

Organizadora

Constância Lima Duarte

Primeiras leituras

v
v v
v v
viva voz

FALE/UFMG

Belo Horizonte

2015

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais

Paulo Natale Belato

Diagramação

Jullia Silva

Revisão de provas

Cíntia Almeida

ISBN

978-85-7758-165-8 (digital)

978-85-7758-164-1 (impresso)

Endereço para correspondência

FALE/UFMG – Laboratório de Edição

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Telefone: (31) 3409-6072

E-mail: revisores.fale@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

- 5 Apresentação**
- 7 Reflexões feministas em
"HD 41", de Anna Maria Martins**
Allyson Mendes Rosa
- 19 Nenhum passado, nenhuma
presença: conceitos de memória no conto
"Nenhum, nenhuma", de João Guimarães Rosa**
Ana Cláudia Dias Rufino
- 35 O olhar sobre o *outro*: Brás Cubas e
a ideologia da elite brasileira do século XIX**
Ana Danielle Lemes Mayer
- 51 Poeta sórdido: as poéticas de
Manuel Bandeira e o Modernismo na literatura**
André Felipe Souza Cecílio
- 73 A primazia da introspecção**
Eduardo Cursino de Faria Chagas
- 87 Quando o silêncio fala: o homoerotismo no
conto "Aqueles dois", de Caio Fernando Abreu**
João Lúcio Xavier

- 105 O romance policial contemporâneo:
análise contrastiva entre *Peixe morto*, de Marcus
Freitas, e “Os crimes da Rua Morgue”, de Allan Poe**
Josi Teixeira da Silva
- 115 Acervo de Escritores
Mineiros: memórias arquivadas**
Márcia Nascimento
- 131 Mulheres insubmissas:
análise de três protagonistas dos
contos de fada de Marina Colasanti**
Patrícia Nunes
- 139 Oswald tropicalista,
Caetano modernista: do “Manifesto
Antropófago” à *Tropicália ou Panis et circensis***
Pedro Martins

Apresentação

Os trabalhos aqui reunidos são resultado de estudos realizados pelos estudantes da graduação da FALE, na disciplina intitulada Estudos Temáticos de Literatura Brasileira: Introdução à Pesquisa, que ministrei no segundo semestre de 2011.

A proposta da disciplina sempre foi muito objetiva: apresentar e discutir aspectos teóricos do processo de criação científica, com um propósito essencialmente prático: ajudar os estudantes na elaboração de projetos, de acordo com os princípios da metodologia científica, e transformar estes projetos em monografias. A sala de aula tornou-se, assim, um espaço de reflexão sobre o que cada aluno estava fazendo. Isto é: pesquisando, escrevendo, criando um novo conhecimento.

No curto espaço de um semestre tratamos das especificidades dos trabalhos acadêmicos, desde o artigo, a resenha e o ensaio, até a monografia, a dissertação e a tese. E discutimos a definição do tema, os pressupostos teóricos, as metodologias, as normas da ABNT e, por fim, da apresentação final do trabalho. Foram muitos os textos discutidos na sala que contribuíram decisivamente para o amadurecimento intelectual dos alunos. Entre tantos, cito alguns como *A dimensão subjetiva na pesquisa* (1998), de Ana Maria Netto Machado; *Um texto pra chamar de seu* (2004), de Cláudia Perrotta; *Para quem pesquisamos? Para quem escrevemos?* (2001), de Magda Soares; e o clássico *Como se faz uma tese* (1983), de Umberto Eco.

As monografias apresentadas no final da disciplina tiveram que ser resumidas para se adequarem aos limites desta publicação. E temos aqui uma pequeníssima amostra do enorme potencial de estudos que a literatura brasileira nos permite realizar, e do que nossos estudantes são capazes. Desde um estudo mais reflexivo sobre o Acervo de Escritores Mineiros, e outros envolvendo obras de Machado de Assis, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, até estudos sobre Caio Fernando Abreu, Marcus Freitas, Marina Colasanti e Anna Maria Martins.

Cabe ainda esclarecer que a ideia desta publicação foi dos estudantes, mas que eu prontamente endossei. Considero as Edições Viva Voz uma importante e necessária oportunidade para a divulgação e o incentivo da produção acadêmica discente.

Constância Lima Duarte

Reflexões feministas em "HD 41", de Anna Maria Martins

Allyson Mendes Rosa

O escritor não se pode calar. E jamais pode ser calado. Ele imprime, para a sua geração e para as posteriores, seu testemunho, visão e interpretação de sua época.

Anna Maria Martins

O fazer literário de autoria feminina deve ser pensado a partir da seguinte perspectiva: tornar o invisível visível. A figura da mulher precisa ser retratada como sujeito histórico que está ligado a um passado político, de lutas e conquistas. Ela sempre foi negligenciada no campo da literatura, na música e nas artes de um modo em geral. No entanto, a visão diferenciada que carrega consigo, muitas vezes, é encarada como um trunfo que este ser possui. Segundo Elódia Xavier, a representação do mundo feita pela ótica feminina ocorre a partir de uma perspectiva diferente.¹

Essa forma especial de escrever e encarar o mundo nem sempre foi vista e apreciada com bons olhos pela sociedade. Por ainda guardarmos resquícios de uma sociedade machista, as mulheres foram consideradas meras coadjuvantes no cenário literário. As escritoras brasileiras, por exemplo, começaram a escrever romances a partir da metade do século XIX, entretanto, conquistaram "um espaço considerável" apenas no século XX.

Deste modo, podemos considerar que a condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nesses textos. Da mesma forma, são as substâncias das mulheres que nutrem as narrativas. Ao analisar o conto "HD 41", foi possível perceber que há nas figuras femininas uma disparidade em relação ao protagonista. O conto apresenta denúncias de questões que permeavam a década de 1970. O

¹ XAVIER. *Tudo no feminino*: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea.

movimento feminista, em plena ditadura militar, reivindicava seus direitos. Essa denúncia aparece no texto de forma silenciosa, ao mostrar a real condição que as mulheres enfrentavam no mercado de trabalho, em casa e na sociedade. Essa reflexão foi permitida pela brilhante narrativa de Anna Maria Martins, ao relatar o que aquelas mulheres sentiam. Portanto, a análise do contraste entre os gêneros masculino e feminino, como funções sociais, repercute a uma questão mais ampla do que se parecia: as mulheres buscavam se tornar visíveis perante a sociedade.

“HD 41”: relato da vida cotidiana e empresarial da década de 1970

O conto “HD 41”, de Anna Maria Martins, relata a rotina do doutor Horácio José Leme da Silva Dias: executivo de sucesso, casado, pai de família e amante de várias mulheres. É narrado em terceira pessoa, construído por meio de uma linguagem firme e prática que se mescla com elementos da linguagem cinematográfica e se apresenta em duas situações: uma que se refere a episódios da vida do protagonista, Horácio; outra que se refere a uma mulher que assiste, em casa, a um programa de televisão onde o executivo seria entrevistado. Segundo Nelly Novaes Coelho:

O executivo Horácio Dias é bem sucedido profissionalmente e mulherengo. Casado, mantém a mulher cuidando dos filhos e lendo romances. Ele não consegue a união essencial com a mulher e com o mundo: é uma máquina consumista, vazio e egoísta.²

Anna Maria Martins inicia a narrativa com um anúncio ou manchete do *Jornal Nacional*, da *Rede Globo*, que, como uma espécie de epígrafe, tem a função de alertar o espectador ou leitor para a fabricação de uma máquina americana potente, o trator HD 41. Ao ler o conto é possível perceber que tal máquina, o trator, estabelece uma relação análoga ao homem moderno, instigado por inúmeros compromissos, agenda sempre lotada, vivendo uma rotina estressante, vazia de um sentido existencial. Sua vida tornou-se mecanizada, deficiente de sentimentos devido ao excesso de razão.

² COELHO. *Dicionário de escritoras brasileiras*.

Apresentando a empreiteiros e firmas de terraplanagem o trator HD 41, de fabricação americana: remove qualquer obstáculo à sua frente. (Segunda-feira, 18/9/1972. Jornal Nacional. Rede Globo de Televisão)³

Ao analisar este excerto, podemos situar o protagonista como condutor da ação, pois, ao relacionar os conceitos de Souriau e Propp,⁴ percebemos que Horácio é o personagem que dá o primeiro impulso à ação, “ele representa a força temática: que pode nascer de um desejo”. Transpondo esse conceito ao conto, o executivo quer atingir a presidência da corporação em que trabalha. Esse “trator humano” busca obter sucesso por meio de uma necessidade ou de uma carência. Age a fim de remover os obstáculos que podem impedi-lo de realizar seu propósito. Logo, suas ações estão *a priori* voltados para atingir a ascensão. Seguindo esses conceitos, em alguns momentos, será possível caracterizar o protagonista como *personagem plano*, de acordo com Foster:

As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. São [...] aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação.⁵

Há um trecho que representa a peculiaridade do protagonista, essa ideia fixa, onde seu foco está apenas em sua meta pessoal-profissional:

Às vezes, em noites de insônia, procurava chegar às origens desse fastio, desse desencanto brusco e prematuro. Fazia mil conjecturas, lembrava-se de seus estudos, do início da sua profissão, dos anos árduos que passara estruturando os alicerces em que agora se apoiava. Bem cedo traçara-se a meta: viria em último plano tudo aquilo que não referisse a seus estudos, sua carreira profissional; mulheres, amigos, diversões – tudo era secundário.⁶

É interessante observar que Horácio e HD 41 são introduzidos no texto por meio da metáfora da encenação que rege a sociedade moderna: homem e máquina. Ambos representam a figura da modernidade e das

³ Epígrafe do conto “HD 41”.

⁴ BRAIT. *A personagem*.

⁵ BRAIT. *A personagem*, p. 40-41.

⁶ STEEN. *O conto da mulher brasileira*, p. 16.

relações financeiras existentes na década de 1970. O protagonista, em alguns momentos do conto, direciona suas energias com o propósito de atingir êxito profissional e nada mais do que isso. As mulheres que o rodeiam – esposa, secretária, amantes – são tratadas com frieza, pois nada poderia mudar seu foco: o trabalho.

Mulheres, a própria, as outras, todas sem o menor senso de oportunidade, ligando às horas mais inadequadas, às de maior movimento, às de negócios mais importantes, e pra que? Para coisas sem a menor importância, para bobagens, perguntas tolas, conversas inúteis. Por temperamento, por educação era amável com todas, quando não as conseguia evitar. O chato era que quase sempre o início partia dele: aquela sensação de deslumbramento a cada nova conquista, a euforia, a quebra do tédio, e a nova imagem sobrepondo-se a: cifras, contratos, relatórios, faces sisudas, almoços, jantares, banquetes, homens de terno azul-marinho, camisa impecável, gravata sóbria[...]. A imagem recém descoberta e amada. Pouco durava, entretanto. Logo sobrevinham náusea, tédio, as inevitáveis chateações de rompimento sem motivo, a insistência, a incompreensão.⁷

Esse fragmento demonstra que Horácio possui as mulheres que quer e as descarta no momento conveniente. Contudo, em casa, é o chefe de família, porém, dedica poucas palavras à esposa e aos filhos, da mesma forma que está sempre cansado devido ao trabalho exaustivo. Ainda sim, todos o compreendem, pois ele é o provedor do lar e precisa estar quase todo o tempo fora. Sempre está viajando, as jornadas são rápidas, pois o mundo dos negócios é o mundo da rapidez. Constantemente é acompanhado por uma das amantes, logo, a esposa, apesar do desejo de estar junto do marido, permanece em casa, com os filhos. Quando regressa, ele sempre traz presentes e nunca entra em detalhes sobre o que fez nos dias em que esteve fora, mesmo que ela insista em saber as notícias.

