista – Otto Maria Carpeaux. *José – Literatura, Crítica, Arte*, Rio de Janeiro, n.1, julho de 1976.

CARPEAUX, Otto Maria. Guimarães Rosa: 19 de novembro de 1967. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19-20 nov. 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. Guimarães Rosa, um epitáfio, *Jornal do Brasil*, Suplemento do Livro, 16 dez. 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3.ed. São Paulo: Leya, 2011. 4 v. [Reimpressão].

CARPEAUX, Otto Maria. Livros americanos. In: *Ensaaios reunidos – Vol. II (1946-1971)*. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 564-567.

CARPEAUX, Otto Maria. Meyrink, escritor imperfeito. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1951.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Campinas: Editora Sétimo Selo, 2023

CARPEAUX, Otto Maria. Problemas de história literária brasileira. *Ensaaios reunidos – Vol. I (1942-1978)*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999, p. 845-848.

CARPEAUX, Otto Maria. Suma de época. *Ensaaios reunidos – Vol. I (1942-1978)*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999, p. 904-906.

SANTIAGO, Silvano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.

Anos 1960-70

Narração e violência em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum

Antonio Carlos da Silva Moraes Júnior⁶⁸

Resumo: *Cinzas do Norte* (2005, Companhia das Letras) é o terceiro romance publicado pelo escritor amazonense Milton Hatoum. Com ele, o autor foi vencedor de importantes prêmios no Brasil e no exterior como Jabuti, Portugal Telecom, Bravo e APCA, alcançando notoriedade comercial e crítica. Na obra, acompanhamos as recordações de três décadas da amizade entre Lavo e Mundo, dois garotos de classes sociais distintas que crescem em uma Manaus dos anos 1960. Mas a partir da memória de Lavo conhecemos não só a história de sua amizade com Mundo, somos também apresentados às mudanças que ocorrem na cidade de Manaus e no Brasil nos anos de Ditadura Militar, em especial pelas relações de influência entre Trajano Mattoso, rico exportador de juta e pai de Mundo, e oficiais das forças armadas, como Aquiles Zanda, coronel do Exército nomeado interventor em Manaus. Além disso, há também a tensão entre personagens secundários importantes à trama, como os tios de Lavo, Ramira e Ranulfo, e Alícia, mãe de Mundo, cujo passado está intimamente ligado ao deles. A obra é narrada em primeira pessoa por Lavo, com destaque para o conflito entre Jano e Mundo, que move a narrativa ao longo dos anos até o ponto em que há uma cisão irreconciliável entre pai e filho, personagens de naturezas muito distintas, o filho artista plástico e avesso à ordem e à disciplina, o pai empresário, dono de propriedades e patriarca autoritário. Além da matéria de sua própria memória, Lavo utiliza também em sua narrativa o relato que Ranulfo escreve sobre a vida de Mundo, que conta muito sobre o seu próprio passado e o do sobrinho, e as cartas que o amigo artista lhe envia quando está no exílio na Europa e no Rio de Janeiro, incluindo como epílogo a última carta escrita por Mundo antes de sua morte. Este trabalho pretende analisar as características dos pontos de vista partidos a partir dos quais a história é narrada e sua relação com a violência como tema abordado no romance, não só aquela praticada oficialmente pelo Estado, mas também aquela que ocorre em âmbito particular nas vidas das personagens.

Palavras-chave: Milton Hatoum; Romance; *Cinzas do Norte*; Narração; Violência.

⁶⁸ Mestrando no programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: antoniojr.moraes@gmail.com.

Desde a publicação de *Relato de um certo Oriente* (Cia. das Letras, 1989), seu primeiro romance, o escritor amazonense descendente de libaneses Milton Hatoum chama a atenção da crítica e do público leitor em geral, consolidando-se nas últimas décadas como nome de destaque no cenário da literatura brasileira contemporânea ao publicar, até o momento, oito livros, entre romances, contos e crônicas, e com eles conquistar prêmios de destaque, além de um bom número de vendas e ter sua obra adaptada para diferentes mídias, como quadrinhos, televisão e cinema.

Sua produção literária de primeiro momento foi recebida com interesse pela crítica. Já na orelha de seu romance de estreia, Davi Arrigucci Jr. (1989) escreveu: “Não se resiste ao fascínio dessa prosa evocativa, traçada com raro senso plástico e pendor lírico”, afirmando, ainda, ser o texto de Hatoum “capaz de se impor ao leitor com alto poder de convicção”. Quem também escreveu a respeito da estreia do autor como romancista foi Alfredo Bosi:

A escrita apurada de um estreante como Milton Hatoum parece indicar [...] que um certo ideal de prosa narrativa [...] resiste em meio aos cacôs do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade da sua mensagem. (BOSI, 2017, p. 466-467)

Mas nem só de textos elogiosos é composta a recepção crítica desse período. Flora Süssekind, ao tratar de *Relato de um certo Oriente*, afirma que Hatoum teve problemas ao tentar diferenciar as vozes dos múltiplos narradores que contam a história, o que teria levado o romancista a precisar se autoexplicar no final da obra e afirmar algo que, segundo ela, os leitores já teriam percebido: que na verdade quem narra é uma pessoa só, a personagem que retorna a Manaus depois de muitos anos de ausência. Se a crítica de Flora Süssekind trata de problemas no “exercício narrativo” do romance de estreia de Hatoum, é justamente à análise desse aspecto literário que esta pesquisa se volta, tendo como objeto de estudo, entretanto, não o primeiro, mas o terceiro romance do escritor.

Vencedor dos prêmios Jabuti, APCA, Bravo! e Portugal Telecom, *Cinzas do Norte* (Cia. das Letras, 2005) se alinha ao projeto literário iniciado pelos dois romances anteriores de Hatoum ao revisitar Manaus como cenário e tratar de assuntos como o declínio da borracha na Amazônia e suas consequências econômicas e sociais, os anos de violência da Ditadura Militar e seus impactos na cidade de Manaus e seus habitantes mais pobres, a resistência das culturas originárias frente a pretensa modernização imposta e a

desestruturação de famílias e ruína de seus lares, contados sob a perspectiva da memória de narradores que ocupam posições limítrofes nessas estruturas familiares, sendo essas fronteiras borradas pelo violento processo colonial brasileiro, que forjou arranjos “em que se confundem, às vezes de modo indiscernível, as posições de empregado, amigo e membro legítimo da família” (CEZAR, 2019, p. 10), a depender da necessidade daqueles que ocupam as mais altas posições de poder dessa estrutura.

Em *Cinzas do Norte* quem assume o papel desse narrador fronteiro é o futuro advogado Olavo (Lavo), jovem órfão que em meados da década de 1960 vive com os tios, Ranulfo (Ran) e Ramira, em uma das cinco casinhas de madeira enfileiradas em uma servidão descrita por ele como “uma cicatriz num quarteirão de sobrados austeros” (HATOUM, 2005, p. 26), na Vila da Ópera, centro de Manaus. O pátio da residência humilde que Lavo divide com os tios faz limite com o terreno da suntuosa mansão dos Mattoso, família de posses encabeçada pelo patriarca Trajano Mattoso (Jano), exportador de juta descendente de família portuguesa que décadas antes se estabelecera no Amazonas. No núcleo familiar de Trajano estão Alícia, sua esposa, de origem humilde e beleza e astúcia destacadas no texto, e Raimundo (Mundo), seu filho, amigo do narrador, artista de temperamento combativo que renega seu papel natural de herdeiro dos negócios familiares, desencadeando o conflito que se faz central na narração. Além deles, há também Naiá e Macau, que, assim como o narrador, ocupam posição dúbia na estrutura familiar: ora são meros empregados, ora são agregados e protegidos da família.

Lavo, no texto que serve como prólogo ao romance, introduz da seguinte maneira a narrativa que intenta desenovelar nas páginas que se seguem: “uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude”. (HATOUM, 2005, p. 9-10) Mas, para dar conta de narrar a história do amigo, Lavo recorre a mais recursos do que apenas sua memória. Como se ela por si só não bastasse para alimentar o fogo das recordações de sua mocidade, à maneira de um narrador-editor, ele recorre ao procedimento de juntar ao seu relato as cartas que Mundo envia a partir de seu exílio na Europa e no Rio de Janeiro, onde acaba morrendo. E não só isso, também entremeia ao seu relato as memórias que Tio Ran escreve endereçadas ao jovem artista como uma espécie de homenagem póstuma. Lavo, então, faz-se multiplicidade de discursos para dar conta de narrar a história do amigo que, no final das contas, acaba sendo também a sua própria, a de Manaus e a de um país sob o regime

autoritário de uma Ditadura Militar que se inicia em 1964, ano escolhido, não por acaso, como marco inicial da narração.

Se analisado a partir dos conceitos apresentados por Norman Friedman (2002), e comentados posteriormente por Ligia Chiappini Moraes Leite (2007), a respeito dos pontos de vista da narração, o narrador de *Cinzas do Norte* se aproxima da categoria nomeada “Eu” como testemunha, uma vez que sobre ela Friedman (2002, p. 176) diz: “o narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa” (grifos do autor). Lavo atende a todos esses critérios e para que isso seja percebido basta a leitura do primeiro parágrafo do livro:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo. (HATOUM, 2005, p. 9)

Nesse trecho destacado do romance também se pode perceber uma outra característica dessa categoria de narração que é o uso de recursos como cartas, diários e toda sorte de relatos para se ter acesso secundário ao estado mental das demais personagens. Nota-se que, ao optar por esse espectro narrativo, “o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima”. (FRIEDMAN, 2002, p. 176)

Hatoum, não mais um autor principiante quando da publicação de *Cinzas do Norte*, demonstra clareza a respeito das consequências estéticas para a obra oriundas da escolha de seus narradores. Em entrevista concedida já após a publicação de *Órfãos do Eldorado* (Cia. Das Letras, 2008), seu quarto livro, o autor afirma: “cada texto ficcional pede uma organização interna, um tom e um modo de narrar específicos [...]. Nos quatro romances que escrevi, grande parte do esforço se concentrou na construção do narrador”. (HATOUM, 2010, p. 57)

É difícil acreditar, portanto, que se deu ao acaso nesse romance a escolha de um narrador-testemunha (FRIEDMAN, 2002), limitado por suas percepções, mas com acesso aos discursos alheios por meio de cartas e relatos escritos. Se partirmos do pressuposto de que toda narrativa tem uma intencionalidade, ou, nas palavras de Regina

Dalcastagnè (2012, p. 108, posição 1527), todo narrador quer “fazer com que nos comprometamos com o seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer”, torna-se relevante no esforço de análise e interpretação de um texto literário que averiguemos os aspectos, objetivos e subjetivos, que compõem a narração de uma obra, sempre fazendo-se a ressalva de que “a identificação do narrador não é o ponto de chegada da análise, mas o ponto de partida [...]. Uma vez indicado como é caracterizado um narrador, é o momento de fazer um salto de articulação da estética com a ética”. (GINZBURG, 2013, p. 31)

Ao olharmos para as características do narrador principal de *Cinzas do Norte* a fim de caracterizá-lo, um fator salta aos olhos. Há um claro abismo na posição social que ocupam Lavo e Mundo, apesar da amizade que os une. Esse fato relega ao narrador a já sugerida posição dúbia em relação à família do amigo artista. Isso se evidencia em algumas passagens do romance, sendo uma das mais notáveis o momento em que, pela primeira vez, Lavo visita a mansão dos Mattoso.