As personagens femininas são construídas como secundárias e coadjuvantes, apenas com função decorativa, que contribuem para a caracterização de um ou de outros núcleos do conto. Elas aparecem na narrativa como a secretária que cuida da agenda profissional e pessoal, a mulher que assiste ao programa de televisão em que Horácio é citado, a

⁷ STEEN. *O conto da mulher brasileira*, p. 19.

amante que o acompanha nas viagens e, por fim, a esposa tratada sem qualquer demonstração de afeto. Sendo assim, é razoável dizer que as personagens do sexo feminino estão na narrativa apenas para desempenhar suas funções: donas de casa que fazem tricô, as que são fadadas à “condição de esposas” e cuidam dos filhos, as secretárias eficientes e as amantes. Todas são caracterizadas de forma quase inútil às ações e à vida do empresário, sem nenhuma significação particular. Elas são “apenas mulheres”, que assistem ao espetáculo da trajetória do empresário.

Mas essa visão viril do protagonista, em alguns momentos, é desconstruída, pois ele é um homem que vive essa “encenação da vida moderna” ou “do cotidiano opressor e desenfreado” de um empresário que, sem ter tempo para a família e para suportar o próprio ritmo que imprimia ao seu dia a dia, usava medicamentos:

Tomava uma pílula e voltava refeito. Pronto para recomeçar. Fizera isto em outros dias iguais a esse. Piores talvez. Se aguentara até então, por que o repentino desânimo, o mau-humor sem razão aparente? Não chegara aonde queria? (ou quase?) De que se queixava? Aguentara durante anos e anos. Mais alguns e podia parar.⁸

Assim, a imagem de homem-herói logo é desconstruída. O “executivo brilhante” amarga, agoniza-se por causa das frustrações e tem medo de cometer falhas. Todavia, não se desanima com os fracassos ocorridos no dia a dia. Preserva para si mesmo, assim como para todos, o que se espera do homem que ele decidiu encenar: postura de rigidez e gerenciamento, de quem governa todas as circunstâncias, de quem tem a supremacia. Então, é a partir desses conflitos que podemos caracterizar Horácio como *personagem redondo*, pois como afirma Brait:

As personagens classificadas como *redondas*, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentam várias qualidades ou tendências, superando convincentemente o leitor. São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e ao mesmo tempo muito particulares do ser humano.⁹

Este homem multifacetado, moderno, vive conflitos no trabalho, absorvido visceralmente pela avalanche de compromissos, supereficiente

⁸ STEEN. *O conto da mulher brasileira*, p. 20.

⁹ BRAIT. *A personagem*, p. 41.

e infalível (comparado no conto à eficiência do trator HD 41), porém não estabelece nenhuma ligação profunda com as mulheres, ou seja, ele é o homem-máquina, símbolo do capitalismo e do patriarcado. Como foi dito anteriormente, Horácio, em alguns momentos, possui características de *personagens planas*, mas essa análise é confrontada com a seguinte perspectiva: A semelhança entre personagem e pessoa. De acordo com Brait, “está ligada à introdução de um sujeito coletivo, família de dinheiro, mantenedor do sistema”.¹⁰ E assim ele atua e participa num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente. Ao viver esses conflitos, é neste momento que o protagonista deixa de ser apenas o *personagem plano* e passa a transitar nas duas características das *personagens planas e redondas*.

Horácio é caracterizado como *plano* ao ter como único objetivo a alcançar o sucesso no trabalho. Entretanto, é *redondo* ao demonstrar o que o ser humano tem de mais baixo: o egoísmo, a mentira, a falta de amor ao próximo, a traição, o viver pelas convenções e aparências, a ambição e o pensamento racional. Essa faceta é apresentada por meio da onisciência e do discurso direto livre, com os quais o narrador mostra como a vida de estresse absoluto que o homem de negócios leva é geradora de tumultos internos. Essa singularidade de Horácio nos conduz ao seguinte pensamento: a diferenciação entre masculino e feminino. E esse contraste fica mais claro quando percebemos que estes dois gêneros – o *executivo* e as *mulheres* – que permeiam o conto são desdobrados na seguinte reflexão: homens e mulheres na década de 1970 eram tratados com diferentes perspectivas. Portanto, a figura de “HD”, como homem público ilustre, ressoa no “jovem economista, bastante conhecido”, que o substitui na entrevista do programa de televisão. No entanto, a esposa, figura feminina, se estende na mãe que aparece assistindo ao programa. Ambas, enraizadas no espaço doméstico, cuidam da casa, dos filhos e vivem nessa condição apenas espectadoras do sucesso e reconhecimento social dos homens. Sendo assim, o contraste entre o homem/máquina e as personagens do sexo feminino denuncia

¹⁰ BRAIT. *A personagem*.

a forma como as mulheres eram enxergadas pela sociedade daquela época.

“HD 41”: reflexões sobre o discurso feminista na década de 1970

O conto “HD 41” incita a seguinte indagação: qual a intenção da escritora em relatar a vida do doutor Horácio José em primeiro plano e colocar as mulheres que o cercam na posição de coadjuvantes ou “quase insignificantes”? Podemos considerar que o relato do cotidiano da personagem, apresentado tanto pelo narrador quanto pelo programa de televisão, “carrega” na construção das relações de gênero, feita pela sociedade patriarcal que permeava na década de 1970. Visivelmente, é a história de HD que aparece. Mas de maneira oculta, é a *condição da mulher* que nos é retratada. Sobre a narrativa, tem-se o seguinte depoimento de Nelly Novaes Coelho:

À certa altura, amplia-se a consciência de que o bloqueio a uma realização existencial profunda atinge a ambos os sexos. Na literatura escrita por mulher, aparece o personagem masculino. Em “HD 41”, de Anna Maria Martins, em lugar de ser focalizada a mulher fraudada em seus impulsos mais legítimos de união com o homem e o mundo, vemos o homem de que aquela fraude resulta, – o profissional vitorioso e incapaz, pela própria engrenagem econômico-social que o arrasta, de corresponder à tal expectativa. Em estilo ágil e descontraído, que utiliza “marcações” de linguagem teatral, técnicas de roteiros para cinema ou TV, a narrativa em “HD 41” mantém-se ludicamente na superfície das coisas e, ao mesmo tempo, nelas instila o amargor das coisas negativas. Significativa denúncia social, “HD 41” tem como “herói” o homem-máquina da sociedade de consumo, o executivo, bem sucedido e super-burocratizado, absorvido visceralmente pela avalanche de compromissos, eficientíssimo e infalível (comparado no conto à eficiência do trator HD 41), pelo qual passam sucessiva e regularmente mulheres e mais mulheres, sem que com nenhuma, nem com a própria esposa, seja estabelecida a ligação profunda que faz necessária à plenitude do viver.¹¹

A narrativa de Anna Maria Martins é construída por meio de flashes da oposição entre a figura masculina e a feminina. “HD” e sua esposa são típicos modelos de “homem e mulher” que a sociedade patriarcal consi-

¹¹ COELHO. À guisa de posfácio, p. 245.

derava sublimes. Ele é tão forte quanto um trator, é o homem determinado, direto, que, desde muito jovem, traçou e cumpriu as metas que escolhera para sua vida. No entanto, ela renuncia a si e aos seus desejos e, curiosamente, nem tem nome no conto, age de acordo com as vontades do marido: faz tudo que ele pede, não o acompanha nas viagens de negócios, porque ele pensa não ser conveniente. Fadados a exercerem papéis diferentes, o casal também porta pensamentos e gostos distintos. Ele se interessa por narrativas policiais, enquanto, ela, de romances românticos:

Pôs o livro de lado. Deu uma espiada no que a mulher estava lendo. Como é que ela consegue aguentar essa merda açucarada? Preciso urgente melhorar o gosto literário de minha mulher. Levantou-se, foi à biblioteca, procurou três autores. Rubem Fonseca, Osman Lins, Dalton Trevisan. Deixou os livros sobre a mesa de cabeceira da mulher, dizendo apenas quando você terminar, leia estes que são bons.¹²

Esse fragmento simboliza a dominação da mulher pelo marido, que queria controlar seus gostos literários. Ela, de “personalidade opaca”, aceitava tudo o que o esposo propunha. Denunciava assim as questões sociais que borbulhavam na época: a posição da mulher como “ser” na sociedade brasileira. A narrativa demonstra como a figura feminina era tratada de forma inferior em relação aos homens.

Por esse e outros motivos, é razoável afirmar que há silenciosamente a presença do discurso feminista que, como movimento, se iniciava na década de 1970. Através dos estudos de Cynthia Anderson Sarti, no qual aborda o feminismo desde os anos 1970, relacionamos essa teoria ao conto. Segundo a autora, o discurso feminista estava voltado para duas vertentes:

Parece haver um consenso em torno da existência de duas tendências principais dentro da corrente feminista do movimento de mulheres nos anos 1970, que sintetizam o próprio movimento. A primeira, mais voltada para a atuação pública das mulheres, investia em sua organização política, concentrando-se principalmente nas questões relativas ao trabalho, ao direito, à saúde e a redistribuição do poder entre os sexos. Foi a corrente que posteriormente buscou influenciar as políticas públicas, utilizando os canais institucionais

¹² STEEN. O conto da mulher brasileira.

criados dentro do próprio Estado, no período da redemocratização dos anos 1980. A outra vertente preocupava-se, sobretudo com o terreno fluido da subjetividade, com as relações interpessoais, tendo no mundo privado seu campo privilegiado. Manifestou-se principalmente através de grupos de estudos, de reflexão e de convivência.¹³

Portanto, a vertente que mais se enquadra em “HD 41” seria a primeira (voltada para a atuação pública), pois Martins se preocupa em denunciar o que estava se passando com essas mulheres. O conto aborda as questões relativas ao trabalho, à dominação, ao egoísmo masculino. Outro aspecto perceptível na narrativa está relacionado aos “direitos” que ambos os sexos detinham, pois a visão que se tem delas era que todas deveriam ser apenas “donas de casa”, tendo como função cuidar da casa e dos filhos. A esse aspecto de *denúncia* que está construído em segundo plano no texto, podemos relacionar aos conceitos de Júlio Cortázar, no qual endossa a concepção de que o conto em certos aspectos reflete a realidade. Abaixo, encontra essa perspectiva do autor:

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.¹⁴

Ao relacionar esses conceitos à narrativa, podemos dizer que o discurso feminista promove esse questionamento político-cultural ao levar para arena da literatura temas considerados da esfera privada, tais como: a sexualidade, a maternidade, os assuntos do cotidiano, o salário menor do que dos homens, o direito de pensar, entre outros. Dessa maneira, expõe uma situação de discriminação dentro de uma cultura masculina, denunciando, além de desigualdades legais em relação ao homem, uma diferença cultural que desvaloriza a figura feminina mesmo nas relações mais íntimas e cotidianas. A narrativa discute temas que até então eram relegados à sombra e essa discussão passa a ser feita por uma voz masculina a partir de sua própria vivência. O conto em questão mostra de que maneira as mulheres, ao procurarem fazer valer seus direitos, suas atitudes e capacidades dentro de uma cultura predominantemente masculina

¹³ SARTI. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória, p. 264.

¹⁴ CORTÁZAR. Alguns aspectos do conto, p. 150.

e que acreditava que a mulher era inferior, promovem uma imensa crítica cultural que questiona os tradicionais valores do sujeito, da razão e do conhecimento e apontam para a análise e valorização de uma cultura feminina.

Conclusão

Ao analisar o contraste entre o protagonista em relação às personagens do sexo feminino, percebemos que o personagem em alguns momentos contém traços que o definem como *personagem plano* e em outros momentos há traços de *personagens redondas*. Essa análise é possível, pois remete à questão humana, às ideias que estavam circulando pela época. Sabemos que personagem e pessoa são dois seres completamente distintos, mas, muitas vezes, refletem fenótipos existentes pelo mundo. Mesmo que o protagonista seja um ser de linguagem, ele serviu para traduzir o homem moderno da década de 1970, que, para a narrativa, assemelhava-se ao trator. Sem sentimentos e sem medir esforços, Horácio José Leme da Silva Dias consegue chegar à presidência da companhia, remetendo às questões mais profundas do que sua ascensão profissional e pessoal. Ainda que, narrando a história de sucesso de “HD”, conduz o leitor a refletir sobre a posição da mulher enquanto figura na sociedade machista daquela época, e que até hoje é latente.

Instigante é o fato da autora, por ser do sexo feminino, ter narrado uma história de sucesso masculino. Na verdade, é razoável dizer que, se tratando de uma sociedade patriarcalista, a escritora está, de certa forma, trabalhando as questões que “borbulhavam” na época: o movimento feminista e as condições sociais em que essas mulheres viviam. O texto brilhantemente denunciou e traduziu esse sentimento feminista presente naquela geração, deixando para as gerações posteriores seu testemunho, visão e interpretação do espaço social da década de 1970.

Referências

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. 752 p.

- COELHO, Nelly Novaes. À guisa de posfácio. In: VAN STEEN, Edla (Org.). *O conto da mulher brasileira*. São Paulo: Vertente, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios).
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo, ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. 520 p.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, mai-ago. 2004.
- STEEN, Edla Van (Org.). *O conto da mulher brasileira*. 3. ed. São Paulo: Global, 2007.
- XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga (Org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. 149 p.

Nenhum passado, nenhuma presença: conceitos de memória no conto "Nenhum, nenhuma", de João Guimarães Rosa

Ana Cláudia Dias Rufino

Tudo não demorou calado, tão fundamentalmente, não existindo, enquanto viviam as pessoas capazes, quem sabe, de esclarecer onde estava e por onde andou o Menino, naqueles remotos, já peremptos anos? Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão reminescente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas.

Guimarães Rosa

Os astrofísicos nos contam que as estrelas que observamos no céu são explosões que ocorreram há muitos e muitos anos (senão, séculos) atrás. Essas conferem a nós o seu brilho de morte antiga, e só são, porque não existem mais. Brilham para comprovar que houve vida, e assim permanecem.

Diante disso, nos perguntamos: qual a especificidade do passado enquanto lembrança? O que é o passado enquanto memória? Esse passado, diferente das estrelas, está vivo? Ele existe e permanece em nossa história? O fato experienciado no passado realmente existiu? Será a memória uma evocação? Se evocação, é porque é a verdade e resgata o passado que vive em nós por completo, ou será que o passado, assim como as estrelas, está morto? Só existindo no momento em que o presente o reconstrói e o refaz, ressurgindo? Minha memória do passado pode ser simples construção de minha consciência presente? Se reconstrução, é porque a memória é imaginação, não real.

Tais perguntas se inserem nos estudos teóricos sobre a memória, tema que se coloca como um dos mais estudados hoje dentro da teoria literária. Um dos estudiosos mais importantes é Maurice Halbwachs, que postulou a memória como um evento do presente. Tal colocação abrange diversos temas que aqui abordaremos, como: seletividade da lembrança, possível irrealidade da memória e o caráter irrecuperável do acontecimento do passado. Halbwachs também afirma que a memória é sempre

coletiva e é tal característica que a colocará sempre integrada à nossa vivência.

No entanto, Walter Benjamin relata que a nossa percepção da memória se modificou após a Primeira Grande Guerra. O autor comenta que, ao chegar dos campos de batalha, os soldados voltavam mudos, não cheios de experiências relatáveis. Os testemunhos, que antes eram relatados através de histórias orais, em comunhão, hoje passam a ser relatados por meio de metáforas na literatura, em um movimento solitário. Dizendo de outra forma, iremos perceber que, no decorrer dos anos, as experiências traumáticas passaram a ser relatadas não durante conversas entre grupos, mas nos livros de literatura, marcando, assim, a formação da literatura testemunhal.

Veremos adiante que muitos são os ex-combatentes e/ou sobreviventes de guerras e conquistas estrangeiras que escrevem livros para relatar suas experiências traumáticas como forma de perpetuar o testemunho e contribuir para a lembrança de tais acontecimentos na história. Com o passar dos anos, também a literatura ficcional passou a relatar situações traumáticas do passado, mas, como não se tratavam de testemunhos reais, ficaram fora da discussão teórica sobre a memória. Diante disso, faz-se importante o trabalho de Marcio Seligmann-Silva que propõe a existência de uma "literatura de teor testemunhal", ou seja, uma literatura ficcional apta a ser discutida pela teoria da memória traumática.

João Guimarães Rosa, um dos mais importantes autores da literatura brasileira, também possui características convergentes para tal teoria, e proponho neste trabalho demonstrar alguns desses pontos. Escolhi como *corpus* o conto intitulado "Nenhum, nenhuma" publicado no livro *Primeiras histórias*, de 1962, oitavo entre os 21 contos do livro. "Nenhum, nenhuma" é um texto ficcional, mas de teor testemunhal, que relata a história passada e a memória de um menino junto a outros personagens desconhecidos, durante sua infância. Caracterizado por uma fragmentação que se estende pela voz narrativa, pela história contada e pela grafia do texto, proponho que esse conto não só quer relatar uma história, mas quer debater e discutir o conceito de memória. Ou seja, Guimarães Rosa

se utiliza de uma metapoética e é este conceito que será o principal foco deste trabalho.

O tema da memória e a literatura testemunhal

Há muitas coisas que não podem ser representadas, e como diz Seligmann: “Apenas a passagem pela a imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito”.¹ Esse é o mais contemporâneo poder atribuído à literatura.

A literatura de testemunho resgata do relato vivenciado o que é mais terrível e impossível de se falar para que este se apresente por meio da literatura. Testemunha é a pessoa que vivenciou algum evento traumático e, ao transformá-lo em relato, se utiliza de metáforas literárias para tentar dar conta de seu significado doloroso. Tal relação com o “real” promove um redimensionamento da literatura que começa a compreender que ficção não se equipara à mentira.

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim uma espécie de ‘manifestação’ do ‘real’. É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo ‘real’ que resiste à simbolização.²

Para Seligmann, tal manifestação do “real” é a própria voz do trauma e a forma como este trauma se comunica através do corpo traumatizado. Durante o século XX, junto aos relatos testemunhais de vítimas reais da repressão e da guerra, como Primo Levi e Anne Frank, surgiram literaturas de teor testemunhal, mas de conteúdo ficcional, como Zvi Kolitz e Binjamin Wilkomirski. Possuindo as mesmas características literárias do relato real, o relato ficcional possibilitou a representação e a popularização de assuntos políticos/sociais reais.

Por se tratar de uma nova percepção literária – o teor testemunhal e a manifestação do “real” –, o relato ficcional fez com que fosse revista toda a literatura já produzida, ganhando grande valor teórico dentro dos estudos de literatura. É nesse contexto que encontramos filmes voltados

¹ SELIGMANN-SILVA. O testemunho: entre a ficção e o “real”, p. 384.

² SELIGMANN-SILVA. O testemunho: entre a ficção e o “real”, p. 386-387.

para o retrato das guerras que marcaram a história mundial, como *O pianista* e *A vida secreta das palavras*, além de importantes livros de teor testemunhal, como *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Infância*, de Graciliano Ramos.

Escolhi como objeto de pesquisa o conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa, que se insere nesse contexto histórico como mais um texto literário de teor testemunhal. No conto, o narrador (o Menino) relata suas memórias de infância evidenciando seu trauma familiar com o intuito de desabafar a experiência e tentar encontrar nela algum sentido para seu infortúnio do presente.

Tudo não demorou calado, tão fundamental, não existindo, enquanto viviam as pessoas capazes, quem sabe, de esclarecer onde estava e por onde andou o Menino, naqueles remotos, já peremptos anos? Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão reminescente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência.³

O que se percebe é que o narrador foi tomado por uma memória involuntária, um “clarão reminescente” que chegou perturbando sua consciência e que, agora, o faz perseguir o restante da memória e também o seu sentido, afinal, antes, ela estava adormecida “não existindo” e agora é perturbadora. Nesse sentido, Beatriz Sarlo comenta:

Reconstituir o passado de um sujeito ou reconstituir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (*porque* narra) se aproxime de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados.⁴

Realidade e ficção se misturam para construir um relato de teor testemunhal que muito tem em comum com as narrativas testemunhais reais. O narrador de “Nenhum, nenhuma” continua: “Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo.”⁵

³ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 94.

⁴ SARLO. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva, p. 56.

⁵ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 97.

Buscando a própria memória, o narrador se propõe teórico. O que percebemos neste trecho é que, além de mostrar sua angústia diante da procura pela memória que foge da lembrança, há a conceituação de que a memória é totalmente irrecuperável, afinal, a memória é seletiva; a memória é também reprodução do presente. O passado mudou porque o narrador também mudou; ficção não é sinônimo de mentira.

“Nenhum, nenhuma” e sua fragmentação

O conto “Nenhum, nenhuma” é marcado principalmente por sua fragmentação, percebida: (1) no texto gráfico, que se intercala na escrita normal e em itálico; (2) nas características do narrador, que se utiliza da primeira e da terceira pessoa para narrar a estória; (3) na estória contada, que é altamente fragmentada, se complementado e, às vezes, se contradizendo.

Tais características foram divididas neste trabalho de forma a contemplar tanto a crítica ao conto quanto os elementos da teoria literária empregados. Assim, ao discutirmos sobre o texto gráfico também estaremos discutindo sobre a reconstrução da memória passada pelo presente; sobre a fragmentação da estória contada discutiremos sobre o caráter irreal da memória e, finalmente, ao falarmos sobre as características do narrador, falaremos também sobre a relação entre memória e identidade.

Memória do passado e memória do presente

Havia um fio de barbante, que a gente enrolava num pauzinho. A Moça repetia coisas tantas, muito mansas, ao Moço. Tenho de me recuperar, desdelembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo.⁶

Em relação ao texto gráfico, tentamos estabelecer um critério de uniformidade e percebemos que as vozes na escrita normal parecem pertencer ao tempo passado, marcando o tempo já ocorrido. É na escrita normal que se desenvolve a estória passada de um Menino, personagem principal da narrativa, junto a outras personagens sem nome: a Moça, o Moço, a

⁶ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 97.

Nenha e o Homem velho. Já as vozes em itálico parecem marcar o tempo presente da narração, com uma voz subjetiva, atual, que comenta, refaz e contradiz as passagens escritas no texto normal. Sobre o conceito de memória como um fenômeno construído, Michael Pollak comenta:

Quando falo em construção em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.⁷

O conto é claramente a tentativa de organização de uma memória passada junto à realidade do presente. Como presente e passado se intercalam, constroem uma narrativa fragmentada, mas que se torna coerente com a fragmentação da memória.

O que podemos constatar é que a fragmentação editorial marca o tempo da estória contada e da história vivida. Ou seja, a fragmentação gráfica do texto é a representação da fragmentação do tempo da narrativa memorialística, que não pode ser completo e não pode ser resgatado completamente e, por isso, é confuso e sempre reconstruído. Sobre tais questões Beatriz Sarlo afirma que:

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas idéias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc, etc.⁸

E esta é a constituição do relato testemunhal, a junção da memória e da reconstrução dessa mesma memória. No conto "Nenhum, nenhuma" percebemos com clareza essa constituição, já que é a memória do passado e o relato do presente que constroem o texto. Memória e relato testemunhal falam do mesmo evento, no entanto, reproduzem, ressignificam o fato vivido. Contam a mesma estória de formas e ângulos temporais

⁷ POLLAK. Memória e identidade social, p. 5.

⁸ SARLO. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva, p. 58-59.

diferentes. Tal conceito não escapa ao narrador, que comenta: “Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também.”⁹

Se procurarmos no dicionário a palavra *excogitar* encontramos os seguintes significados: “1. imaginar, inventar; 2. examinar, pesquisar com atenção; 3. recolher-se em reflexões”.¹⁰ Tal palavra não pode passar despercebida na leitura desta obra, afinal, ela constitui toda a reflexão teórica que o tema da memória instaura na teoria literária e que nós acreditamos ser o interesse metapoético presente no conto. Maurice Halbwachs comenta:

[...] a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada [...] ainda que seja possível evocar de maneira tão direta algumas lembranças, é impossível distinguir os casos em que assim procedemos e aqueles em que imaginamos o que teria acontecido.¹¹

A memória pode ser imaginação, invenção, mas pode ser uma reflexão do passado, um exame atento sobre nosso passado, é real e inventada. O narrador do conto sabe que o passado visto pelo presente só pode ser reconstrução, o que ele não sabe é se é real ou se é fantasia.