O garoto vai até o casarão onde vive o amigo para deixar uma cumbuca com picadinho feito da tartaruga com que Jano, no dia anterior, presenteara Ramira. Depois de apresentar a opulência da mansão a Lavo, o patriarca o intimida a entrar em seu carro e dar um “passeio” que, depois de transitar em frente a um quartel militar onde Jano cumprimenta um amigo oficial, tem como destino seu escritório no centro. Detrás da escrivaninha de onde gerenciava sua fortuna, o homem estende um pacote a Lavo, com uma proposta que o narrador descreve como “generosa e infame”. Jano usa de seu poder e da fragilidade social de Lavo, lembrando-lhe de sua condição de órfão e pobre, para tentar intimidá-lo a influenciar o amigo: “quero que ele se encontre com uma mulher e desapareça da casa daquele artista [...]. Pago um dinheirão por isso. Quero salvar meu filho, antes que seja tarde. Pensa nisso, Lavo. É um trabalho como ouro qualquer”. (HATOUM, 2005, p. 36)

Nessa passagem, Jano apresenta vários símbolos da violência patriarcal para oprimir o narrador: a propriedade, ao apresentar-lhe sua mansão, as armas, ao cumprimentar seu amigo oficial do exército, a heterossexualidade compulsória, ao querer obrigar o filho a sair com uma mulher, e o poder econômico, ao oferecer-lhe o envelope com dinheiro. Até mesmo Fogo, seu cão, que os acompanha durante todo o “passeio”, tem papel no violento teatro armado para subjugar Lavo à sua vontade. Incapaz de responder à humilhação pela diferença de poder estabelecida entre eles, o narrador apresenta

comportamento dúbio, característica que o acompanha ao longo do romance e que é uma das grandes forças dessa narração, uma narração que observa e testemunha. No desenrolar da cena de tentativa de suborno, por exemplo, o narrador não deixa claro se aceitou ou não a proposta, relatando apenas seu silêncio:

Ainda lembro do murro que Jano deu na mesa, reação ao meu silêncio ou a minha perplexidade [...]. Fogo me encarou expelindo um rosnado ameaçador. Os dois, diante de mim, exigindo uma resposta [...]. Nunca falei a Mundo dessa oferta generosa e infame. (HATOUM, 2005, p. 37)

Na sequência do capítulo, temos uma passagem em que Lavo furtivamente segue o amigo até o ateliê de Arana, o artista de quem Jano queria afastar Mundo, e que ao final do romance descobrimos ser seu pai biológico. Esse trecho pode levantar suspeitas a respeito de Lavo, que só serão esclarecidas muitos capítulos adiante, quando o narrador, provocado por uma pergunta do amigo, relata que não aceitara a oferta.

Em outra passagem, em que podemos notar mais uma vez como a narração de Lavo se aproxima da categoria “Eu” como testemunha, Jano explica a Albino Palha, seu amigo e espécie de consultor financeiro, que Mundo havia sido expulso do colégio em que estudava, fato que o convence a interná-lo em um colégio militar, o que, mais tarde, traria consequências graves para os Mattoso. Lavo participa da cena primeiro indiretamente, depois como personagem ativo, ainda que a contragosto, como poderemos notar, e assim colhe as informações que nos apresenta:

Alicia notou que eu perscrutava perto da copa e me fez sinal para que entrasse [...].
“Tens medo de alguém nesta casa?”, perguntou ela [...].
Jano me ofereceu uma cadeira; com vontade de ir embora, preferi ficar de pé [...].
Quando Mundo olhou pra mim, não sei se viu no meu rosto cumplicidade ou traição. Eu não queria estar ali, participando de uma conversa familiar, íntima. (HATOUM, 2005, p. 118-119)

Ao longo do romance, diversas são as situações em que o narrador apresenta informações em suas memórias que só são possíveis por conta desse tipo de recurso: ora Lavo bisbilhota uma conversa alheia, ora recolhe informações diretamente com os empregados dos Mattoso. Para as demais informações a que pode ter acesso de “maneira legítima”, o narrador recorre ao relato do tio e às cartas do amigo, convidando-os a dividir com ele o esforço narrativo da obra, ainda que esse material seja sempre mediado por ele, configurando-se como uma espécie de narrador-editor, para retomar uma expressão utilizada anteriormente.

Esses fragmentos de narrações secundárias auxiliam na construção da verossimilhança do romance e trazem diferentes perspectivas sobre suas personagens, enriquecendo o texto literário, tornando-o ainda mais polissêmico, pois ao mesmo passo em que ajudam a compor o mosaico configurado pela narração principal, oferecem novas questões. Segundo Pinheiro: “estes narradores caracterizam problemas muito presentes na literatura contemporânea: deslocamento, busca de identidade, dificuldade para narrar e decadência [...]. A fragmentação do ponto de vista produz mais elementos sobre a história, ao mesmo tempo em que gera mais dúvidas”. (2012, p. 171)

Isso fica nítido no contraste entre o que Lavo apresenta sobre o tio ao longo da narrativa e o que o próprio Ran traz no relato que entrega ao sobrinho. Pela perspectiva do narrador principal, Ran é um *bon vivant*, meio vagabundo, dado aos prazeres da vida e sem responsabilidades. Porém, no relato que Lavo entremeia ao seu, surge uma nova faceta dessa personagem, esmagada pela impossibilidade de viver o amor que sente por Alícia e que despeja em Mundo os cuidados de uma falsa paternidade. (PINHEIRO, 2012)

O mesmo se pode perceber da carta derradeira de Mundo, que fecha o livro em um movimento cíclico, uma vez que é com um trecho dela que Lavo abre a sua narração. Em lugar do artista revoltado e de ações intempestivas, das palavras de Mundo, suas últimas, podemos depreender a profundidade de sua relação com a arte, com a mãe, com a paternidade tripartida entre as figuras de Jano, Ran e Arana, assim como sua melancolia e sua dificuldade com a linguagem, tão comum às vítimas da violência: “pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre [...]. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...”. (HATOUM, 2005, p. 311)

Em comum entre todas essas características apresentadas pela narração (ou pelas narrações) de *Cinzas do Norte*, temos as influências das opressões que permeiam as experiências dessas personagens e, portanto, impactam na maneira como a história é apresentada: se Lavo precisa se esgueirar e colher informações com os empregados é porque a violência colonial lhe impõe um papel dúbio em sua condição junto aos Mattoso, o que o impossibilita de frequentar esse espaço social como um igual. Se Ran é frustrado em seu intento de viver seu amor com Alícia é porque está em condição subalternizada em relação ao poder de Jano e sua fortuna. Mundo, vítima mais direta e

fatal dessa opressão, sucumbe ante o sonho de viver algo além do papel de herdeiro que o sistema patriarcal dele espera, até que seu corpo e sua mente, debilitados pela violência a que são constringidos pela relação promíscua entre patriarca e Estado, tornam-se menos que uma voz. É na fricção entre as violências e a memória que surge a narração partida de *Cinzas do Norte*.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., D. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. [Texto de orelha].
- BIRMAN, D. **Entre-narrar**: relatos da fronteira em Milton Hatoum. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CEZAR, L. A. de S. **A narração e seus impasses no romance de Milton Hatoum**. 2019. 156f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012. (E-book).
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.
- GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012. (Coleção Ensaios e Letras).
- HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- HATOUM, M. **Dois irmãos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- HATOUM, M. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- HATOUM, M. Milton Hatoum. Entrevista. **Teresa – revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10, v. 11, p. 30-64, 2010.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, n. 4)
- LIMA, L. C. A ilha flutuante. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais, São Paulo, 24 set. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2409200008.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PERRONE-MOISÉS, L. A cidade flutuante. **Folha de São Paulo**. Jornal de resenhas, São Paulo, 12 ago. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1208200011.htm>. Acesso em: 25 jul. 2019.

PINHEIRO, M. L. A construção da verossimilhança em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, Dossiê: Tradução, São Paulo, n. 20, p. 168-183, 2012.

PINTO, J. P.; IEGELSKI, F.; CHIARELLI, S. Entrevista com Milton Hatoum. **Intelligere, revista de história intelectual**, São Paulo, v. 2, n. 2 [3], p. 2-10, 2016.

SUSSEKIND, F. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. **Folha de São Paulo**, Caderno Letras, São Paulo, 29 abr. 1989.

Orides Fontela e a Geração de 60

Tania Yumi Tokairin⁶⁹

Resumo: Esta comunicação propõe uma breve reflexão acerca da obra de Orides Fontela no que concerne ao lugar que ela alçou no cânone da poesia brasileira contemporânea. A partir de um viés geracional, pesquisamos antologias poéticas, coletâneas de poesia, ensaios e artigos acadêmicos que tratam direta ou indiretamente da denominada “Geração de 60”, em São Paulo, a fim de verificar como seu nome é visto pela crítica e pela historiografia literária. Orides Fontela, assim como vários e várias poetas contemporâneas a ela, não pertencia a um grupo ou movimento literário, pois não se guiava por um ideário ou manifesto preestabelecido, a exemplo de como fizeram modernistas e concretistas em períodos literários anteriores. Neste sentido, trata-se de uma geração de poetas de difícil classificação, cujas motivações criativas eram mais individualizadas, refletindo, inclusive, as mudanças sociais e culturais daquele período, o que não significa que não possuísem objetivos estéticos definidos. Dessa forma, devido a uma variedade de estilos, torna-se difícil estudar os/as poetas dessa geração como um grupo homogêneo. No caso de Orides Fontela, verifica-se que ela conseguiu se destacar por sua singularidade poética, permeada pelo diálogo com a filosofia, e sua obra obteve algum reconhecimento crítico, apesar de sua curta trajetória de vida. Inscrita em um período histórico, político e econômico turbulento, marcado pela ditadura militar, cuja repressão, violência e censura atingiu poetas, artistas e pensadoras que eram contrários ao autoritarismo, Orides Fontela não foi uma exceção à regra em relação às dificuldades de exercer seu trabalho com a poesia, pois sempre precisou recorrer a estratégias de sobrevivência pessoal e literária para garantir a criação e continuidade de sua obra. Portanto, considera-se que a consistência de seu trabalho na literatura lhe garantiu um lugar nessa geração de poetas tão peculiar, especialmente dentre as mulheres escritoras, as quais, de um modo geral, ainda são pouco valorizadas na formação do cânone literário brasileiro.

Palavras-chave: Orides Fontela; poesia brasileira contemporânea; Geração de 60.

⁶⁹ Mestra em Estudos Literários (UEL). Doutoranda em Literatura Brasileira (USP). E-mail: taniatokairin@usp.br.

Orides Fontela (1940-1998) desenvolveu sua obra entre as décadas de 1960 e 1990, por isso é considerada uma poeta representante da Geração 60. Nesta comunicação, trataremos de questões relacionadas à construção do pensamento literário brasileiro a partir da perspectiva dessa geração, observando-se as características de poetas que iniciaram sua carreira nos anos 60, o contexto político sob o qual produziram sua obra e o lugar da poesia oridiana no cânone.

Um dos principais estudos sobre a poesia da Geração de 60 foi realizado por Pedro Lyra, cujo livro publicado em 1995, *Sincretismo: a poesia da geração 60*, apresenta uma perspectiva crítico-historiográfica ampla acerca do assunto, analisando vários aspectos: do conceito de geração ao contexto histórico; dos seus antecedentes às vertentes literárias; da crítica às antologias poéticas. O estudo ressalta o papel da crítica e das edições voltadas à disseminação da Geração 60 e o “sincretismo” como marca essencial da poesia.

Em São Paulo, editores/as especializadas nesse gênero literário como Massao Ohno e Roswitha Kempf, publicaram poetas iniciantes entre os anos 60-70, cujas obras, como no caso de Orides Fontela, valorizaram-se com o tempo. De acordo com Pedro Lyra (1995, p. 133): “A primeira coletânea vinculada à geração é a *Antologia dos novíssimos*, publicada [...] por MASSAO OHNO em São Paulo, em 1961”. Entretanto, a iniciativa um pouco prematura, não vislumbrou grandes descobertas, conforme nota Lyra (1995, p. 134): “O que aconteceu a esta antologia dos novíssimos de 1961 costuma acontecer a todas aquelas da faixa de estreia: reúne muitos jovens que são promessas vivas, mas que logo depois – naquelas imediações da faixa de vigência – se tornam esperanças mortas”. Lyra também aponta Nelly Novaes Coelho como a primeira a escrever, em 1971, sobre a Geração 60, estabelecendo “3 vetores” que teriam direcionado a poesia dessa geração:

- 1º revalorização do Homem situado em face de um Elemento abrangente (= nação, humanidade, absoluto) – que corresponde à vertente social;
- 2º o exacerbado acicate da *pesquisa criativa* – que corresponde à metapoética;
- 3º e (com aceitação ou recusa) a consciência nítida da *Tradição*, como uma presença irreduzível – que corresponde à lírica. (LYRA, 1995, p. 146, grifos do autor)

Pelas observações de Lyra, entende-se que o estudo de Novaes Coelho apontava questões pertinentes, mas a proximidade temporal não permitia uma visão das evidências:

Como se percebe, Nelly estava – numa procura inglória – reduzindo geração a escola: escola é que precisa desta “intencionalidade única” ou desta “tônica comum”; a geração será tanto mais imponente quanto mais diversificadas forem as suas “manifestações formais, estilísticas e mesmo temáticas” – que é justamente o caso da Geração-60, como ela intuiu sem caracterizar. (LYRA, 1995, p. 147)

Ainda em relação ao trabalho crítico das mulheres, Pedro Lyra elogia textos de Flora Süssekind e Leila Mícolis, cujos ensaios analisados são mais recentes, escritos da década de 80, permitindo-lhes ter um olhar mais apurado da poesia da Geração 60.

Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés, organizadores da *Antologia Poética da Geração 60*, ao contrário de Lyra, baseiam-se justamente na “Coleção dos Novíssimos”, editada por Massao Ohno, para articularem sua antologia. Para Faria e Moisés (2000, p. 10): “A série editada por Massao Ohno galvanizou a geração e é a partir de seus primeiros volumes que a presente antologia se organiza”. Os autores privilegiaram poetas da Geração 60, em São Paulo, nascidos ou não nesse Estado, pois a editora de Ohno era uma referência literária na época. Orides Fontela, paulista de São João da Boa Vista, radicada na capital, está bastante presente na antologia. Faria e Moisés (2000, p. 9) afirmam que seu livro é uma “pequena mostra”, porque “se limita a poetas surgidos em São Paulo, naqueles anos, embora não se limite à produção daquele período: não é uma antologia de época”. Eles entendem que:

A maioria desses poetas persistiu para além da efervescência do seu tempo de iniciação. São quatro décadas de atividade de uma geração *sui generis*, que desde o começo apostou na heterogeneidade, na individualidade de cada um e abriu mão do corporativismo – sabendo ou não que, assim procedendo, seu lugar na história seria não ter lugar na história. (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 9)

Portanto, as várias colocações por parte da crítica e da historiografia nos ajudam a compreender as causas da diversidade de estilos e/ou da falta de identidade de grupo na poesia da Geração 60, como verificaremos nas observações do crítico Afrânio Coutinho em relação à poesia contemporânea, no sexto volume da série *A Literatura no Brasil*:

Do mesmo modo que a ficção, a poesia brasileira também apresenta, desde o esmaecimento da Terceira Geração Modernista, nos anos 50, até o presente, uma pluralidade de movimentos, com tendências diversas e por vezes contraditórias, e uma diferença, embora menos marcada que na prosa, que separa as duas primeiras décadas dos anos 70 e 80. Os anos 50 e 60 foram o palco do Concretismo [...] e do Neoconcretismo [...], e da Instauração Práxis [...], e as décadas seguintes as que vieram desabrochar a Poesia Marginal [...] e a Arte-Postal ou Arte-Correio. Na fronteira entre esses dois momentos e situados no final dos anos 60, acham-se ainda o Poema Processo [...] e o Tropicalismo [...].

Embora em todos esses movimentos se registrem elementos que permitem certa vinculação à estética pós-modernista, como ênfase sobre o ecletismo

estilístico, a retomada de textos do passado, a intertextualidade acentuada, o tratamento parodístico e o exercício constante da metalinguagem, a intensificação, nos primeiros – Concretismo, Neoconcretismo e Práxis – de aspectos usados em abundância no Modernismo, criam uma dialética de continuidade e ruptura, que torna as barreiras entre um momento e outro eminentemente tênues e reafirma a natureza duvidosa de qualquer tentativa de classificação rígida. (COUTINHO, 1999, p. 240-241)

Defensor do “sincretismo” como característica da Geração 60, Pedro Lyra corrobora a avaliação de Afrânio Coutinho, reafirmando num texto de 2011, no prefácio do livro *Roteiro da Poesia Brasileira: anos 60*, que:

A poesia dos estreantes na década de 60 se define por sua grande diversidade: em vez de uma fisionomia unitária, padrão escola, exhibe várias subfisionomias – nenhuma com força de dominante. É um amplo *sincretismo* de estilos e tendências, tanto pelas opções individuais de seus realizadores quanto por sua dispersão por quase todos os estados da Federação. Em razão desse fenômeno, é a primeira geração verdadeiramente nacional da poesia brasileira [...]. (LYRA, 2011, p. 13, grifo do autor)

A linguagem poética e sua relação com o grave contexto político das décadas de 60-70 é enfatizado no estudo do pesquisador Italo Moriconi, o qual analisa os principais movimentos, estilos e nomes da poesia contemporânea no livro *Como e Por Que Ler a Poesia Brasileira do Século XX*:

Meia oitenta foi onde desembocaram os agitados anos 60. Setenta era outra história, outro começo. Era momento de *resistência*, não de triunfo, muito menos de confiança coletiva. Entre 1969 e 1974, a participação política esteve completamente banida da vida universitária, base principal do debate poético em nosso país hoje. A participação começou a ressurgir em 1975, na brecha aberta pela ambígua “distensão” do general Geisel e na esteira das corajosas manifestações de protesto contra o assassinato do jornalista Wladimir Herzog e do operário Manuel Fiel Filho nos porões da ditadura. (MORICONI, 2002, p. 131-132, grifo do autor).

O cenário político traçado por Moriconi foi vivenciado por Orides Fontela, quando estudava Filosofia na Universidade de São Paulo. É nesse contexto histórico que a escritora apresentou seus primeiros livros à sociedade paulistana, iniciando uma carreira promissora na poesia e, também, onde passou por experiências estudantis violentas, como sua expulsão do CRUSP, onde morava, pelo regime autoritário da época.

Propõe-se comentar a recepção da poesia oridiana pela crítica e sua colocação nas antologias poéticas, tendo-se em vista que Fontela não está vinculada a um grupo ou movimento artístico-literário. Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés explicam que várias/os poetas da *Antologia Poética da Geração 60*, “apesar de terem cruzado os

mesmos caminhos, na mesma cidade, no mesmo momento, nunca chegaram a formar, verdadeiramente, um grupo. Como já se referiu antes, é uma geração não-corporativista”. (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 11) No livro, o nome de Orides Fontela foi colocado na seção de poetas que publicaram livros entre 1960-1969, 1970-1979, 1980-1989 e 1990-1999, ou seja, ela foi bastante atuante, pois sua produção abrange todo esse período e se mistura a de outros/as poetas dos mais diversos estilos.

Constata-se que Orides Fontela não pertenceu a nenhum grupo literário, por outro lado, ela tinha proximidade com a academia devido à sua trajetória na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde se graduou num curso tradicional e rigoroso, quando era muito raro uma mulher de origem proletária chegar à universidade. Através da academia, Fontela acessou um espaço privilegiado de discussões literárias e filosóficas que poucas escritoras têm, mesmo nos dias atuais.⁷⁰ Então, desde o início da carreira, sua obra foi lida, debatida e avaliada por pessoas empenhadas no estudo e difusão da poesia. Todavia, embora almejasse, ela não conseguiu ampliar seu público-leitor para muito além do espaço universitário e sua poesia não chegava à população menos favorecida da sociedade. A somatória de fatores que forma o perfil literário do poeta, resume-se no texto “Albas e antilogias da poesia brasileira contemporânea: um ensaio sobre Orides Fontela e Sebastião Uchoa Leite”, do professor Ricardo Souza de Carvalho (2010, p. 195), no qual se lê: “A paulista Orides Fontela é o exemplo mais expressivo de uma não adesão à multiplicidade de tendências dessas décadas, pois sua própria trajetória foi avessa à grande circulação e publicidade”.

Uma questão a ser considerada seria que, ao ingressar na Faculdade de Filosofia, a poesia de Fontela conquistou um novo *status*, qualificando-se como uma poeta vinculada à sua área de formação. Vinda da classe trabalhadora, ela fora aceita por uma camada social privilegiada econômica e cultural, que compunha a elite universitária paulistana. Desde o início, sua escrita foi considerada complexa, devido à linguagem e referências filosóficas, diferenciando-se também quanto aos temas, pois:

A poesia de Orides muito raramente tematiza a sua vida privada. Seus poemas não falam de temas cotidianos, como amor, família, infância, lugares que frequentou. Ela não dá pistas sobre suas preferências sexuais nem sobre pessoas com as quais conviveu. E, por outro lado, pelo avesso ou por dentro, sua poesia fala sobre todas essas coisas, sem ser literal. Seu mundo poético

⁷⁰ Sugere-se a leitura do texto “Orides e a filosofia”, de Marilena Chauí, publicado na revista *Cult* em 2020, em dossiê dedicado a poeta, no qual a professora relata sua convivência com a aluna Orides Fontela no ambiente complexo da Universidade durante os anos 60 e 70.

ultrapassa as conhecidas e, por vezes, recorrentes temáticas femininas ligadas à realidade das mulheres, e é preciso ver para além dos padrões, pois o mundo da poesia é muito amplo. (TOKAIRIN, 2021, p. 5)

Na tarefa de analisar a poesia oridiana ao lado de um poeta da mesma geração, Ricardo Souza de Carvalho, encontra em Sebastião Uchoa Leite algumas características que o aproximam poeticamente de Orides Fontela. Não por acaso, ambos eram graduados em Filosofia, embora não tivessem proximidade pessoal ou profissional⁷¹:

[...] a produção de poetas como Orides Fontela (1940-1998) e Sebastião Uchoa Leite (1935-2003), que não aderiram totalmente ou ficaram à margem das tensões estéticas e políticas desse período, ganha significação justamente nesse aparente cenário de ausência de parâmetros mais claros. E poetas que, antes de mais nada, na melhor tradição da poesia de vanguarda, experimentam e desafiam a linguagem. Além disso, poetas que fugiam e chegavam a ter pavor de rótulos e classificações. (CARVALHO, 2010, p. 195)

Italo Moriconi, por seu turno, propõe uma análise literária que valoriza a poesia das mulheres brasileiras do século XX, indo ao encontro do que compreendemos da variedade e diversidade poética presente na Geração 60, e para além dela, pois:

Na poesia brasileira do fim do século, o sujeito marcado por gênero é de longe o mais importante nessa multiplicação de marcas. A poesia escrita por mulheres apareceu no cenário com força quantitativa. E o tema principal da poesia recente escrita por mulheres é a condição feminina. Não interessa à mulher falar em nome de um sujeito universal. Ela não quer ser o homem comum. Ela quer ser a mulher. Nem sempre a mulher comum. (MORICONI, 2002, p. 138)

Entre as poetas citadas por Moriconi, encontra-se o nome de Orides Fontela, junto a Olga Savary, Hilda Hilst, Adélia Prado, Cora Coralina, Ana Cristina Cesar, Neyde Archanjo, Helena Kolody, Lupe Cotrim Garaude, etc. Como se nota, são escritoras de estilos diversos, e Fontela se distingue por possuir um texto avesso ao que se entende popularmente por “escrita feminina”. Sua base filosófica sólida, sua aversão aos modelos poéticos confessionais ou engajados, e o cuidado visual em relação à forma, favorecem a característica reflexiva de sua poesia. Para Ricardo Souza de Carvalho:

Os termos com que algumas vezes a crítica tentou abordar a obra de Orides sinalizam a dificuldade para localizá-la em seu momento: desde termos genéricos, como “metafísica”, até novas proposições de movimentos: como

⁷¹ Consta na descrição do perfil do poeta Sebastião Uchoa Leite na coletânea *Artes e Ofícios da Poesia*, organizado pelo professor Augusto Massi, que o poeta pernambucano cursou Direito e Filosofia em Recife, e, posteriormente, mudou-se para o Rio de Janeiro.