Memória real e memória imaginária

Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido. Infância é coisa, coisa?¹²

Este trecho propõe uma interessante reflexão sobre a memória passada, principalmente pela duplicação da palavra “coisa” no final da frase. Ele propõe que, mesmo tendo consciência de que um dia fomos crianças – que fomos concebidos na barriga de nossa mãe, nascemos, crescemos, demos os primeiros passos, fomos pela primeira vez na escola – não possuímos claramente detalhes dessas memórias e não podemos resgatar

⁹ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 97.

¹⁰ HOUAISS. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*.

¹¹ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 91.

¹² ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 94.

detalhes desses dias. Então, como considerar real algo que não é possível provar? Ou seja, a infância, memória, é coisa palpável, é real? Ela realmente aconteceu? Se ela é só uma lembrança, ela pode ser fato? Ou seja, a memória é um fato?

Essa resposta se torna relevante já que, se a memória não for real e, sim, construção, não faz sentido resgatá-la, afinal, a calma que ela, possivelmente, proporia, também não seria real. Mais a frente, o narrador constata: “Ela poderia ser a princesa no castelo, na torre. Em redor da altura da torre do castelo, não deviam de revoar as negras águias?”¹³

Neste excerto, percebe-se que o autor recorre a signos dos contos de fadas infantis (torre, castelo, a princesa que mora no castelo) para tentar explicar os fatos passados. O narrador aceita a condição de não-realidade da memória propondo que esta pode ser pura fantasia ou construção de sua imaginação infantil. No entanto, suas confusões continuam e não conseguem encontrar um fundo. As memórias são muito recorrentes para serem pura fantasia. O narrador é extremamente perturbado quanto à realidade/ficcionalidade das memórias e utiliza ainda de outra interessante metáfora: “As nuvens são para não serem vistas.” [...] Tenho de me lembrar. O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo.”¹⁴

Como uma nuvem que paira e toma conta de tudo, o passado deve ser decifrado. O passado é que veio, voltando, pedindo para ser reconhecido: ele existe, é real, quer e precisa ser evocado. Ao ser reconhecido, o passado resolverá os emblemas deste presente. Mas, ao mesmo tempo, essas “nuvens do passado” são “para não serem vistas”, são para ser esquecidas. Elas não são reais. Elas confundem, devem passar despercebidas, pois, são imaginação. Interessante notar que Beatriz Sarlo também se utiliza desta metáfora para explicar o que seria a memória. Em suas palavras:

Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimir [o passado]; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que

¹³ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 95.

¹⁴ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 95.

menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar.¹⁵

A impossibilidade de se lembrar do passado que permanece ainda presente em nossa mente é perturbadora e pode ser, no caso de nosso narrador, também o fato que contribui para a fragmentação de sua narrativa.

A estória, assim como a memória, é intercalada de possíveis realidades junto a possíveis irrealidades.¹⁶ Isso mostra que os acontecimentos do passado dividem o tempo, mas não o preenchem. Sendo tais memórias reais ou fantasiosas, elas é que marcaram o tempo do sujeito traumático.

Memória, trauma e identidade

Ele queria não ficar perto da voz e do coração desse Moço, que ele detestava. Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutra de repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento. O Moço não falava, agora.¹⁷

Em relação às vozes narrativas, encontramos a primeira pessoa (eu), em sua maioria, no tempo presente, enquanto a terceira pessoa (eles, o Menino) se encontra, em sua maioria, no tempo passado. Tal uso da linguagem marca tanto a busca pela objetividade do tempo passado, quanto a subjetividade do tempo presente. No entanto, encontramos traços de escamoteamento do “eu” na narrativa.

A utilização da terceira pessoa subjetivada é muito comum em relatos testemunhais já que permite ao narrador uma fingida distância e uma possível maior precisão para contar os fatos traumáticos (busca pela objetividade do passado). Pollak comenta:

[...] o ato de relatar o evento pessoal, atribuindo-o a outra pessoa, não atendia a uma eventual vontade de falsear a informação, mas era simplesmente uma transposição necessária, que permitia transmitir uma experiência extremamente dolorosa.¹⁸

¹⁵ Grifo meu. SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 9.

¹⁶ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 32.

¹⁷ ROSA. *Nenhum, nenhuma*, p. 100.

¹⁸ POLLAK. *Memória e identidade social*, p. 10.

Sabemos que o Menino está relatando um trauma de sua infância e, por mais que estejamos confusos sobre o evento, sabemos que se trata de um momento que a criança passou longe de seus pais e teve que amadurecer sozinho. Tal experiência foi, inclusive, importante para sua preparação para a vida de adulto:

Tornava-se adulto porque, não tendo mais os pais a seu alcance, via-se diante de objetos novos e inquietantes para ele, certamente não para a gente grande, pelo menos não com a mesma intensidade.¹⁹

Certamente estar longe dos pais e não poder contar com sua ajuda para salvá-lo ou ao menos explicar a situação em que se encontrava já faz deste contexto uma situação traumática. No entanto, o uso da terceira pessoa pelo narrador é, para Sigmund Freud, uma característica que comprova a transformação da memória do passado pelo tempo presente:

Cada vez que, numa lembrança, a própria pessoa do sonhador entra assim em cena, como um objeto entre outros, pode-se reivindicar essa oposição entre o eu que age e o eu que se lembra como prova de que a impressão originária sofreu um remanejamento.²⁰

Assim, as características do sujeito narrativo do conto “Nenhum, nenhuma” marcam a relação traumática entre o “eu” que age e o “eu” que conta a estória. O sujeito traumático fica ainda mais em evidência no final do conto, no momento em que o Menino volta para casa junto ao Moço. Neste trecho, o narrador passa a se utilizar apenas da primeira pessoa:

Nunca mais soube nada do Moço, nem quem era, vindo junto comigo. Reparei em meu pai, que tinha bigodes. Meu pai, estava dando ordens a dois homens, que era para levantarem o muro novo, no quintal. Minha Mãe me beijou, queria saber notícias de muita gente, olhava se eu não rasgara minha roupa, se tinha ainda no pescoço, sem perder nenhum, os santos de todas as medalhinhas. E eu precisei fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: – *“Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...”*
E eles abaixaram as cabeças, figuro que estremeceram.

¹⁹ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 47.

²⁰ FREUD citado por PERRONE-MOISÉS. *Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa*, p. 118.

Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?²¹

Este trecho é repleto de considerações importantes sobre a memória do grupo familiar, do recalque junto à pessoa paterna e da divisão simbólica entre infância e vida adulta que, no entanto, não poderemos desenvolver neste momento, pois envolve um estudo mais aprofundado da Psicologia e Psicanálise. Cabe apenas agora ressaltar o momento em que narradores e tempos narrativos se condensam e se complementam, chegando à questão de maior importância humana: “Quem sou eu?”, ressaltada pela dupla interrogação junto ao pronome de primeira pessoa no final do conto: “eu?”.

O narrador não reconhece os pais e também não se reconhece. Ele se questiona se o “eu” narrador é mesmo o “eu” Menino, mas não consegue responder e, assim, finaliza a narrativa. O interessante é que, ao se utilizar apenas da primeira pessoa, poderíamos concluir que o narrador estivesse propondo uma conciliação entre as vozes narrativas do passado e do presente, no entanto, o que ocorre é um questionamento deste “eu”, uma dúvida sobre o ego.²² Ou seja, a fragmentação do narrador marca a impossibilidade de definição do “eu”. A busca pela linearidade da estória também marca a busca pela própria identidade. O resultado é que nem a estória e nem a identidade são encontradas e construídas completamente, ambas são fragmentadas e fragmentalizadas na narração da estória.

Não reconhecendo os pais, o narrador se coloca distante daqueles que constituíram seu primeiro círculo social. Quebrando com a unidade do grupo, o narrador não se entende como pertencente ao grupo familiar. Talvez estejamos diante do real trauma de nosso narrador, mas não pretendo desenvolver tal chave de leitura. Nos cabe apenas entender a construção da identidade do narrador distante do grupo familiar e junto a um grupo desconhecido. O narrador comenta:

Tudo não demorou calado, tão fundamente, não existindo, enquanto viviam as pessoas capazes, quem sabe, de esclarecer onde estava

²¹ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 100.

²² PERRONE-MOISÉS. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa, p. 118.

e por onde andou o Menino, naqueles remotos, já peremptos anos? Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência.²³

Por essa citação, percebemos que o grupo que poderia ajudar nosso narrador (já que a família não o pode) não existe mais. Parece que estão todos distantes, ou mortos. Halbwachs comenta:

[...]se nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas.²⁴

O contato com o grupo faria o narrador ao menos acreditar que tal memória não é imaginação, e a existência do grupo faria comprovar a realidade do fato lembrado. No entanto, apesar de já ter se desfeito a muito tempo, a memória permanece latente, o grupo ainda influencia o narrador. Mas por que essa memória é tão perturbadora? Jacques Le Goff nos dá uma dica:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.²⁵

Buscamos constantemente a resposta do que nos define como sujeitos. Vivendo em uma sociedade cada vez mais de-subjetivada que destrói e marginaliza as diferenças; como consequência, perdemos nossa individualidade ainda muito jovens (se é que algum dia a possuímos), o que nos torna adultos frustrados sempre em busca de algo que nunca tivemos: respeito ao corpo, aos desejos e a própria aceitação como homens. Pollak comenta:

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de

²³ ROSA. Nenhum, nenhuma, p. 94.

²⁴ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 29.

²⁵ LE GOFF. *Memória*, p. 469.

continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.²⁶

Estando longe da família, o narrador criou uma comunidade com as outras personagens de que não sabe, não lembra ou não quer nos dizer os nomes. A memória deste grupo se fixa também pelo fato de ser o primeiro grupo formado longe da família. A nossa constituição como sujeitos independentes se fixa no momento em que nos distanciamos daqueles que nos criaram. Pierre Nora comenta: "Porque a coerção da memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre o indivíduo, como sua revitalização possível repousará sobre sua relação pessoal com seu próprio passado."²⁷

Ou seja, relembrar e reconstituir essa memória poderia se tornar, para nosso narrador, o momento de redefinição de sua individualidade. Mas isso não é possível e nunca mais será. A memória como reconstrução do passado pelo presente se faz uma importante construtora de nossa identidade. Lembrar nosso passado é lembrar o que nos define. Não lembrar nosso passado, é viver em constante busca por esse tempo perdido.

Conclusão

O conto "Nenhum, nenhuma" de Guimarães Rosa propõe uma incrível e instigante viagem. Percebemos que se trata de uma literatura viva. Se propondo fragmentado, complexo e incompleto, nada mais natural que a fragmentação se transpor à narrativa, ao narrador e à grafia do texto. A escrita se propõe conceito!

Questionador e confuso, o narrador compartilha conosco a compreensão de que a memória pertence ao tempo passado, mas também é reconstrução do presente e definidora de nossa identidade. A memória é real, mas também irreal e (re)construída. Nada podemos concluir sobre o desfecho do texto, como nada podemos concluir sobre a vida. O texto desemboca num enigma, numa constante busca que é a mesma de nossos dias: a busca pela origem, pelo entendimento do passado, pela constatação do futuro.

²⁶ POLLAK. Memória e identidade social, p. 5.

²⁷ NORA. Entre memória e história: a problemática dos lugares, p. 18.

Importante ressaltar que este é o oitavo conto do livro *Primeiras estórias*. Não acredito ser coincidência ser este o conto que nos faz voltar a nós mesmos, nos questionando sobre a impossibilidade de resgate do passado e nossa eterna vontade de resgatá-lo. O oitavo conto, simbolizado pelo infinito (∞), tão caro ao escritor João Guimarães Rosa, traz em sua constituição a lei do eterno retorno à reflexão, da eterna travessia pelo caminho sem respostas que é a vida.