“neossimbolista”. Não se trata de uma poesia confessional, tampouco de referenciais explícitos: ela cria, com limitados elementos, um mundo próprio. Mas uma abordagem mais detida de seus poemas permite entrever que Orides não está totalmente alheia a algumas tendências contemporâneas ou anteriores a ela. (CARVALHO, 2010, p. 196)

Embora pareça contraditório, foi através de temas alheios à sua origem e vida pessoal, negando-se a escrever sobre sua realidade, que Orides Fontela evidenciou as agruras políticas, econômicas e de gênero pelas quais passou, trazendo à tona, fora do espaço poético, as desigualdades sociais e violências vivenciadas durante o período histórico da Geração 60, posto que:

[...] O resultado mais evidente dessa contradição seria a sua exclusão social [...]. De fato, desde cedo ela conviveu com a pobreza e com as limitações impostas por essa condição de vida, e as dificuldades foram se evidenciando com a proximidade da velhice e da morte. Orides poderia ter escrito poesia ou prosa proletária, mas preferiu seguir o caminho oposto, ou apenas um caminho diferente: construiu um mundo imaginário a partir do que vivenciou, pautado em um repertório bastante restrito de símbolos e figuras poéticas, respaldada por seus conhecimentos de poesia brasileira e estrangeira, mitologia e filosofia, com um resultado original que, em relação aos temas, não remetia diretamente à sua origem social. (TOKAIRIN, 2021, p. 3)

Seguindo a lógica de Moriconi, Regina Zilberman analisa a produção poética das mulheres nas décadas de 60 e 70 como uma literatura voltada para as questões que lhes diziam respeito, ou seja, temas de mulheres escrito por mulheres, atrelados ao seu contexto histórico, pois envolvia a questão da própria sobrevivência enquanto poetisas e cidadãs dentro de um cenário político desfavorável à expressão artística das mulheres:

A repressão desenhou o perfil do período, valendo-se de instrumentos legais instituídos por ela mesma: a censura e a polícia. O [...], AI 5, que vigorou a partir de dezembro de 1968, sintetizou o processo. [...] Ao lado da imprensa alternativa, [...] e da música de protesto, apareceu a poesia, entre as quais a das escritoras que lutavam suplementarmente contra outras formas de dominação, seja a do homem sobre a mulher, seja a de uma poética masculina sobre as formas femininas de expressão literária. Que a poesia feminina alcançou outro patamar a partir de então, sugere-o o aumento significativo do número de autoras dedicadas a esse gênero literário. [...] o crescimento do contingente de poetisas femininas é fato inegável, sobretudo na passagem dos anos 60 para os anos 70 do século XX. (ZILBERMAN, 2004, p. 146-147)

A obra de Orides Fontela está inserida nesse contexto histórico, social, político e cultural bastante específico ao lado de outras poetisas de sua época, as quais Zilberman (2004, p. 148), “levando em conta suas singularidades artísticas”, procura “estabelecer padrões comuns para o exame das características do período”. A pesquisadora equipara

a poesia de “Orides Fontela e Adélia Prado, enquanto ruptura do cânone representado pela lírica de Cecília Meireles”. (ZILBERMAN, 2004, p. 148)

Tal avaliação da obra oridiana, confere-lhe um lugar no cânone da literatura brasileira por estabelecer novas bases poéticas dentro da escrita das mulheres. Sua obra se destaca por todas as qualidades já mencionadas e pela resistência em ser poeta. Para tanto, ela abriu mão de uma escrita considerada mais ‘feminina’, abdicou dos temas amorosos, eróticos, maternais, etc. Assuntos autobiográficos estavam fora de cogitação. A poesia não foi um meio de expressar seu lado feminista e ‘de esquerda’, ao menos não nos moldes panfletários. Fontela seguiu um caminho diferente, talvez mais difícil, pois queria ser lida como poeta e não como ‘poetisa’, compreendendo que:

Trata-se, pois, de uma poesia com autonomia poética e estilo próprios, que “não é tomada de partido” como pontua Chauí⁷², mas que se mostra aguerrida por representar a fala de uma poeta mulher. É necessário ressaltar que, embora a poesia oridiana não apresente tal característica de engajamento político-ideológico mencionado pela professora, a grandeza da obra de Orides Fontela resulta do concreto trabalho de uma mulher brasileira de origem verdadeiramente proletária, de uma escritora que não fez concessões para obter reconhecimento literário e que lutou bravamente pelo seu espaço na poesia, utilizando-se apenas das palavras. (TOKAIRIN, 2021, p. 7-8)

Flora Süssekind, autora do ensaio “Seis poetas e alguns comentários”, publicado no livro *Papeis Colados* (1993), analisa a poesia de Orides Fontela no texto “Uma discreta cirurgia da flor”, por ocasião da publicação de poesia da Coleção Claro Enigma, que colocava Fontela como uma autora relevante na literatura brasileira contemporânea, ao lado de Alcides Villaça, José Paulo Paes, Francisco Alvim, João Moura e Sebastião Uchoa Leite. Sem surpresa, ela figura como a única mulher nesse grupo de poetas. Nesse sentido, destacamos seu papel como mulher e poeta num dos períodos mais complexos da política e da economia brasileira, marcado principalmente pelo autoritarismo.

Conclui-se que cada época dá o tom da sua poesia. E cada poeta constrói o seu próprio caminho. Os poemas de Orides Fontela contêm referências do seu tempo, mas sua linguagem evita a obviedade poética. Sua vivência Zen budista, que estudamos no

⁷² Do prefácio do último livro de Orides Fontela, *Teia* (1996), escrito por Marilena Chauí: “Donde o que essa poesia não é: não é metafísica – como querem alguns. Não é feminismo – como imaginam outros. Não é filosofia nem tomada de partido”. (in: FONTELA, 1996, p. 9)

doutorado⁷³, encontra-se subentendida em seu processo de criação. Às vezes, visível na forma, na escolha estética, nas referências visuais. A poesia se abre a variadas leituras. A perspectiva místico-filosófica é uma qualidade marcante da arte e da literatura dos anos 60 e 70, e está presente na obra oridiana. O conturbado período da ditadura cívico-militar, levou muitos artistas e intelectuais a buscarem novas formas de conhecimento, de encontrar equilíbrio e harmonia entre corpo e mente por meio de terapias alternativas, yoga, experiências esotéricas, drogas e refúgio em religiões não-ocidentais. Nesse sentido, há na escrita de Orides Fontela uma relação com o real vivenciado, através da experiência Zen budista em seu cotidiano, contudo, raramente autobiográfica.

Referências Bibliográficas

- CARVALHO, Ricardo Souza de. Albas e antilogias da poesia brasileira contemporânea: um ensaio sobre Orides Fontela e Sebastião Uchôa Leite. **Teresa**, São Paulo, n. 10-11, p. 192-201, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. Dossiê Orides Fontela: Orides e a filosofia. **Cult**. São Paulo: Editora Bregantini, ano 23, edição 255, p. 37-42, mar. 2020.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil** (Volume 6). 5 ed. São Paulo: Global, 1999.
- FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). **Antologia Poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.
- FONTELA, Orides. **Teia**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- LYRA, Pedro. **Roteiro da Poesia Brasileira: anos 60**. Direção: Edla van Steen. São Paulo: Global, 2011.
- LYRA, Pedro. **Sincretismo: a poesia da geração 60** (introdução e antologia). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MASSI, Augusto (Org.). **Artes e Ofícios da Poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.
- MORICONI, Italo. **Como e Por que Ler a Poesia Brasileira do Século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. In: **Papeis Colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 287-329.

⁷³ Em nossa tese, desenvolvemos um tema que mescla as áreas da literatura, da arte visual e da filosofia, acerca do diálogo entre a poesia de Orides Fontela e a arte Mira Schendel (artista que se insere na geração 60 das artes visuais) e suas relações com o Zen budismo.

TOKAIRIN, Tania Yumi. Poesia e feminismo na obra de Orides Fontela. **Vozes dos Vales**, UFVJM, ano X, n. 20, p. 1-38, out. 2021.

ZILBERMAN, Regina. Poesia feminina em tempo de repressão: as mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80. **Signótica**, v. 16, n. 1, p. 143-169, jan./jun. 2004.

Leituras críticas do modernismo

A (re)valorização do sujeito considerado louco: uma forma de desconstruir ditames autoritários nos contos *Sorôco* e *Darandina*, de Guimarães Rosa

Aline Elen Santos Galvão⁷⁴

Resumo: De acordo com Foucault: “Antes de a loucura ser dominada, por volta da metade do século XVII a loucura tinha estado ligada, obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença”. (FOUCAULT, 2017, p. 8) No entanto, como observou o filósofo, a religião, entre os séculos XV e XVII, apontou a lepra e posteriormente a loucura como uma graça divina, que dariam “oportunidade” para os sujeitos de serem punidos por seus pecados. Os contos “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Darandina”, de Guimarães Rosa convidam o leitor a desconstruir esses comportamentos que levariam à repressão dos sujeitos com problemas mentais. Nos contos, Guimarães Rosa demonstra tentar resgatar significados que eram atribuídos à loucura na época em que o louco era visto dentre outras coisas como um sábio. Como observou Rosenbaum, “Guimarães Rosa consegue, na verdade, despatologizar o patológico, quando admite sua expressão coletiva e convoca a todos para uma leitura amorosa do desviante”. (ROSENBAUM, 2008, p. 156)

Palavras-chave: Loucura; Guimarães Rosa; Darandina; Sorôco.

⁷⁴ Doutoranda em Literatura Brasileira pela USP, mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduada em Letras: português e suas literaturas, pela Universidade Federal de Alagoas. E-mail: aes.galvao@usp.br.

O conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, retrata muito das convenções acerca do tratamento dado aos sujeitos considerados loucos, que foram se cristalizando ao longo dos séculos. Nesse conto, há, inicialmente, a representação da interdição do sujeito considerado louco, pois a mãe e a filha de Sorôco, (únicas parentes do protagonista, que já é viúvo), são levadas para o hospício de Barbacena. No entanto, é possível notar, no conto, o que se pode considerar um apelo ao leitor, e à sociedade em geral, para que se olhe para o sofrimento desses sujeitos com mais proximidade e compaixão. A loucura das duas personagens é representada, sobretudo, por uma “cantiga que não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das coisas”. (ROSA, 2001, p. 63) Mas, ao que parece, no conto, teria sido a incapacidade das personagens de serem produtivas o que teria levado o protagonista a aceitar a partida das duas, pois a única menção no conto de uma fala do próprio Sorôco remete ao não atendimento de seus chamados: “‘Ela não faz nada seo Agente...’ – a voz de Sorôco estava muito branda: – ‘Ela não acode quando a gente chama...’”. (ROSA, 2001, p. 64)

De acordo com Foucault:

Até a Renascença, a sensibilidade à loucura estava ligada à presença de transcendências imaginárias. A partir da era clássica e pela primeira vez, a loucura é percebida através de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade do trabalho (FOUCAULT, 2017, p. 73).

Desde a primeira linha do conto, o narrador cita “Aquele carro”, o que desperta a curiosidade do leitor. Em seguida, o narrador expõe as qualidades do vagão acoplado ao trem do sertão e seu notável alto custo, chegando a compará-lo a um vagão de passageiros de primeira classe: “Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo”. (ROSA, 2001, p. 62) No entanto, o narrador compara também o vagão a cadeias para presos: “Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para presos” (ROSA, 2001, p. 62), momento em que se revela que o compartimento do trem “ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre”. (ROSA, 2001, p. 62) O narrador do conto rosiano faz ainda uma terceira comparação: “o carro lembrava um canoão no seco, navio” (ROSA, 2001, p. 63), o que remete à Nau dos loucos, retratada nas artes plásticas e na literatura dos séculos XV e XVI, e associada à experiência trágica da loucura.