O conto se mostra uma possibilidade de “cura” ao sujeito traumático que perde o grupo a que tanto lhe influencia e nada pode fazer para resgatar sua identidade. O sujeito que decide relatar seu trauma faz de seu ouvinte (ou de seu leitor) a testemunha de seu evento e consegue, assim, perpetuar sua experiência. Infinitamente. Concluímos que esta é nossa missão ao lermos este conto, nos tornamos testemunhas, sofrendo e buscando respostas junto ao seu narrador nessa travessia.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FARIA, Maria Lucia Guimarães. Memória e infância. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa18/memoriaeinfancia_marialuciaguimaraes.pdf>. Acesso em: 21 out. 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Unicamp, 2000. p. 419-476.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-29, 1993.

OLIVEIRA, Edson Santos de; PERES, Ana Maria Clark. *Nicas, nonadas, tutameíces: o percurso da letra na obra de Guimarães Rosa*. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: _____. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

ROSA, João Guimarães. Nenhum, nenhuma. In: _____. *Primeiras estórias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. 555 p.

O olhar sobre o *outro*: Brás Cubas e a ideologia da elite brasileira do século XIX

Ana Danielle Lemes Mayer

Introdução

Não me parece exagero afirmar que Machado de Assis representou um divisor de águas na Literatura Brasileira, e que o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi o grande salto, colocando a nossa literatura pela primeira vez em pé de igualdade com as obras produzidas na Europa. Já havia no país escritores cuja qualidade era reconhecida. Nenhum deles, porém, alcançou a destreza de Machado de Assis, o nível apurado de sua qualidade estética.

Se nos romances tidos como de sua primeira fase há características que destoam da literatura do período, o que dizer então das memórias do defunto autor, nas quais as ousadias de Machado chegam ao extremo? O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que representou um marco na carreira do autor, é considerado ainda hoje um dos maiores romances não só da literatura brasileira, mas também da literatura ocidental.

Um olhar mais atento sobre o romance demonstra que, através de seus elementos formais, ele pode ser considerado uma obra representativa da sociedade brasileira do seu período. Embora a força do romance não se limite apenas às inovações técnicas incorporadas pelo autor, estas inovações são fundamentais para a realização do tema ao qual analiso: o modo como se dá a absorção de elementos constitutivos da sociedade para o interior da obra, passando esses a funcionar como elementos estéticos, de maneira que se constitui uma estrutura homóloga entre o romance e a sociedade brasileira do século XIX.

Roberto Schwarz, no livro *Um mestre na periferia do capitalismo*,¹ ressalta que certas técnicas de composição, se observadas com a devida atenção, remetem a fatores da sociedade do período, a ponto de o protagonista, Brás Cubas, poder ser considerado um representante legítimo da classe dominante de sua época. Técnicas tais como a digressão, que é constante ao longo do romance e acentua a volubilidade do narrador, fazendo com que este mude, a todo momento, as formas literárias, o assunto tratado, e até mesmo a sua própria postura diante das circunstâncias, conforme lhe convenha e satisfaça os caprichos. O tom da narrativa, que oscila entre o cômico e o sarcástico, revela que por trás do humor existe o escárnio e o desrespeito com tudo e com todos, inclusive o leitor. Segundo o autor, a volubilidade e o tom do narrador são características representativas da ideologia e comportamento da elite brasileira do século XIX, que, ciente do poder que exercia sobre as classes menos favorecidas, acabava subordinando tudo e todos aos seus caprichos. Subordinava inclusive as ideias ilustradas que vigoravam no período, que defendiam a liberdade e a igualdade entre os homens. Essas, porque iam contras os seus interesses, eram assumidas enquanto discurso – devido ao prestígio que possuíam – mas negadas em essência.

Adoto no presente trabalho a interpretação dialética entre a obra literária e a estrutura social proposta por Antonio Candido, que, sem negar a autonomia da obra, funde texto e contexto social. Em tal interpretação, os fatores sociais não são tidos como fatores determinantes, mas sim como elementos de estrutura da obra, portanto, elementos estéticos.

A obra literária: um retrato da sociedade?

A obra literária pode ser abordada sob várias perspectivas. Dentre as análises possíveis, há aquelas que, buscando compreender o funcionamento da obra, valorizam os elementos internos, ou intrínsecos: é o caso do estruturalismo, *New Criticism*, dentre outras. Da mesma forma, há análises que, ao contrário, buscam entender através da obra fatores externos a ela. Nessas há uma valorização dos elementos externos, ou extrínsecos, muitas vezes em detrimento dos valores estéticos. Quando isso

¹ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, p. 17-28.

ocorre, a obra deixa de ser vista como um objeto autônomo e passa a ser vista como consequência de outros fatores. Esse seria um dos grandes problemas desse tipo de análise, na qual se encontra a crítica sociológica.

Luiz Costa Lima, ao tratar da crítica sociológica, ressalta que “nenhum analista, independente do nível ou linha, negará que o contexto social interfere na realização textual”.² Por isso, o problema desse tipo de análise não está em verificar se o meio social influencia ou não a obra literária, mas sim em estabelecer como tal relação se dá, sem com isso reduzir a obra a uma mera consequência de fatores sociais – o que é uma das grandes críticas feitas à abordagem sociológica da literatura.

Ao subordinar a obra literária a outros fatores, o crítico parece esquecer que, como arte, a obra literária é autônoma, não podendo ser vista como verdade absoluta, mas possuidora de inúmeros caminhos interpretativos a serem seguidos. É preciso reconhecer que a análise sociológica é apenas uma das várias leituras possíveis, assim como as análises que se baseiam nos fatores puramente estéticos. Essas interpretações, embora divergentes, não se opõem; ao contrário, se complementam, como sugere Costa Lima:

[...] o ideal será conjugar a informação sociológica sobre o contexto histórico com um conhecimento preciso do estatuto do discurso analisado, para que assim se escape quer da tendência de ver a obra como “ilustração” de certa força social, quer da tendência estetizante oposta.³

É possível uma análise sociológica da literatura romper com a dicotomia referida acima e, ao mesmo tempo, não reduzir a obra a uma consequência dos fatores externos, valorizando assim a sua autonomia? Começemos pela seguinte citação:

Seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem [...]. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...]. Sabemos, ainda, que o externo (no

² LIMA. A análise sociológica da literatura, p. 661.

³ LIMA. A análise sociológica da literatura, p. 662.

caso, social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.⁴

Embora Antonio Candido proponha a abordagem de fatores sociais presentes na obra literária, isto é, contudo, uma abordagem diversa das análises sociológicas que Costa Lima criticou. Ao considerar os fatores sociais não como fatores externos e determinantes, mas como elementos internos e estéticos, a análise adquire outra dimensão. Dessa maneira, ela já não é feita com o propósito de ilustrar ou comprovar a interpretação de certa sociedade, subordinando assim a obra a fatores que lhe são externos. Ao contrário, a abordagem de fatores sociais é feita com o único intuito de enriquecer a interpretação da obra literária, pois a homologia estabelecida entre a estrutura de determinado romance e a estrutura social nos dá ferramentas para uma análise mais profunda sobre os elementos formais da obra. É justamente este o objetivo da interpretação dialética.

Para Candido, embora o fator social forneça matéria para a obra, não pode, no entanto, ser considerado fator determinante. Segundo o crítico, entre o trabalho artístico e a realidade se estabelece uma relação arbitrária e deformante e, embora a obra sofra “influências” de elementos sociais, esses elementos passam pelo crivo da imaginação, pois a mimese é sempre uma forma de poiese.

Para uma interpretação mais profunda do texto literário, que não subordine a obra a fatores externos (sejam sociais ou psicológicos), e que tão pouco negue o diálogo estabelecido entre eles, é necessário reconhecer que há na obra literária duas dimensões, cuja relação estabelecida é dialética. Refiro-me à representação e à invenção. Estas dimensões, embora opostas, não se anulam; ao contrário, complementam-se e dão integridade à obra literária. Embora a proporção que cada uma destas dimensões assume varie de uma obra para a outra, não há obra em que ambas representação e invenção não estejam presentes, de modo que, enquanto em determinados romances o diálogo com o contexto histórico-social é óbvio, em outros as marcas desse diálogo aparecem tão diluídas que se tornam quase imperceptíveis.

⁴ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 13-14.

Por mais que o autor queira representar fielmente em sua obra determinados quadros da sociedade, sempre haverá a invenção que transforma, um traço que seja, o panorama que se pretendia reproduzir. Por outro lado, ainda que o autor queira romper completamente com a realidade que o cerca, ainda que ele crie um mundo à parte, com suas leis próprias, a invenção vem ancorada em alguma coisa que é anterior, nem que seja para refutar e propor um caminho diverso.

Acredito que, para uma interpretação mais rica e verdadeira da obra literária, se faz necessário reconhecer que ambas as dimensões, representação e invenção, estão presentes, e que os limites estabelecidos entre as duas são difíceis de definir, se é que tal missão seja mesmo possível. Retomo neste ponto a interpretação dialética entre a estrutura da obra literária e a estrutura social proposta por Candido. A interpretação dialética, por reconhecer que a obra literária dialoga com seu contexto social, sem com isso negar a sua autonomia – pois o que importa neste tipo de análise não é pintar o retrato de determinada sociedade, mas sim verificar como os fatores sociais passam a funcionar como elementos estruturais do texto literário – parece-me um bom caminho para a análise, pois reconhece a relação estabelecida entre representação e invenção durante o processo de composição.

Adoto nesta pesquisa a interpretação dialética proposta por Candido com o intuito de demonstrar a homologia existente entre a estrutura do romance machadiano e a sociedade brasileira do século XIX, a ponto de Facioli dizer que a personagem Brás Cubas e o Brasil se assemelham ponto por ponto demonstrando, sobretudo, como estes fatores sociais internalizados, passam a funcionar como elementos estruturais e estéticos.⁵

Brás Cubas e a elite brasileira do século XIX

Baseando-me no estudo feito por Schwarz,⁶ proponho um breve olhar sobre a sociedade do período, da qual o protagonista machadiano seria representante. Imaginemos um jovem da elite brasileira do século XIX que, para concluir os seus estudos, parte para a Europa. Chegando lá,

⁵ FACIOLI. *Um defunto estrambótico*: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas, p. 27.

⁶ SCHWARZ. *Ideias fora do lugar*, p. 13-28.

entra em contato com tudo o que havia de mais moderno, principalmente nos campo das ideias. Vigoravam naquele tempo as ideias ilustradas, que defendiam o direito à liberdade e à igualdade entre os homens perante a lei.

Tendo terminado os estudos, após assimilar estas ideias e, sobretudo, após ter se revestido do prestígio que as mesmas possuíam, o jovem volta para sua terra. E o que encontra? Ao invés da liberdade, a escravidão; ao invés de igualdade, a subordinação dos menos favorecidos a quem detinha o poder econômico, este último podendo ditar as regras conforme lhe convinha, de modo a satisfazer os caprichos. Diante de tal impasse, como proceder?

A situação do jovem ainda se agrava quando se leva em consideração outro fator. Se por um lado os meios de produção do país dependiam da escravidão, por outro dependíamos economicamente do mercado externo, o que nos obrigava, por consequência, a estar de acordo com o que acontecia fora do território nacional. Isso gerou o que Schwarz denominou de “comédia ideológica”, pois, embora as ideias vindas da Europa fossem impraticáveis, eram, ao mesmo tempo, indescartáveis. Tal consciência fez com que os senhores vissem, ou fingissem ver, como naturais a coexistência absurda entre as ideias ilustradas que pregavam e o sistema escravista pelo qual eram favorecidos.

Se o escravo era visto como mercadoria, que lugar ocupava então o “homem livre”? Ao tratar da sociedade do período, Schwarz observa que não sendo nem proprietário nem proletário, o homem livre, para ter acesso à vida social e a seus bens, dependia materialmente do favor, indireto ou direto, de um outro.⁷ Em uma sociedade como essa, ao invés da liberdade e igualdade entre os homens, o que era defendido enquanto discurso, prevalece o exercício do arbítrio. O capricho de quem detém o poder econômico e que sabe a força que exerce sobre o *outro* – o escravo e o “homem livre” – passa a ser a regra.