O conto *Sorôco*, faz menção a grandezas que na Idade Média eram atribuídas à loucura, porém vistas no momento da narrativa como algo impossível: “A moça, aí tornou a

cantar, virada para o povo [...] não queria dar-se em espetáculo, mas representava *de outrora grandezas impossíveis*”. (ROSA, 2001, p. 64-65, grifo nosso) Ao se referir a essas grandezas, a narrativa parece tentar resgatar atribuições de sentido anteriores ao posicionamento social de exclusão do louco, como uma tentativa de sugerir formas alternativas para lidar com a loucura. Outro momento em que o conto se refere à loucura através de uma visão que a associa ao passado é quando o narrador, ao relatar o momento em que o vagão do governo chega para recolher as duas mulheres, afirma:

Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para os pobres os lugares são mais longe. (ROSA, 2001, p. 63)

O fragmento citado acima aponta não só a ligação da interdição do sujeito considerado louco com um passado remoto (que pode ser interpretado como menção ao início das interdições em massa no século XVII), mas também que a desconsideração das necessidades humanas impostas durante as internações variava de acordo com as posições sociais dos sujeitos.

É significativo que o enfoque do conto represente a observação popular, já que o narrador parece testemunhar os acontecimentos, sendo mais um sujeito da comunidade, o que remete ao controle exercido pela opinião comunitária. Frequentemente, o foco de atenção das narrativas de Rosa em vez de apontar as estranhezas dos comportamentos dos sujeitos considerados loucos, parece denunciar o controle social exercido pelas convenções que incentivam a repressão de comportamentos desviantes. A repressão dos sentimentos, por exemplo, muitas vezes exigida pelas convenções sociais; no conto surge como uma das preocupações conscientes daqueles que fariam parte do grupo dos moradores do lugar. Como afirma o narrador: “As pessoas não queriam ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez” (ROSA, 2001, p. 62), o que demonstra o esforço feito pelos sujeitos não só para não demonstrar tristeza, mas também para se diferenciarem das personagens consideradas insensatas.

No entanto, no conto *Sorôco*, as pessoas não conseguem sustentar a repressão das emoções por muito tempo. Em certa altura da narrativa, momento em que as duas mulheres entram no carro cantando suas cantigas desarrazoadas, o narrador afirma: “agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: o que era um costado de enormes adversidades desta vida, que podiam

doer na gente”. (ROSA, 2001, p. 65) A partir do momento em que o narrador afirma que “aquilo podia doer na gente”, o conto mostra a mudança de postura dos moradores do lugar, a vida já não está mais dividida entre a condição do sujeito “normal” e a do sujeito considerado louco, todos estão unidos pela piedade e conexão emocional. Como é recorrente na literatura de Guimarães Rosa, o nome do protagonista, “Sorôco”, contém significações implícitas que se relacionam com a trama.

A sonoridade do nome nos leva a pensar em “sou oco”, sobretudo quando relacionamos a sonoridade do nome ao momento em que a narrativa afirma que “ao sofrer o assim das coisas, ele, [fica] no oco sem beiras” (ROSA, 2001, p. 65-66), o que faz alusão ao seu nome. A expressão “oco sem beiras”, remete a algo como um pleno vazio. Ao final do conto, em meio a sua dor, Sorôco tem uma epifania, em que o narrador afirma que o protagonista “parecia que ia perder o de si, parar de ser”. (ROSA, 2001, p. 66), então, a partir dessa epifania, Sorôco não resiste e se entrega também ao canto sem razão. O enigma desse conto é construído por meio do canto da loucura, que é inicialmente cantado pela filha de Sorôco, depois pela mãe, e por fim pelo próprio Sorôco e por toda a gente. O canto remete a formas de linguagens encantatórias, que atingem uma dimensão sublime, uma vez que contagiam quem ouve. Há, portanto, uma elevação mística no contágio encantatório desse canto sem razão, que se inicia com um chamado e desse chamado passa ao contágio de toda a gente, elevando o que se considerou a loucura das personagens a uma dimensão sublime.

O conto *Darandina*, também de *Primeiras estórias*, se inicia com o personagem-narrador, um médico de um hospital psiquiátrico, descrevendo um acontecimento incomum que ele teria presenciado. Em frente ao hospital em que trabalhava, ele teria visto um senhor “sujeito de trato, tão trajado” afanar algo de um transeunte, que, de acordo com o menino dos jornais, seria uma caneta-tinteiro, ou seja, algo de valor ínfimo. Surpreende-se também com a habilidade e a energia que o homem empenha na fuga, pois: “perseguido, entretanto, o homem corria que luzia, no diante pé, varava pela praça, dava que dava” e por fim o homem “vestido correto” sobe em uma palmeira-real “sem nem se livrar dos sapatos”. Assim como em *Sorôco*, em *Darandina*, a questão social também é abordada. Nesse conto, o fato do sujeito que rouba a caneta tinteiro estar bem-vestido é fator de estranhamento.

O narrador descreve que “quase no meio da praça, instalava-se uma das palmeiras reais, talvez a maior, mesmo majestosa” (ROSA, 2001, p. 189) e que, após ser perseguido, o

sujeito “escalara dela já o fim e fino susteve-se”. (ROSA, 2001, p. 189) Como em *Sorôco*, há também em *Darandina* a problematização da tentativa popular de exercer controle dos comportamentos individuais dos sujeitos. O narrador descreve que as pessoas “no chão, já se contando o crescer do ajuntamento dado que de toda circunferência, acudiam pessoas e povo”. (ROSA, 2001, p. 189) As pessoas ao redor teriam se juntado com grande agitação para observar os comportamentos do sujeito. Nas palavras do narrador: “E, pronto, refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia: de chinfrim, afã e lufa-lufa”. (ROSA, 2001, p. 188) É como se, por falta de emoções no dia a dia das pessoas “sensatas”, qualquer acontecimento, considerado fora do padrão, pudesse justificar uma atenção excessiva e às vezes agressiva advinda de sujeitos que parecem buscar sentir emoções por meio da observação e julgamento de comportamentos alheios, como se apontando o mal no outro se reforçasse a ideia de que os bons são os “normais”, ou melhor, eles mesmos.

Esse conto adota um tom de humor e ironia, que convidam o leitor a refletir sobre as problematizações que vão sendo apontadas. Como descreve o personagem narrador: “Os outros, acolá, de infra a supra, empinavam insultos, clamando do demo e aqui-da-polícia, até se perguntava por arma de fogo”. (ROSA, 2001, p. 189-190) A violência com que a população ameaça o sujeito também é problematizada no conto, a certa altura da narrativa, o narrador cita uma fala do personagem dr. Bilôlo, que compara o comportamento dos sujeitos civilizados aos comportamentos tradicionais indígenas. O personagem afirma: “– ‘A frechadas logo o depunham, entre os parecis e nhambiquaras...’”, porém, com ironia, o narrador afirma que o personagem estaria “*contente de que a civilização prospere a solidariedade humana*”. (ROSA, 2001, p. 201, grifo nosso) A ironia se dá justamente porque o trecho vem logo depois do momento em que o narrador afirma que a população “até se perguntava por arma de fogo”, o que mostra que as pessoas civilizadas seriam tão violentas quanto os indígenas ou ainda mais, uma vez que elas têm acesso à arma de fogo, uma tecnologia mais avançada que as flechas dos indígenas.

O personagem, em cima da palmeira real, assume a mesma majestade e grandeza que a palmeira, e do alto passa a expressar sabedorias incomuns: “Eu nunca me entendi por gente”/ “Vocês me sabem é de mentira!” (ROSA, 2001, p. 191)/ “Viver é impossível”

(ROSA, 2001, p. 191)/ “o amor é uma estupefação” (ROSA, 2001, p. 198), além de demonstrar grande consciência de seu momento: “Minha natureza não pode dar saltos?”. (ROSA, 2001, p. 200) O narrador com tom cômico concorda com a sabedoria do sujeito e afirma: “era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade”. (ROSA, 2001, p. 193) O que, ainda que ironicamente, parece trazer algum prestígio ao sujeito considerado louco.

Já o outro interno do hospital, Adalgiso, não consegue se conectar com as ideias do sujeito e se justifica apenas afirmando “Não entendo de política”. Além disso, ele tenta enquadrar o sujeito em classificações racionais para as doenças mentais: “Excitação maníaca, estado demencial... Mania aguda, delirante...” E ainda afirma: “o contraste não é tudo, para se acertarem os sintomas?”. (ROSA, 2001, p. 192) Nesse ponto, a narrativa ironiza os limites dos critérios utilizados nas classificações científicas e aponta a ideia de que os sujeitos, ao condenar as diferenças dos outros, por vezes se autoafirmam como modelo. O personagem estaria enxergando o outro a partir das diferenças percebidas entre o “Eu” e o “Outro”, o que seria chave para preconceitos e recriminações.

Outro dado textual que merece destaque é a afirmação do personagem “Não entendo de política”, pois inicialmente é possível lê-la apenas como uma ideia que serve para causar humor por estar desconectada do contexto, no entanto, com um pouco mais de atenção, é possível compreender que a ideia remete ao núcleo do problema: a construção social de significados que excluem o sujeito considerado louco seria realmente um problema político. O Dr. diretor de polícia então é chamado “para prevenir desordem”. Com um alto-falante dos bombeiros, o Dr. diretor iria “razoar a causa: penetrar em o labirinto de um espírito, e – a marretadas do intelecto – baqueá-lo com doutoridade”. É possível notar no trecho citado que o termo “marteladas” denota certa agressividade da imposição da razão diante da loucura, o que gera descrédito acerca da real supremacia da razão diante da loucura, uma vez que espera-se que a razão vença por meio de argumentos e não de violência.

Por fim, vale apontar que o conto nos convida, heideggerianamente, a enxergar o ser por trás de tantos significados atribuídos à loucura, como afirma o narrador: “do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contemplava”. (ROSA, 2001, p. 200) E o narrador parece fazer uma explícita referência a Freud, em *Das unheimliche ou “o estranho”* (1976), quando afirma que no comportamento do sujeito e nos desvios da conduta

convencional adotados também por parte da população, estaria “reaparecendo o humano e estranho. O homem”. (ROSA, 2001, p. 202) Os contos de Guimarães Rosa parecem tentar resgatar a ideia de que os loucos viam coisas que os outros não viam, daí talvez os personagens de seus contos estejam sempre como que ligados misticamente a ideias enigmáticas, inexplicáveis por meio dos pressupostos racionais. Através desse outro modo de ver a loucura, Rosa convida o leitor a quebrar o padrão de comportamentos que classifica a loucura como marca da diferença. O autor parece tentar resgatar o prestígio associado à loucura como uma alternativa para se construir outras possibilidades e estabelecer relações não excludentes com os sujeitos considerados loucos.

Referências bibliográficas

- Arbex, Daniela, 1973. **Holocausto brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.
- FOUCAULT, Michel. A Loucura, Ausência da Obra. In: **Ditos e escritos**.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.
- HANSEN, João Adolfo. **O o: ficção da literatura em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. **Letras deHoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr. / jun. 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da serra do mim. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n.10, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. O canto da Desrazão. **Ângulo (Lorena)**, v. 1, p. 50-60, 2008.
- ECKSTEIN, Daniele Fernanda. O eco de loucura em Soroco. **Litcult**, 2014. Disponível em: <<https://litcult.net/2014/12/23/o-eco-de-loucura-em-soroco/>>. Acesso em: 11/08/2022.