Mas e se o jovem que procurei descrever anteriormente, que seria um legítimo representante da elite brasileira do século XIX, fosse na verdade Brás Cubas? No romance machadiano é possível ver a mesma

⁷ SCHWARZ. Ideias fora do lugar, p. 16.

trajetória descrita com detalhes: o jovem que vai para a Europa terminar os estudos e que volta para o seu país com a bagagem cheia das ideias mais modernas do período. Chegando aqui, embora proclame o discurso ilustrado e tire proveito do *status* que o mesmo lhe dá, não abre mão, contudo, dos prestígios que a posição social proporciona, subordinando até mesmo o “homem livre” aos seus caprichos.

Esta semelhança já nos permitiria supor que Brás Cubas representa um membro da elite brasileira do século XIX. Mas apenas isso não é suficiente para defender que há uma homologia entre a estrutura do romance e a estrutura da sociedade do seu tempo. Se a análise se contentasse em demonstrar tal semelhança, estaríamos correndo o risco de ver a obra como um documentário, um retrato que nos daria acesso a particularidades da sociedade do período, o que não é o objetivo. Para demonstrar a homologia entre a estrutura do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a estrutura da sociedade brasileira do século XIX, é preciso analisar as semelhanças existentes em um nível mais profundo: ver como a postura da elite brasileira do tempo diante das ideias ilustradas, e o seu olhar e comportamento perante o *outro* – escravo e “homem livre” – são dramatizados através da forma do romance, através de técnicas narrativas.

Antes elementos externos, agora elementos estéticos: homologia entre a forma do romance e a estrutura social

O revezamento de poses do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é constante, sempre em busca daquela que lhe dará mais prestígio. Existe, segundo Schwarz, um exercício de volubilidade, já que Brás nunca se fixa em nada, mudando a todo o momento não apenas o assunto tratado, mas até mesmo o estilo literário:⁸

[...] digamos que o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável a volubilidade vai da primeira à última linha do romance [...]. O movimento se completa no plano da forma, pelo babel de modalidades literárias:

⁸ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, p. 22.

trocam-se estilos, escolas, técnicas, gêneros, recursos gráficos, tudo comandado pelo mesmo afã de uma superioridade “qualquer”.⁹

A volubilidade do narrador pode ser interpretada como um elemento para gerar humor, já que a todo o momento Brás interrompe o curso da narrativa para falar de coisas banais e, por vezes, absurdas, como o capítulo dedicado às botas ou outro dedicado à ponta do nariz. Contudo, um olhar mais atento revelará que, na realidade, a volubilidade expressa “aspectos autoritários e perversos” por parte do narrador, como afirma Schwarz.¹⁰ A volubilidade de Brás é consequência de quem, sabendo o lugar que ocupa na sociedade e o domínio que exerce sobre o outro, subordina tudo às suas vontades, à satisfação de suas veleidades. Devido à posição social que ocupa, Brás pode adotar ou descartar tudo o que lhe rodeia, inclusive as ideias ilustradas, conforme lhe convenha, pois em uma sociedade como a sua o capricho de quem detém o poder econômico é regra. A volubilidade de Brás é, portanto, consequência de sua posição social.

Ao longo do romance, o único elemento que não é atingido pela volubilidade é a linguagem, uma linguagem eloquente que Brás sustenta da primeira à última linha de suas memórias. É fácil deduzir o porquê. Essa linguagem é resultado da pretensão ilustrada do narrador, que demonstra ter o domínio de toda uma tradição ocidental. Assim como a volubilidade, a eloquência expressa a busca constante do narrador por prestígio social.

Ainda que fale de coisas banais, Brás não abre mão da linguagem empolada, o que dá à narrativa um tom de humor. A exemplo disto, tem-se o episódio em que Brás faz um discurso na Câmara, defendendo a mudança no tamanho das barretinas:

Sendo certo que um dos preceitos de Hipócrates era trazer a cabeça fresca, parecia cruel obrigar um cidadão, por simples consideração de uniforme, a arriscar a saúde e a vida, e conseqüentemente o futuro da família. A Câmara e o governo deviam lembrar-se que a guarda nacional era o anteparo da liberdade e da independência, e que o cidadão, chamado a um serviço gratuito, frequente e penoso

⁹ SCWHARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, p. 30-31.

¹⁰ SCWHARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, p. 30.

tinha direito a que se diminuísse o ônus, decretando um uniforme leve e maneiro.¹¹

Por fim, concluí que

vária foi a impressão deste discurso. Quanto à forma, ao raptó eloquente, à parte literária e filosófica, a opinião foi uma só; disseram-me todos que era completo, e que de uma barretina ninguém ainda conseguira tirar tantas ideias. Mas a parte política foi considerada por muitos deplorável.¹²

Mas assim como no caso da volubilidade, um olhar mais atento revelará que há algo por trás deste tom humorístico: o deboche. Deboche por todo o conhecimento adquirido que, embora fizesse questão de ostentar, não passava para ele de “trambolho” – ideias bonitas enquanto discurso, mas sem utilidade prática. Contudo, se as ideias ilustradas eram tratadas como trambolho, eram, porém, um trambolho indispensável. Tal fator acabou gerando uma visão ambígua em relação à conduta ilustrada: por um lado de respeito e consideração, mas ao mesmo tempo de escárnio.

Esta visão quanto às ideias ilustradas é dramatizada através do tom da narrativa. Como ocorre no caso da volubilidade, se em um primeiro momento o efeito gerado é de humor, por vezes o narrador acaba deixando de ser engraçado. Ultrapassando todos os limites, Brás passa do humor à ofensa e profanação, o tom deixa então de ser engraçado, revelando o desrespeito e escárnio do narrador para com as ideias ilustradas.

Assim como através do tom da narrativa é possível perceber a visão de Brás quanto às ideias esclarecidas, este mesmo tom nos permite também ter acesso à visão que ele tinha sobre o *outro*. É neste ponto, a meu ver, que o romance reconstrói o aspecto mais cruel da sociedade daquele período, as condições de vida a que estavam condenados os escravos e os “homens livres” – assunto que tratarei adiante.

O olhar sobre o outro: o escravo

Ao longo de todo o romance, o moleque Prudêncio, como o chama o narrador, é citado pouquíssimas vezes, sendo que em apenas dois capítulos

¹¹ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 189.

¹² ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 189.

ganha destaque. Porém, as cenas em que a personagem aparece estão interligadas de tal modo que, juntas, reconstróem os horrores da escravidão e a sua consequência para o indivíduo. Começemos pelo capítulo em que o narrador apresenta Prudêncio:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo –, mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai, nhonhó!” –, ao que eu retorquia: – “Cala a boca besta!”.¹³

Na condição de escravo, Prudêncio estava subjugado às vontades de Brás, às humilhações que esse lhe impunha, e como tinha plena consciência de sua condição inferior, aguentava tudo calado – pois quando ousava lamentar era logo posto em seu “devido lugar”. Tal episódio deixa claro o espaço que o negro ocupava na sociedade. Caso, em um primeiro momento, o leitor possa supor que tal atitude de Brás para com o outro fosse apenas uma travessura de criança, – sendo, deste modo, extremamente benevolente para com o narrador – um outro episódio já não deixará dúvidas quanto ao verdadeiro olhar de Brás para com o escravo. Trata-se do capítulo em que o narrador procura justificar as atitudes do cunhado, que era contrabandista de escravos e mandava frequentemente alguns deles para o calabouço, “de onde eles saíam a escorrer sangue”.¹⁴ Brás, para amenizar o impacto de tal quadro, justifica a violência afirmando que Cotrim só agia assim porque se habituara ao “trato um pouco mais duro que esse gênero de negócios requeria”. Para Brás, portanto, se a atitude do cunhado não era louvável, também não carecia de grandes alardes, pois em tal contexto era até mesmo natural.

Voltando a Prudêncio, se na primeira cena onde aparece vemos o horror a que ele estava submetido, na cena em que encerra a sua participação no romance temos acesso às consequências de que tal violência deixou em sua vida:

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um

¹³ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 33-34.

¹⁴ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 179.

ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: – “Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!” Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

– Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!

– Meu senhor! gemia o outro.

– Cala a boca, besta! replicava o vergalho.

Parei, olhei... justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, – o que meu pai libertara alguns anos antes. [...] Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera.¹⁵

Uma atitude aparentemente paradoxal. Ao invés de fazer uso da liberdade, Prudêncio comprova o quadro cruel que prevalecia na sociedade brasileira, cuja essência estava fortemente ligada à exploração do homem pelo homem. Brás reconhece que o comportamento de Prudêncio é consequência dos maus tratos que recebera dele no passado, contudo, longe de sentir remorsos, o narrador fica admirado com o comportamento do outro, a ponto de dar ao episódio o seguinte desfecho: “Vejam as sutilezas do maroto!”, como que constatando que Prudêncio aprendera bem a lição.

O fato da personagem Prudêncio não ganhar destaque nas memórias me parece proposital, pois sempre que fala dela o narrador se auto-desmascara. Outro motivo para evitar o assunto, que me parece o mais forte, é que Brás vê-se obrigado a refletir sobre a situação desconcertante em que se encontra, ele e toda a sua classe, de querer conciliar duas coisas completamente contrárias: ser uma nação civilizada e moderna, enquanto ao mesmo tempo permanecia incapaz de reconhecer qualquer alteridade, subjugando o negro a uma condição inferior. A esse impasse grotesco, assim como aos demais escândalos presentes em suas memórias, Brás Cubas finge-se indiferente, e pretende que essa realidade monstruosa seja vista como algo natural.

¹⁵ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 118-119.

Tal mentalidade representa bem a posição da elite brasileira do século XIX, que preferia ignorar a situação absurda em que se encontrava, mergulhando assim numa espécie de alienação; atitude, ao que parece, mais cômoda. Acerca das semelhanças entre Brás Cubas e a sociedade brasileira, Facioli descreve:

Brás e o Brasil se assemelham, assim, ponto por ponto, ambos sobre as costas negras, sobre o tráfico africano e a escravidão, engendrados pelo capital mercantil internacional, tragicômicos, de identidade precária, falando do outro mundo como tentativa de compreender e expressar a sua alienação, e incapazes de reconhecer uma alteridade, um Outro com quem dialogar ou conviver, ocultando e fraudando seu verdadeiro estado e sua verdadeira condição, *quer que seja*, impossível de ser real e, por isso, construídas de compensações imaginárias. [...] Uno e duplo escandalosamente, mas eficazmente, homólogos e complementares.¹⁶

“Homem livre”: em essência dependente

Quanto ao lugar que o “homem livre” ocupava na sociedade, Schwarz observa que, faltando fundamento prático à autonomia do indivíduo sem meios, o valor da pessoa depende do reconhecimento arbitrário de algum proprietário, e que seu acesso aos bens de civilização, dado a dimensão marginal do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discriminatória de indivíduos de classe abonada.¹⁷

Em uma sociedade sustentada pelo trabalho escravo, o trabalho livre não é valorizado; longe de dignificar o homem, serve apenas para não deixá-lo morrer de fome. Por mais que esse gaste toda sua energia em um trabalho incessante, não há expectativas de melhora, sendo um esforço que jamais o levará a lugar algum. Para o “homem livre” daquele tempo, o único modo de tentar garantir o seu futuro era conseguindo a simpatia de alguém de posses, que através de favores poderia lhe reservar uma vida melhor. Contudo, isso tinha o seu preço, e cabia a pessoa decidir se queria ou não pagar por ele. Ao contrário do escravo, que não tinha outra saída a não ser obedecer aos desejos do dono, o “homem livre” podia optar entre dois caminhos, e vemos isso expresso através da

¹⁶ FACIOLI. *Um defunto estrambótico*: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas, p. 27.

¹⁷ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, p. 87-88.

trajetória de duas personagens do romance *Memórias Póstumas*, Dona Plácida e Eugênia.