Literatura e história

Nonsense no pós-guerra brasileiro: os fantasmas sob a reconstrução

Mario Tommaso⁷⁵

Resumo: No período posterior à 2ª Guerra, enquanto o mundo se refazia de destruições massivas, buscando tratados de paz e de direitos humanos, o Brasil encerrava a ditadura varguista sob a promessa de abertura econômica e mais liberdade de organização social e direitos individuais. O 1º Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945, foi considerado o início da derrocada de Vargas e dos debates por menos censura e mais liberdade aos intelectuais. Passado o tempo combativo das vanguardas literárias e artísticas, em busca de meios de expressão afinados com as técnicas e ritmos da vida moderna e, depois, o tempo das vanguardas mais engajadas com questões sociais e políticas, as possibilidades de temas e estilos diversificaram-se. Alguns prosadores, a partir de meados da década de 40, começaram a dedicar-se a uma pesquisa por gêneros de ficção que recusassem os pressupostos do realismo, tanto formal como semanticamente. Trataremos, como exemplos, de Murilo Rubião, Campos de Carvalho e de alguns contos em especial de Guimarães Rosa. Do ponto de vista literário, as transformações históricas implicaram uma nova chave para a crise da representação, como foi configurada desde Jean-Paul ou Hoffmann, e atualizada por ficcionistas do século XX como Kafka. As negações recíprocas entre indivíduo e sociedade, linguagem e mundo, moral e política, arte e mercado, natureza e cultura, etc., atravessam o filtro da objetiva destruição de grupos humanos inteiros ou da própria humanidade por si mesma. Tratava-se do momento histórico mundial a que Karl Polanyi chamou a “grande transformação”: a sociedade se voltara contra o capitalismo de mercado, produzindo as formas de organização ético-política que convergiam para as vias socialista ou fascista. Seria preciso, portanto, encontrar meios para recuperar a liberdade e os direitos possíveis, uma vez constatado o fato histórico de que as guerras pela expansão econômica levariam à aniquilação da humanidade. Rosa, Rubião e Carvalho produziram diferentes alegorias distópicas nesse contexto. Cada um elegeu sua matéria social e linguística, fragmentando, satirizando e parodiando retóricas conflitantes em disputa sobre a verdade de um tempo de catástrofes. Ainda quando não escolhem a catástrofe como tema, ela aparece como problema a partir do ponto de vista que estabelece uma poética a partir desse tempo histórico e interrogam as possibilidades de, a partir dele, narrar. Apontam, assim, para modos particulares de responder literariamente à violência percebida como comum em diversas instâncias da vida cotidiana. São fantasmas que persistem num tempo de positividade, reconstrução, liberalismo e *boom* econômico da década de 50. Sobretudo escritos e lidos a partir da experiência brasileira, de fundo colonizado, escravagista, autoritário, que provém do “impensado” do choque das culturas e produz o impensável da experiência da violência, essa literatura procura reproduzir na linguagem o efeito desse “absurdo regulador”, que resulta no gênero nonsense.

Palavras-chave: nonsense; prosa; século XX; pós-guerra.

⁷⁵ Doutorando em Literatura Brasileira – USP. E-mail mariotommaso@gmail.com.

No período posterior à 2ª Guerra, enquanto o mundo se refazia de destruições massivas, buscando tratados de paz e de direitos humanos, o Brasil encerrava a ditadura varguista sob a promessa de abertura econômica e mais liberdade de organização social e direitos individuais. O 1º Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945, foi considerado o início da derrocada de Vargas e dos debates por menos censura e mais liberdade aos intelectuais. Passado o tempo combativo das vanguardas literárias e artísticas, em busca de meios de expressão afinados com as técnicas e ritmos da vida moderna e, depois, o tempo das vanguardas mais engajadas com questões sociais e políticas, as possibilidades de temas e estilos diversificaram-se. Alguns prosadores, a partir de meados da década de 40, começaram a dedicar-se a uma pesquisa por gêneros de ficção que recusassem os pressupostos do realismo, tanto formal como semanticamente. Trataremos, como exemplos, de Murilo Rubião, Campos de Carvalho e de alguns contos em especial de Guimarães Rosa.

Campos de Carvalho (para Jorge Amado, autor de “uma das obras maiores da literatura brasileira”⁷⁶; para Glauber Rocha, “besta” e “alienado”⁷⁷) chegou a construir, em algumas entrevistas e em crônicas no *Pasquim*, a figura pessoal de um escritor excêntrico (“louco, brutalista, maldito, anarquista, satanista e surrealista”⁷⁸): “eu pelotiqueiro e saltimbanco me preparo para um dia professar, se não a profissão de louco (o zênite da sabedoria) pelo menos a de palhaço em tempo integral, louco-menor mas nem por isso menos louco, aprendiz de louco, macaco-de-louco, aqualouco”.⁷⁹

Sua autorrepresentação pouco difere, na técnica, da voz narrativa de seus quatro romances principais: *A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil*, *A chuva imóvel* e *O púcaro búlgaro*. Os pensamentos dos narradores-personagens ficam em primeiro plano, é nesses pensamentos que se produzem associações, que se embaralham clichês e truísmos e se afirma o absurdo da racionalidade a partir de um ponto de vista considerado limite para ela (“Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima?”⁸⁰). Como no ensaio em que Montaigne legitimava a civilização do canibal para castigar os mores dos franceses, por

⁷⁶ CARVALHO, Campos de. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 10.

⁷⁷ Idem. **Cartas de viagem e outras crônicas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 9.

⁷⁸ OLIVEIRA, Nelson de; JÚNIOR, Sinvaldo. A vingança do ícone iconoclasta. **Jornal Rascunho**, n. 103, abr. 2012, s/p.

⁷⁹ CARVALHO, Campos de. **Cartas de viagem e outras crônicas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 69.

⁸⁰ Idem. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 36.

inversão⁸¹, os narradores dos romances de Carvalho (um esquizofrênico, um traumatizado de guerra, um incestuoso e um expedicionário que não viaja) instauram a posição de quem fala *pelo* absurdo para comicamente se revelarem num “falso absurdo”, porque produzido pela cultura, e inverter a valoração (o absurdo verdadeiro é o conceito vigente de sanidade, a guerra, a opressão da autoridade familiar, a conquista de territórios).

As diferentes leituras de sua produção de não sentidos, ao lhe atribuírem sentido, podem situá-lo tanto ao lado do *nonsense* substancial (como fariam Céline ou Camus, Carvalho *afirma* o sentido que a experiência lhe nega, em uma revolta ética que absurdiza a moral) quanto ao lado do *nonsense* austero (e suas desarticulações seriam um erro de julgamento literário, uma inconveniência política – “Como ironizar a Bulgária, um país comunista?”).⁸²

Davi Arrigucci Jr., em prefácio de 1974, parte da crítica já dirigida a Murilo Rubião por Álvaro Lins em 1948 e considera *O pirotécnico Zacarias* (e a obra de Rubião como um todo) objetável pela “impotência da mágica do *nosso* artista, que não consegue realizar completamente a alquimia transfiguradora do real”.⁸³ Há uma dupla comparação: a autoria do *brasileiro* com relação à construção lógica do absurdo em Kafka; a imaginação encantadora do *boom* ao então chamado “realismo mágico” latino-americano (de Borges, Cortázar, García Márquez etc.). O crítico interpreta, na estrutura dos contos de Rubião (pela repetição, pela obsessão no tema das metamorfoses, pela insatisfação e frustração das personagens), uma espécie de confissão em forma poética do suposto malogro de Murilo como escritor. Assim, a personagem do prestidigitador que se frustra por não criar um mundo maravilhoso não é vista como figura literária para o tema existencial do desejo e da frustração, mas índice de uma “consciência lúcida [...] quanto à sua própria impotência para se realizar de forma completa”⁸⁴ como *autor*. O pressuposto era que um autor deveria sentir-se realizado quando sabe que produz encantamento e satisfação em seus leitores; jamais a insatisfação compartilhada, a reflexão sobre o tédio ou o sentimento do absurdo.

⁸¹ MONTAIGNE, Michel de. “XXXI. Dos canibais”. In: **Os ensaios**: livro I. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 302-320.

⁸² CARVALHO, Campos de. **Cartas de viagem e outras crônicas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 9.

⁸³ ARRIGUCCI Jr., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 52. Grifo meu.

⁸⁴ *Ibidem*.

Toda a “alquimia”, o “encanto” e a “consistência do mundo” realista são o oposto do projeto de Rubião, autor que reescrevia continuamente seus contos, um flaubertiano a pesar e medir cada palavra ou sinal textual, e que relatava ter “facilidade em inventar e dificuldade em escrever”⁸⁵, para quem literatura não é por princípio um *prazer*, e que na própria gênese dos textos dissocia o suposto automatismo entre a ideia e o signo.

Partindo de elementos cotidianos ou até mesmo de figuras já tornadas típicas da literatura moderna de forma realista, como o funcionário público, a esposa insatisfeita etc., os narradores, em sintaxe precisa e articulada e com certa monotonia e distanciamento, operam desvios abruptos no plano da causalidade narrativa, sem convergência para uma solução, mas para a repetição indefinida de um desejo ou condição trágica que são os disparadores de metamorfoses sucessivas ou contínuas. Os acontecimentos sucedem-se não como aparições de sentido acumulado no interior da sequência narrada, mas como obsessivas rupturas da expectativa e da experiência (também aprendidas “literariamente”) de acumular sentido. O fim dos contos parece ser o ponto de risco de banalização dos eventos insólitos; dá-se por saturação e não por requalificação das relações entre as personagens e suas situações. Propõem a infinitude do sentido como reorganização conscientemente provisória, que nem por isso deixa de fabricar expectativa, embora, para as personagens, resulte em satisfação zero.

Outro aspecto relevante dos contos de Rubião são as epígrafes, geralmente extraídas de passagens bíblicas. Elas podem insinuar, em uma primeira leitura, a presença de um sentido alegórico em cada narrativa⁸⁶; sua formulação tem, para além disso, o mesmo “dom forte de impor o caso irreal”, que Mário de Andrade observara sobre o estilo de Rubião⁸⁷; instaura-se um outro modo de compreensão da temporalidade, e simultaneamente um contraste: ler a eternidade de que nos dá notícia o texto sagrado em pleno desencanto moderno produz o primeiro deslocamento causal dos contos. Eziel Percino faz uma interessante leitura da função dessas epígrafes, opondo-se à tradição de ler em Rubião o autor “fantástico” e, portanto, ideólogo de uma presença universal do mito como reencantamento da modernidade; para ele, não se deve tratar de fazer uma

⁸⁵ MORAES, Marcos A. de (Org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: IEB-USP, Giordano, 1995, p. 40.

⁸⁶ Ler, por exemplo, TARANTO, Audemaro G. A leitura epigráfica. In: Idem. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

⁸⁷ MORAES, M. A. de. Mário e o pirotécnico aprendiz., Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: IEB-USP, Giordano, 1995, p. 32.

“leitura ideológica”, mas compreender “o querer-escrever que se alimentou vez a vez de leituras bíblicas certamente se conduziu híbrido: com efeito uma fantasia de escritura flertando muitas e distintas fantasias de leitura”.⁸⁸

Essa hipótese convida a uma leitura na qual a projeção de resíduos de certas estruturas do mito e do texto revelado, em um contexto em que a literatura não é revelação (não é maravilhosa, não é transcendente, não promete o gozo) só pode produzir infinitamente o absurdo e considerar toda escritura o próprio fantasma ou simulacro-realidade (“o seu exaspero da expressão é positivamente um suicídio”, advertia-o Mário de Andrade⁸⁹), que afirma e reafirma *fazer escolhas sobre um espaço vazio*, não no sentido de uma criação a partir do nada, mas no de uma não determinação necessária ao fenômeno da fala e uma não causalidade necessária à construção poética. Isso pressupõe também a construção de um leitor projetado pelo texto, um leitor distanciado e não-realista.

Talvez possamos pensar que, quanto mais o trabalho da autoria se proponha a configurar um distanciamento mimético (de uma mimese que não depende de uma ontologia ou transcendência, que “antes *põe* do que *expõe*; é *apresentação* e não, basicamente, *representação*”⁹⁰), mais seus temas e procedimentos terão como ponto de fuga a ideia de um não ser – seu ato de fingir “confina com nada, pois se esvazia à medida que se faz no nada”.⁹¹

O “nada” é um tema recorrente da obra de João Guimarães Rosa – “nonada” sendo o signo de abertura de *Grande sertão: veredas*, como lembram alguns nomes do diabo (o “Que-Não-Há”, o “Um-que-não-existe”), contos como “Nada e a nossa condição” ou “Substância”, de *Primeiras histórias*. Na obra de Rosa, em geral, “nada” é um ponto de fuga de outros temas que tendem para a redução à linguagem, ao deserto/sertão da linguagem, à dúvida, à indecidibilidade quanto à existência ou ao sentido, à ficcionalidade de toda imagem do mundo, porque imagem. Mas *em si mesmo*, o tema “nada” não é cômico, lírico, trágico nem romanesco. A diferença de modulação em um livro como *Tutameia* é o aparato jocoso com que se projeta o tema “nada”, que não

⁸⁸ PERCINO, Eziel Belaparte. **Murilo Rubião**: a bárbara porcelana. São Paulo, 2012, 101 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2012, p. 79.

⁸⁹ MORAES, Marcos A. de (Org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: IEB-USP, Giordano, 1995, p. 77.

⁹⁰ LIMA, Luiz Costa. **Vida e mimesis**. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 65.

⁹¹ HANSEN, João Adolfo. **O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000, p. 34.

sendo um “nada substancial” (o “referente” ou a “significação” do Nada, por paradoxal que seja essa formulação), torna-se a nulificação de recursos linguísticos que produziriam esse efeito. Desfaz-se a gravidade do não ser, do que o ser ou o não ser tivessem de sério, do suposto nó que ata a linguagem e a ideia de um grande Nada. Seu efeito torna-se uma bobagem a mais, jogo entre nadas, graça, e, portanto, rebaixa a solenidade da própria linguagem literária como portadora da revelação de que não há referente.

Em *Tutameia*⁹², a noção da falta de sentido aparece na valorização de formas literárias menores (a piada, o chiste) e de figuras que na hierarquia literária estão no nível da “bobagem”, explorando o cômico *por meio* e também *com relação aos* materiais linguísticos da ficção, da escrita e da construção do livro, levando à berlinda a própria ideia de literatura como atividade *séria*. A falta de sentido em seu aspecto cômico está na *paródia* não de uma obra, mas de um gênero, que ironiza *performativamente* (e não satiriza iconicamente) toda uma instituição. Tudo contrasta com a tradição de ler a realidade suposta à fabulação, ou mesmo a realidade de um teor filosófico. Sua fabulação é sofisticada. Trata-se de um livro de construções simultaneamente “hiperliterárias”, pela exacerbação de procedimentos só possíveis na linguagem literária, e “subliterárias”, pois parodia literatura; e trata-se de um livro de construções simultaneamente “subfilosóficas”, sobre o qual críticos fazem pairar, em sua desqualificação ou desprezo, as mesmas desconfianças que o filósofo sistemático, da tradição de uma história hegeliana da filosofia, dirige ao cínico, e “hiperfilosóficas”, na radicalidade do entendimento do que seja a linguagem.

Do ponto de vista composicional, em *Tutameia*, a *finalidade* do chiste (a nulificação, o desvio do problema, a transformação das coisas em linguagem) se torna *princípio* estruturante dos contos, que aparecem como *anedotas expandidas em múltiplos níveis*. Um exemplo é a piada mencionada no prefácio “Aletria e hermenêutica”, em que Manuel corre para Niterói para salvar a esposa em sua casa que está pegando fogo e, no meio do caminho, exclama: “Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em

⁹² Vera Novis (*Tutameia: engenho e arte*), notava em 1989 que essa é uma das obras menos estudadas de Guimarães Rosa, talvez por sua ênfase no “mínimo” e no “menor”. A obra ganhou mais leitores e leituras desde então, em diversas universidades do país, explorando seus aspectos compositivos e, por assim dizer, filosóficos. Existe uma relevante produção sobre a gênese do livro, que vem sendo feita na Universidade de São Paulo, com destaque para a área de Literatura Brasileira da FFLCH, a partir do Projeto de organização e exploração do Arquivo João Guimarães Rosa do IEB-USP (v. Bibliografia deste documento).

Niterói, não sou casado e não tenho casa [...]”.⁹³ Aqui, nada há que considerar *impossível*, apenas que rir da personagem e do pastelão. Mais adiante, no conto “Desenredo”⁹⁴, Jó Joaquim, amante de uma personagem de nome mutante (Livíria, Rivília ou Irlívia), mas de modo que “não se via quando e como se viam”, termina por casar-se com ela mas passa a considerar-se marido traído (“deu-se a entrada dos demônios” e ele “platonizava”); depois de expulsá-la de casa, “genial” e “contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou”, opera uma transformação no enredo e convence a si mesmo e ao povo da cidade que nunca houvera a primeira nem a segunda traição. Aqui não se está simplesmente no campo do possível, mas no do *indecidível* quanto aos fatos serem imaginados por Jó Joaquim, pelo “povo” ou insinuados à imaginação do leitor pelo narrador. A menção de Rosa a Aristóteles ainda sugere, sofisticadamente, que a *doxa* que fundamenta o verdadeiro e o falso é mero efeito de desejos e composições coletivas.

Ler o estranhamento proposto pelos temas e procedimentos da “falta de sentido” nos dá pelo avesso a medida de um imaginário traduzido em convenções de forma, a que chamamos *grosso modo* Realismo. O absurdo ou o *nonsense* são tentativas de resistência a essas convenções e o que elas *representam*; são invenção na linguagem (tendendo a graus máximos) e investimento contra o imaginário, ainda que através dele. Assim, pesquisar a intencionalidade da produção de “falta de sentido” na literatura brasileira pressupõe enfrentar algumas questões *teóricas* – sobre os conceitos de absurdo, *nonsense*, chiste, cômico, tragicômico; *literárias* – sobre a construção dos textos, os procedimentos de construção e destituição de sentido implicados; *críticas* e, portanto, *políticas* – sobre o valor e a atualidade desses trabalhos; e *historiográficas* – sobre a emergência e a função desses procedimentos, temas, obras e autores e sobre sua recepção (ou apagamento) nas diferentes correntes críticas que lhes sobrevieram.

Do ponto de vista literário, as transformações históricas implicaram uma nova chave para a crise da representação, como foi configurada desde Jean-Paul ou Hoffmann, e atualizada por ficcionistas do século XX como Kafka. As negações recíprocas entre indivíduo e sociedade, linguagem e mundo, moral e política, arte e mercado, natureza e cultura, etc., atravessam o filtro da objetiva destruição de grupos humanos inteiros ou da

⁹³ ROSA, João Guimarães. **Tutameia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 4.

⁹⁴ *Idem*, p. 38-40.

própria humanidade por si mesma. Tratava-se do momento histórico mundial a que Karl Polanyi chamou a “grande transformação”: a sociedade se voltara contra o capitalismo de mercado, produzindo as formas de organização ético-política que convergiam para as vias socialista ou fascista. Seria preciso, portanto, encontrar meios para recuperar a liberdade e os direitos possíveis, uma vez constatado o fato histórico de que as guerras pela expansão econômica levariam à aniquilação da humanidade. Rosa, Rubião e Carvalho produziram diferentes alegorias distópicas nesse contexto. Cada um elegeu sua matéria social e linguística, fragmentando, satirizando e parodiando retóricas conflitantes em disputa sobre a verdade de um tempo de catástrofes. Ainda quando não escolhem a catástrofe como tema, ela aparece como problema a partir do ponto de vista que estabelece uma poética a partir desse tempo histórico e interrogam as possibilidades de, a partir dele, narrar. Apontam, assim, para modos particulares de responder literariamente à violência percebida como comum em diversas instâncias da vida cotidiana. São fantasmas que persistem num tempo de positividade, reconstrução, liberalismo e *boom* econômico da década de 50. Sobretudo escritos e lidos a partir da experiência brasileira, de fundo colonizado, escravagista, autoritário, que provém do “impensado” do choque das culturas e produz o impensável da experiência da violência, essa literatura procura reproduzir na linguagem o efeito desse “absurdo regulador”, que resulta no gênero nonsense.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Campos de. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CARVALHO, Campos de. “Espantalho habitado de pássaros”. In: CONY, C. H. et al. **Os dez mandamentos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 169-204.
- CARVALHO, Campos de. **Cartas de viagem e outras crônicas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- ROSA, Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2004.
- BATELLA, Juva. **Quem tem medo de Campos de Carvalho?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

- BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOLLE, Willi. O surrealismo no Brasil. In: **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 94-99.
- HANSEN, João Adolfo. A imaginação do paradoxo. In: **Floema**. Ano II, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006.
- HANSEN, João Adolfo. **O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.
- LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MORAES, Marcos A. de (org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: IEB-USP, Giordano, 1995.
- NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PERCINO, Eziel Belaparte. **Murilo Rubião: a bárbara porcelana**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.
- PEREIRA, Daniel M. Alves. **Um mundo depois do fim do mundo: Guimarães Rosa e Samuel Beckett contracenando no absurdo**. Londrina (PR): Eduel, 2009.
- SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.
- SPAREMBERGER, Alfeu. **Campos de Carvalho: a subjetividade condicional**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 1989.
- BOUVERESSE, Jacques. **Dire et rien dire: l'illogisme, l'impossibilité et le non-sens**. Nîmes (Fra): Jacqueline Chambon, 2002.
- CASSIN, Barbara. **Aristóteles e o logos: contos da fenomenologia comum**. Trad.: Luiz P. Rouanet. São Paulo: Loyola, 1999.
- CASSIN, Barbara. **O efeito sofisticado: sofística, filosofia, retórica, literatura**. Trad.: A. L. de Oliveira et al. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad.: Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FREUD, Sigmund. **O chiste e suas relações com o inconsciente (Obras completas v. 7)**. Trad.: Fernando C. Mattos e Paulo C. Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

POLANYI, Karl. **A grande transformação: as origens de nossa época**. Tradução de Fanny Wrabel. 2. ed. Rio de Janeiro: Compus, 2000.

TIGGES, Wim. **An anatomy of literary nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988.

**Pesquisadores da área de Literatura Brasileira
em instituições no exterior**

Paralelismos entre *A educação sentimental* e *Cinzas do Norte*: protagonistas em formação

Tamiris Tinti Volcean⁹⁵

Resumo: *A educação sentimental* é um dos principais títulos da tradição do *Bildungsroman*, o romance de formação, e apresenta a trajetória de seu protagonista, Frédéric Moreau, ancorada ao contexto histórico da França de 1848. A partir de indícios narrativos, de continuidades e rupturas estruturais e de declarações em primeira pessoa realizadas pelo escritor contemporâneo Milton Hatoum, Gustave Flaubert sempre foi uma grande inspiração, tanto na biografia quanto no percurso estético-literário do autor amazonense. Diante disso, pretende-se estabelecer os paralelismos existentes entre a trajetória formativa de Moreau e de Mundo, o protagonista de *Cinzas do Norte*, romance da primeira fase narrativa de Hatoum, concentrada em enredos que apresentam ao leitor as problemáticas e contextos sócio-históricos da bacia amazônica e, mais precisamente, Manaus. Partindo dos indícios formativos, elencados por Franco Moretti (2020) e Jacobs & Krause (1989), e da definição da dinâmica e posicionamento das personagens no campo de poder do enredo d'*A educação sentimental*, estabelecido por Bourdieu (1992), é possível identificar inúmeras convergências entre a sequência de tomadas de decisão, destinos e movimentações destes protagonistas, demonstrando que a tradição *Bildungsroman* foi estruturada a partir de uma base coesa de características e traços estabilizadores, independentemente dos saltos e hiatos temporais entre uma obra e outra.

Palavras-chave: *Bildungsroman*; Gustave Flaubert; Milton Hatoum; Romance de formação; Romance Geracional.

⁹⁵ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: tamiris.volcean@usp.br.

Em *O romance de formação*, Franco Moretti firma a premissa de que o subgênero que intitula sua obra é “*a forma que domina – ou, mais precisamente, torna possível – o século de ouro da narrativa ocidental*”. (Moretti, 2020, p. 27) Tal colocação não se mostra exagerada, pois o romance de formação, *Bildungsroman*, apresenta uma caracterização peculiar da juventude, inaugurando um novo enfoque para o protagonista, que era, até então, representado nas narrativas literárias majoritariamente em idade adulta, com ares de maturidade.