Sobre a história da primeira, tendo trabalhado a vida inteira honestamente, quando velha e doente, Dona Plácida vê-se desamparada, e para não acabar na rua pedindo esmolas (medo que a personagem confessa ao narrador), passa a depender da proteção de alguém de posses. Isso faz com que ela – embora inicialmente a contra gosto – sujeite-se ao papel de cúmplice do romance de Brás e Virgília, passando assim por cima de seus próprios valores.

O narrador, por sua vez, não está alheio ao drama interior da velha senhora, e tem plena consciência do quão leviano está sendo ao submetê-la a função de “concubina”, como ele mesmo a denomina. Contudo, ao invés de solidarizar-se com a situação de Dona Plácida, Brás fala com gosto sobre como conseguiu vencer os princípios dela:

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. [...] Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra. [...] Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos, – os cinco contos achados em Botafogo, – como um pão para a velhice. Dona Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da Virgem que tinha no quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo.¹⁸

Se Dona Plácida escolheu colocar-se à disposição de Brás em troca de seus favores, o mesmo não se pode dizer de Eugênia. Logo nos primeiros capítulos temos acesso, de certo modo, ao início da trajetória de Eugênia, quando Brás ainda criança, surpreende um casal se beijando e faz um escândalo. O escândalo se deve ao fato de que Brás flagrou, mais do que o beijo de um casal apaixonado, uma cena de adultério. O que o narrador não podia imaginar naquela época é que tornaria a reencontrar

¹⁸ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 121.

a senhora a qual manchou a reputação, e que o fruto daquela relação despertaria o seu interesse.

Schwarz observa que o interesse de Brás por Eugênia faz o leitor supor uma transformação completa no protagonista, já que “valor e espontaneidade individual seriam reconhecidos, ou, generalizando, a iniquidade oligárquica abriria uma fresta à igualdade entre os homens.”¹⁹ Porém, tal suposição não se confirma e a história toma um rumo diverso da expectativa do leitor. O fator que teria desencadeado a mudança de postura de Brás em relação à moça é a descoberta de sua deficiência física, pois Eugênia é coxa de nascença. Contudo, Schwarz chama atenção para um outro fator, e afirma que, mais do que a deficiência da moça, incomoda ao narrador a posição social de Eugênia:

Com efeito, além de bastarda e sem poses, a menina é coxa. Observe-se todavia que o rapaz não se dá conta do defeito senão tarde, quando a dignidade da criatura pobre já o havia incomodado [...]. Noutras palavras, a lógica e o desfecho do episódio fixaram-se em uma função de inferioridades *sociais*, e a imperfeição *natural* superveniente não afeta a marcha da situação. Não obstante, será ela, a inferioridade física, o pivô das cogitações do moço. Este despejará sobre a deformidade natural os maus sentimentos que lhe inspira o desnível de classe, e, mais importante, verá a iniquidade social pelo prisma sem culpa e sem remédio dos desacertos da natureza.²⁰

Mas levando em consideração os episódios que se seguem, percebemos que não é o fato da moça ser pobre o principal motivo pela mudança de postura do narrador, que passa a se referir a ela de modo agressivo – sempre fazendo menção à sua deficiência física, de modo a menosprezá-la. Brás, embora tenha se recusado a desposar Eugênia, estava disposto a casar com Nhá-Loló, moça cuja posição social é semelhante a de Eugênia. Se não foi devido à desigualdade social, então o que teria provocado a transformação de Brás em relação a Eugênia?

Embora seja pobre, Eugênia não sente vergonha de sua posição e em nenhum momento tenta mascarar sua condição para agradar a Brás – o que faz Nhá-Loló. Eugênia não esconde quem é porque não se sente menos digna por ser pobre e deficiente, de modo que trata Brás como um

¹⁹ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, p. 101.

²⁰ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, p. 92.

igual; e é isso o que o narrador não admite, que Eugênia julgue-se tão importante quanto ele, sendo pobre e coxa. Ao contrário de Dona Plácida, Eugênia mantém a sua dignidade até o fim, e não abre mão de seu orgulho nem sequer quando Brás anuncia a sua partida:

Foi na varanda, na tarde de uma segunda-feira, ao anunciar-lhe que na seguinte manhã viria para baixo. – Adeus, suspirou ela estendendo-me a mão com simplicidade; faz bem. – E como eu nada dissesse, continuou: – Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo. Ia dizer-lhe que não; ela retirou-se lentamente, engolindo as lágrimas. Alcancei-a a poucos passos, e jurei-lhe por todos os santos do céu que eu era obrigado a descer, mas que não deixava de lhe querer e muito; tudo hipérboles frias, que ela escutou sem dizer nada.

– Acredita-me? perguntei eu no fim.

– Não, e digo-lhe que faz bem.

Quis retê-la, mas o olhar que me lançou não foi já de súplica, senão de império.²¹

Mas ao optar por manter a dignidade, Eugênia também paga um preço por sua escolha. Por recusar os favores e a proteção que poderia conseguir de Brás, caso se rebaixasse aos seus caprichos, ela acaba se autocondenando à miséria, e termina seus dias em um cortiço.

Se por um lado vimos que a opção de Dona Plácida faz com que ela perca a sua autonomia, e quanto a Eugênia? Embora não tenha se subjugado às vontades do narrador, ela é realmente livre? Em um país onde o pobre tem pouquíssima perspectiva de vida, estando abandonado à própria sorte, não é possível ao sujeito desfrutar plenamente de sua autonomia, pois não lhe são dadas escolhas, cabendo a ele contentar-se com o que a vida lhe oferece para sobreviver. A trajetória destas duas personagens demonstra que o pobre era livre apenas para decidir qual postura assumir – ambas ultrajantes: sujeitar-se a quem detém o poder econômico ou condenar-se ao completo abandono. Em essência, o “homem livre” não era livre.

²¹ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 78.

Conclusão

A obra literária é autônoma e não devia ser subjugada a nenhum outro fator. Mas devemos reconhecer, no entanto, que durante o processo de criação o autor acaba transpondo para a obra aspectos do seu contexto histórico-social, ainda que, por vezes, esta internalização de fatores sociais se dê de forma inconsciente – o que não parece ser o caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A forma como foi constituído o romance, a escolha pelo defunto autor que se autodesmascara e, conseqüentemente, desmascara a toda sua classe, certamente não fora uma opção aleatória de Machado de Assis, de modo que, entre os episódios do romance, ainda que de forma sutil, percebe-se uma crítica à sociedade do período.

Ao propor a homologia entre a estrutura do romance machadiano e a estrutura da sociedade brasileira do século XIX, o presente trabalho não consistiu em apenas apontar aspectos sociais presentes na obra. Ao contrário, ao invés de utilizar o romance para interpretar a sociedade do período, propus justamente o caminho inverso: ver como os aspectos sociais podem ajudar a entender a lógica de composição do romance. Por isso adotei a interpretação dialética proposta por Antonio Candido, pois o crítico, embora enfoque os fatores sociais presentes na obra literária, vê os mesmo não como fatores determinantes, mas sim como elementos estéticos.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p. 13-28.
- FACIOLI, Valentin. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In: _____ (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. v. 2, p. 659-687.

Poeta sórdido: as poéticas de Manuel Bandeira e o Modernismo na literatura

André Felipe Souza Cecílio

O período que abarca a segunda metade do século XIX e o início do século XX foi marcado por uma grande efervescência cultural e intelectual em diversos países, desde a Europa até as Américas. Em distintas áreas do conhecimento, novas teorias e novos olhares surgiram em contrapartida àquilo que se havia consolidado até então. O novo paradigma evolucionista proposto por Charles Darwin, na segunda metade do século XIX, despertava o interesse da comunidade científica, que se via diante de uma perspectiva inovadora em relação às perspectivas criacionista e lamarckista vigentes. No meio técnico-científico, os desdobramentos da Segunda Revolução Industrial, iniciada, também, em meados do século XIX, modificavam cada vez mais o cenário urbano e a vida cotidiana do cidadão, que passou a conviver com as grandes máquinas, com a maior produtividade de alimentos e recursos e com a utopia futurista. Ilustra essa situação a cidade de Paris (para Walter Benjamin, “a capital do século XIX”), que foi completamente reformada pelo prefeito Haussman no período entre 1853 e 1870, com o objetivo de parecer mais moderna. No campo das ciências humanas, as teorias psicanalistas de Sigmund Freud repercutiam pelo mundo, colocando a subjetividade em evidência em detrimento ao racionalismo então vigente; todas essas novas correntes de pensamento, além de tantas outras que não me caberia citar aqui, proporcionaram uma grande revolução no modo de pensar e agir do homem do século XX. Naturalmente, essa revolução acabou influenciando e marcando as artes e, naquilo que diz respeito a este trabalho, a literatura.

Sendo, como afirma Ezra Pound, o poeta a “antena da raça, da civilização”, não poderiam deixar de existir na poesia as marcas da modernidade nesse período. Surgem, então, os conceitos de *moderno*, *modernidade* e *modernismo* aplicado às artes poéticas desenvolvidas em diversos países e culturas, cada uma com a sua peculiaridade. Tais conceitos modificaram de maneira considerável o fazer e o pensar poéticos, ou seja, romperam com as tradicionais formas e ideologias vigentes na literatura para inaugurar uma nova arte. Nesse contexto, surge, na França, o poeta tido como o grande nome da poesia moderna, Charles Baudelaire. É dele a autoria do livro *Les fleurs du mal* (*As flores do mal*), obra que causou grande impacto devido às rupturas formais e ideológicas nela presentes, que chegou a ter textos censurados e que é considerada como o marco fundador da lírica moderna.

Sendo, segundo o crítico Cláudio Cruz, *As flores do mal* o

[...] ponto de fuga de toda a poesia posterior, repercutindo, em um primeiro momento, na trindade simbolista formada por Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, e, a partir desses, espalhando-se pelos principais poetas do século XX, incluindo já então outras nacionalidades [...].¹

É natural que encontremos referências a ela, seja em paráfrases, diálogos ou releituras, em nomes importantes do modernismo ocidental fora da França.

No Brasil, já no século XX, a eclosão do movimento modernista paulista fez surgir a idealização de uma arte legitimamente nova e nacional, que rompesse com as correntes europeias e com as estéticas existentes até então. Nesse contexto, surge um dos maiores nomes da literatura brasileira, Manuel Bandeira, que, em seu livro *Libertinagem* (1924), propõe um grito de liberdade da poesia. Grito, esse, evidenciado no poema “Poética”, que, segundo Ivan Junqueira, “não é apenas um dos melhores poemas do autor, mas também um dos mais importantes que escreveu, talvez o mais significativo no que se refere ao discurso metalinguístico e à síntese de seus procedimentos líricos”.²

¹ CRUZ, Cláudio Celso Alano. Um Baudelaire para o século XXI.

² JUNQUEIRA. *Testamento de Pasárgada*: antologia poética, p. 107.

Nessa perspectiva, este trabalho focaliza os aspectos estético e ideológico de dois poemas de Manuel Bandeira: "Poética", inserido em *Libertinagem*, de 1930, e "Nova Poética", do livro *Belo, Belo*, de 1948. Investigamos, nesses dois textos de natureza metalinguística, a presença desses dois aspectos do modernismo brasileiro da década de 1920 e do modernismo europeu, encabeçado por Baudelaire.

A bibliografia complementar utilizada dá preferência a artigos científicos relacionados às temáticas centrais da pesquisa, Manuel Bandeira e modernismo. Contudo, buscou-se um respaldo historiográfico para a contextualização da obra do autor e do movimento modernista a partir de escritos do renomado historiador contemporâneo Eric Hobsbawm, sobretudo da obra *A era das revoluções*. Além disso, foi lido o livro tido como fundador do modernismo literário, *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, com o intuito de estabelecer e evidenciar a relação e o diálogo existente entre as concepções modernistas de Manuel Bandeira e as ideias de Baudelaire sobre o fazer poético.