Estruturados a partir de um discurso literário de autodesenvolvimento do protagonista firmemente ancorado aos discursos históricos, sociais e políticos de sua época, os romances da tradição *Bildungsroman* atribuem ao contexto histórico um papel central no processo de formação individual dos sujeitos e no *princípio de transformação*, que é o ponto de partida para as modificações sofridas por estes indivíduos ao longo de suas vidas.

Goethe, ainda no século XVIII, é considerado o precursor do subgênero com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicado em 1796 e considerado um protótipo daquilo que, posteriormente, chamou-se de romance de formação. Depois dele, outros nomes tornaram-se relevantes para a continuidade e o desenvolvimento do *Bildungsroman*, incluindo Thomas Mann, Thomas Bernhard, James Joyce e, finalmente, Gustav Flaubert com *A educação sentimental*, já no século XIX.

Frédéric Moreau, protagonista de *A educação sentimental*, concentra os principais indícios de uma trajetória de formação; “*o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política*”. (Jacobs & Krause *apud* Quintale Neto, 2009, p. 187-188)

No entanto, nesta narrativa de Flaubert, é possível vislumbrar dois eixos de desenvolvimento formativo, o primeiro deles estruturado a partir dos indícios supracitados e ligados a Moreau propriamente dito, o qual apresenta uma série de dilemas e tomadas de decisões que, de acordo com a análise de abordagem bourdiana, em *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, o movimentam entre os dois polos do campo de poder onde se posicionam as personagens apresentadas no enredo, um caracterizado pelos negócios, na figura do personagem Dambreuse, e o outro pela arte, representado por Arnoux. Simultaneamente, temos o segundo eixo, relacionado ao desenvolvimento histórico, aos movimentos revolucionários franceses de

1848 e aos impactos causados por seus desdobramentos na vida e no destino do protagonista em formação.

Nestes dois eixos, Flaubert narra aquilo que, mais tarde, seria descrito por Moretti (2020) como o inevitável conflito entre o ideal de autodeterminação e as demandas sociais, ou seja, o conflito entre o eu e o mundo, o indivíduo e a sociedade. Em 1848, a França vivenciou a Revolução de Fevereiro, além de uma série de eventos que resultaram na criação da Segunda República Francesa, presidida por Napoleão Bonaparte. Publicado em 1869, ainda em um contexto de agitação social, *A educação sentimental* intenciona apresentar ao leitor um panorama amplo das relações interpessoais que se estabelecem em uma conjuntura de instabilidade política, traçando uma *história moral de sua geração*.

Após um grande salto temporal, chegamos ao início do século XXI com o despontar de Milton Hatoum na literatura brasileira contemporânea e a publicação de *Cinzas do Norte*, em 2005. Hatoum, desde o seu romance de estreia, *Relato de um Certo Oriente* (1989), é assumidamente influenciado pela estrutura romanesca da Flaubert e, devido à proximidade com a língua e cultura francesas, que perdurou durante toda a vida, foi, além de leitor, o tradutor de *Três Contos*, o último livro que o escritor francês publicou em vida.

Em entrevista⁹⁶, Hatoum afirma a sua proximidade com a linguagem e a forma de narrar de Flaubert, compartilhando, inclusive, que se inspirou na personagem Felicité, presente no conto *Um coração simples*, para construir Domingas, a cunhatã de *Dois irmãos*. Essa proximidade justifica muitas das continuidades e rupturas das estratégias e recursos narrativos flaubertianos selecionados pelo amazonense em seu percurso estético-literário.

⁹⁶ Entrevista concedida ao número 7 da Revista Crioula, em 2010. Milton Hatoum foi entrevistado por Maged T. M. A. El Gebaly, e o trecho correspondente à afirmação citada no texto é o seguinte: “Aprendi francês com a esposa do cônsul francês em Manaus, quando eu tinha 12 ou 13 anos. Essa professora me apresentou pela primeira vez os contos do Flaubert, ela lia um trecho de *Um coração Simples* e depois o traduzia. Era uma maneira também de ampliar o vocabulário. A linguagem de Flaubert tem um lado preciosista, um vocabulário muito preciso e às vezes um pouco raro, sobretudo nos contos e romances ambientados na Palestina e no Norte da África. É um vocabulário incomum. Minha professora usava o texto em francês para discutir e abordar questões gramaticais, como o uso dos tempos verbais (*passé simple* e *passé composé*) na linguagem escrita e oral. Eu adorei o conto *Um coração Simples*. Eu gostei tanto que até uma personagem de *Dois irmãos*, Domingas, foi inspirada de certa forma pela personagem Felicité (de *Um coração Simples*.) Felicité é um nome irônico porque era uma empregada doméstica explorada, desgraçada, infeliz e pobre”.

Um exemplo da presença de Flaubert nos enredos de Hatoum pode ser vislumbrado quando o autor cita, literalmente, a leitura de *A educação sentimental* pelo protagonista Martim, em *A noite da espera*, primeiro livro da trilogia ainda inacabada *O lugar mais sombrio* e o título que dá início ao que consideramos a segunda fase narrativa de Hatoum, a qual desloca-se da bacia amazônica para o eixo Brasília-São Paulo: “*Tomei café no apartamento e, para tentar conter minha ânsia, li até o meio-dia a primeira parte do livro A educação sentimental, que ganhara de Faisão. [...] Ontem, na viagem de ônibus a Goiânia, continuei a leitura do romance de Flaubert, interessado na história de amor adúltero do jovem Frédéric e de Mme. Arnoux*”. (Hatoum, 2017, p. 93) Se considerarmos Martim uma *objetivação* de Hatoum, em um sentido de autoanálise, ainda que não haja qualquer intenção autobiográfica, assim como Bourdieu (1992) o faz com Moreau e Flaubert, quando realizada a análise de *A educação sentimental*, é possível dizer que o relato e a experiência do protagonista revelam o quanto a leitura do título impacta da trajetória do próprio autor e sua formação enquanto escritor. Na mesma entrevista supracitada, Milton cita diversas confluências entre os acontecimentos de sua biografia com aqueles vivenciados por seus personagens, revelando mais um indício de que seu processo criativo não se limita à esfera ficcional, bebendo do reservatório memorialístico do autor.

Dessa forma, devido à influência da matriz flaubertiana na vida real e no percurso ficcional de Hatoum e apesar do grande hiato existente entre *A educação sentimental* e *Cinzas do Norte*, é possível estabelecer, neste e em outros títulos, além de infiltrações inspiracionais, alguns paralelismos entre a trajetória formativa de seus protagonistas. Nesta análise comparativa, especificamente, o enfoque é direcionado às convergências entre Moreau e Raimundo, o Mundo, personagem que tem o seu percurso e autodesenvolvimento narrados neste romance hatouniano.

Frédéric Moreau personifica a juventude burguesa da época, refletindo os sinais de declínio dessa camada social nos desfechos de seus ciclos formativos e, diante das frustrações advindas do desejo inacessível de alcançar certo poder e prestígio, busca refúgio na arte. Da mesma forma, Mundo, filho do aristocrata Trajano, rejeita os negócios paternos, bloqueando qualquer envolvimento com a Vila Amazônia, espaço onde se concentram os negócios da família, e dedica-se ao desenvolvimento de suas habilidades artísticas junto ao pintor Arana, que atua como seu mentor e como contraponto à figura do pai:

Então me fez jurar que não contaria nada aos meus tios. Insistiu: que esquecesse tudo o que ele ia me dizer naquela tarde. Eu não era amigo de Mundo? Talvez o único. O outro amigo era um reles artista. Quem era esse outro amigo?

Ele deu um soquinho na perna e suspirou: “Ainda não conheces? Um vagabundo. Um pintor de trambolhos sem pé nem cabeça. Também faz esculturas... coisas tortas, tudo porcaria! Mundo vive enfiado na casa desse aproveitador, às vezes dorme por lá. Minha mulher pensa que o nosso filho vai ser um gênio”. (HATOUM, 2005, p. 26)

De acordo com os indícios estruturantes de uma narrativa pertencente à tradição do romance de formação e com a organização do campo de poder proposta para o enredo d’*A educação sentimental* por Bourdieu, pode-se identificar certas correspondências entre os representantes de cada polo. No caso de *Cinzas do Norte*, Trajano, pai e antagonista de Mundo, representa os negócios, o *status* social e financeiro obtido a partir deles. Por outro lado, há o pintor Arana, mestre e guia intelectual de Mundo, posicionado no polo artístico:

A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas. Na foto do jornal, o tronco e os galhos secos de uma única árvore, cheios de trapos pretos, e uma fileira de cruces de madeira fincadas nas ruas sem calçada. O título e o subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: “*Campo de cruces* – Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra”.

A matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos”. (HATOUM, 2005, p. 131-132)

É recorrente, portanto, nos romances de formação, a presença desta figura para guiar a transição do personagem que, em determinado momento da trajetória formativa, descola-se da esfera burguesa para adentrar no refúgio da arte, a do mestre, muitas vezes representado por um professor ou artista experiente. O movimento em direção ao universo do arte, guiado por um mentor que se personifica na imagem de Arana, é, portanto, evidente. Enquanto Frédéric opta pela atividade teatral e pela escrita malsucedida como forma de explorar plenamente as suas potencialidades enquanto indivíduo e, também, enquanto crítico da sociedade, Mundo, na narrativa hatouniana, dedica-se à pintura e ao desenho, além de outras expressões artísticas visuais, como a obra no Novo Eldorado, para construir a si mesmo plenamente, alterando não só o conjunto subjetivo de pensamentos e posicionamentos ideológicos que, dialogicamente, carrega em sua bagagem de vida, mas atuando diretamente na crítica e na constituição social de Manaus nas décadas de 50 e 60.

Esse descolamento de Mundo e sua inadequação diante das imposições social da classe burguesa e se encontra, que também são pontos notados na trajetória de Frédéric, ficam evidentes no descontentamento explícito na fala de seu pai, demonstrando o desequilíbrio permanente deste campo de poder, característica compartilhada por todas as principais e mais relevantes narrativas formativas, incluindo aquelas de base goethiana, além das flaubertianas:

[...] “Falta compreensão, Trajano. Teu filho é um sonhador”. “É um destruidor de sonhos, isso sim”, replicou Jano. “Onde ele está? Alicia pediu que o nosso filho participasse desta reunião, mas nessas horas ele some. Deve estar escondido, rabiscando grandes obras de arte. Pensa que pode construir o futuro com devaneios. Um sonhador não ignora o trabalho de meio século” A Vila Amazônia...”. (HATOUM, 2005, p. 88)

A partir dos excertos, fica evidente que, tomadas as devidas proporções contextuais, o personagem Mundo passa por experiências vivenciadas por personagens de outros romances de formação, sobretudo por Frédéric Moreau, corroborando a hipótese que a fórmula hatouniana de narrar está, na maioria das vezes, fundamentada em elementos características de determinadas tradições literárias, principalmente o romance de formação e romance geracional.

Moreau e Mundo são representações de que a tradição *Bildungsroman* foi estruturada a partir de uma base coesa de características e traços estabilizadores, independentemente dos saltos e hiatos temporais entre uma obra e outra. Ambas as narrativas, apresentam transposições das questões sócio-históricas nas trajetórias formativas de seus protagonistas, estando elas ancoradas em seus respectivos contextos e impactadas pelos acontecimentos do período descrito.

Portanto, compreender as crises, tais acontecimentos históricos 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 formativa de Gustave Flaubert e Milton Hatoum.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, P. **Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Seuil, 1992.

FLAUBERT, G. **A educação sentimental**. São Paulo: Penguin, 2017.

HATOUM, M. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

HATOUM, M. **A noite da espera**. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

JACOBS, J., KRAUSE, M. **Der Deutsche Bildungsroman**. München: C. H. Beck, 1989.

QUINTALE NETO, F. Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*.

Pandemonium germanicum, São Paulo, n. 9, p. 185-205, 2009.

MORETTI, F. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.