Para iniciar o trabalho discutimos as terminologias *moderno*, *modernidade* e *modernismo*, à luz do texto de Octavio Paz, *La quête du present*. Isso, pois a compreensão daqueles termos é de fundamental importância para a discussão dos principais pontos abordados neste artigo. Depois, fizemos a análise dos poemas, objetos da pesquisa. Para tanto, a releitura deles foi feita em diálogo com artigos que dizem respeito tanto ao fazer poético de Manuel Bandeira quanto à análise de poemas do autor e quanto à questão do Modernismo, todos devidamente citados ao fim deste trabalho. Por fim, fizemos a comparação entre o poema "Nova Poética" e o poema em prosa "A perda da auréola", de Baudelaire, procurando verificar o diálogo entre as concepções de poesia dos dois autores.

Dito isso, passemos para o desenvolvimento das ideias centrais do trabalho, começando pela biografia de Manuel Bandeira.

Moderno, modernismo e modernidade

– Meu pai, ah que me esmaga a sensação do nada!³

“Modernidade” e “moderno”

A palavra *modernidade* designa, a princípio, o período histórico que se inicia após queda do sistema feudal e da estrutura social medieval e que vai até a queda do Antigo Regime, cujo principal marco é a Revolução Francesa. Os renascentistas, ao classificarem o tempo em que viviam, pretendiam distanciar-se daquela que eles chamaram de “Idade das Trevas” (Idade Média) e demonstrar que havia surgido um novo momento na história, marcado por uma nova maneira de pensar, em relação à maneira medieval. Secularizaram-se, pois, o homem e o conhecimento, imergindo-os em um tempo que não temia mais o avanço, ao contrário do medieval. Para tanto, tinha-se como modelo o pensamento clássico grego e romano. Nesse sentido, *modernidade* representava o que havia de novo e atual, tendo como referencial um passado tido como “glorioso”.

Entretanto, o ideal da modernidade sofre fortes modificações com a virada histórica para a Idade Contemporânea, cujo início coincide com o fim do século XVIII e princípio do XIX. Iniciava-se ali um mundo bastante diferente daquele que conhecia o homem moderno. Como já vimos, o século XIX foi marcado por grandes mudanças na sociedade como um todo, com um grande fenômeno de industrialização e urbanização dos países europeus. Nesse contexto, o choque com o passado e com os modos de vida anteriores às grandes cidades, ao maquinário industrial e ao ambiente fabril se evidenciaram, e as promissoras perspectivas de progresso e de poder sobre o mundo fizeram com que se reforçasse a ideia de que o que é novo é melhor e, portanto, deve ser preferido ao antigo e ultrapassado.

Nesse cenário, o termo *moderno* surge não apenas com a conotação etimológica de ‘novo’ ou ‘atual’, mas acrescido das noções de ‘bom’ e ‘autossuficiente’. Há, então, um deslocamento na perspectiva do moderno, que não se trata mais apenas do presente, mas também abarca o futuro. Dessa forma, há uma ruptura com a adoção do passado como

³ Primeiro verso do poema “Nietzchiana”, do livro *Estrela da Manhã*, de Manuel Bandeira.

modelo, fazendo com que conceitos como *clássico*, *atemporal* ou *belo eterno* percam seu valor. O moderno está, agora, ligado diretamente ao seu momento presente e tem seus olhos virados para o futuro.

Por sua vez, a palavra *modernidade* passou a ser polissêmica. Como indagou Octavio Paz, "a modernidade é uma palavra em busca de seu significado: é uma idéia, uma especificidade ou um momento da história?"⁴ Ou seja, modernidade, passa, então, a se referir ao período histórico intermediário à Idade Média e à Contemporânea; à característica daquele que é moderno, que é novo; ou mesmo ao ideal de inovação e renovação emergente no pensamento e nas artes a partir do século XIX. Em todas as três conotações, entretanto, percebe-se sempre a ideia de evolução em relação a um passado, que é inferior. Sendo assim, modernidade está implicitamente relacionada à noção de ruptura com uma tradição já existente, como lembram Antonio Candido e Octavio Paz.

O moderno e a modernidade na poesia

Entrando para o universo da literatura e, mais especificamente, da poesia, que é o nosso enfoque neste trabalho, temos que a concepção de modernidade poética se aproxima muito mais da noção de moderno vigente a partir do século XIX e, portanto, da de renovação estética e cultural, do que daquela de modernidade dos renascentistas. Isso porque os poetas modernos (e aqui podemos trazer como exemplos Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e, claro, as escolas vanguardistas) situam-se em seu próprio tempo, no presente, mas têm seus olhares voltados para o novo, para o futuro, chegando, muitas vezes, a renegar o passado. Há, em suas poéticas, um grito de liberdade dado contra os padrões estabelecidos e cristalizados até então.

Gumbrecht nos lembra que o processo de modernização em torno das primeiras décadas do século XIX, "gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo".⁵ Ou seja, o homem – e mais especificamente em nosso caso, o poeta moderno – adota uma postura na qual é capaz de contemplar o mundo à sua volta, sem deixar de focalizar a si próprio à

⁴ PAZ. *La Quête du Présent*, p. 50.

⁵ GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 13.

sua subjetividade. As verdades universais dão lugar às percepções particulares de um mundo comum a um dado grupo ou sociedade. Essa observação é de suma relevância para nós, uma vez que temos, no poeta moderno, a representação de um homem que se vê afetado e, de certa forma, engolido pelo ambiente urbano. Nesse novo cenário, surge a figura da multidão, que parece diluir a subjetividade do homem urbano, enquanto o faz se perder pelas ruas lotadas. É na poesia, portanto, que o poeta moderno, solitário em meio à multidão, encontra o recanto para deixar fluir o que lhe é subjetivo e particular, ao mesmo tempo em que evidencia o seu olhar sobre o mundo.

Sob essa óptica subjetiva e, ao mesmo tempo, atenta ao mundo à sua volta, cria-se todo um universo de possibilidades representacionais acerca de um mesmo objeto ou de uma mesma situação, já que o conteúdo de cada observação depende da posição particular no tempo e no espaço do seu observador. Assim, percepções como “belo” deixam de ser idealizadas no campo da poesia, se opondo, como diz Baudelaire em *Écrits sur l’art*, à teoria da “beleza única e absoluta”. Para ele, que é considerado pela crítica literária o “pai da modernidade na poesia”, a beleza (no sentido estético da palavra) é de natureza dual, sendo que uma de suas partes é composta por elementos relativos e circunstanciais, sem os quais não se poderia apreendê-la, pois ela seria “inapropriada à natureza humana”.⁶

Dessa forma, há uma desconstrução de toda uma tradição poética existente anteriormente, ao se relativizar o “belo”. Essa negação à tradição se deve ao fato de que o poeta moderno tomou consciência de si, de seu papel no mundo e mesmo da tradição na qual está inserido e, lembrando Octavio Paz, “aquele que sabe ser pertencente a uma tradição,

⁶ “C’est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d’une composition double, bien que l’impression qu’il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l’unité de l’impression n’infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.” BAUDELAIRE citado por SOBRAL. *O caldeirão moderno*, p. 8.

implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tardeou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la”.⁷ Assim, a poesia moderna funciona como um grito de liberdade do poeta contra a tradição na qual ele se descobriu imerso – um grito de liberdade que, também, evocava o progresso, o futuro.

O modernismo

O desejo pelo progresso, fomentado pela grande revolução técnico-científica pela qual passava o mundo oitocentista, atingiu, também, a literatura. A necessidade de se criar algo novo, que rompesse com a poesia que era feita até então, surgiu e, logo, vieram os primeiros poetas a lançarem seu grito de liberdade contra a tradição vigente. Esse grito ocorreu, em primeiro lugar, na França, com os poemas de Baudelaire, que apresentou ao mundo as flores do mal e lançou a auréola que pairava na cabeça do poeta na lama. A ruptura com a antiga imagem do poeta como um ser intocável, alto, foi completa; entrou em cena um poeta extremamente mundano, marginal aos modelos sociais, que não atendia a nenhum padrão que não os dele mesmo.

Tal como o modo de viver urbano, essa necessidade de se romper com as tradições vigentes também se espalhou por diversos países do mundo, chegando, inclusive, ao Brasil. Aqui, faremos um recorte especial, destacando os projetos estético e ideológico do movimento modernista brasileiro, embasando-nos nas proposições de João Luiz Lafeté sobre o assunto, uma vez que reside nesse ponto o cerne das análises dos poemas de Manuel Bandeira, feitas nas partes seguintes deste trabalho.

Primeiramente, é interessante ressaltar que as duas faces do projeto literário do modernismo (a estética e a ideológica) são, como afirma Lafeté, complementares e intimamente ligadas entre si. Afinal, como afirma ele,

[...] o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo

⁷ ANDRADE. Dois tempos da literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o modernismo.

(justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.⁸

Ou seja, a negação das estéticas precedentes ao modernismo denota uma ruptura, também, com as ideologias por elas carregadas e, conseqüentemente, com a maneira de ser e pensar do homem daquele tempo. Contudo, é interessante que façamos a análise em separado de cada uma dessas faces, em virtude de se conseguir uma maior clareza e evitar possíveis confusões.

O projeto estético do modernismo brasileiro diz respeito, sobretudo, à ruptura da linguagem tradicional e rebuscada na literatura, além da renovação dos meios de produção artística. Por ser essa uma ruptura com cerne da arte literária, que é a linguagem, o ideal estético modernista se mostrou bastante radical e revolucionário, despertando, em um primeiro momento, repúdio e desprezo por parte do público. Contudo, esse ideal buscava, mais do que modificar os padrões estilísticos da época, desvincular da linguagem literária a ideologia das elites oligárquicas e, com isso, incrementar-lhe com as vozes do folclore e da cultura popular, tidas como libertadoras. Dessa forma, a utilização de uma linguagem mais popular e a abordagem de temas que não diziam respeito à alta sociedade, mas, sim, às camadas populares, faziam com que também fosse dada ao povo uma maior expressão na cultura nacional.

Questionou-se, também, a concepção de obra de arte até então vigente: os modernistas brasileiros não queriam mais uma arte que fosse pura representação de uma realidade, mas, sim, uma arte que fosse "um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia".⁹ A arte deveria, então, ter valor pelo que ela era, não pelo que ela pretendia (ou tentava) ser. Nesses dois aspectos, o projeto estético do modernismo brasileiro se aproxima dos ideais estéticos das vanguardas europeias e mesmo da poesia baudelairiana, no que diz respeito à aproximação do texto poético com a esfera do popular, do grotesco, do cotidiano, e à contraposição ao refinamento estilístico exigido pela academia.

⁸ LAFETÁ. Estética e ideologia: o Modernismo em 1930.

⁹ LAFETÁ. Estética e ideologia: o Modernismo em 1930.

Por outro lado, e complementando o ideal estético, o projeto ideológico visava à consciência nacional, ou seja, desejava encontrar uma expressão e uma identidade tipicamente nacionais. Evidentemente, como foi dito anteriormente, as mudanças propostas na linguagem das obras literárias contribuía bastante para a efetivação desse projeto ideológico. Entretanto, o que nos é interessante salientar é que tal projeto estaria calcado em uma reflexão acerca da função do texto poético (nesse caso, poético no sentido de artístico). Como já foi mencionado, a obra de arte – e aqui a poesia, evidentemente, se inclui – não era tomada apenas como uma representação da realidade, em uma perspectiva mimética clássica. Pelo contrário, a arte devia ter autonomia. Assim, um texto modernista que contemplasse uma determinada voz não a estaria apenas representando, mas, sim, *seria* essa voz. Essa mudança de perspectiva dá maior força àquilo que está sendo dito no texto em relação à forma como é dito. Assim, quando Oswald de Andrade, por exemplo, escreve as “Pronominais”, ele não está representando uma voz, mas, sim, está evocando-a.

Passados os primeiros anos da eclosão do movimento modernista, na Semana de Arte Moderna de 1922, o fulgor revolucionário do movimento se acalmou, tal qual ocorreu com as vanguardas europeias. Deu-se início, então, a uma nova fase em que o mais importante não era mais lutar contra as formas e as estéticas cristalizadas, uma vez que essa luta já havia sido travada e a nova estética já ganhava força; agora, o projeto ideológico e o trabalho com funcionalidade da linguagem poética ganhavam mais força e faziam com que o modernismo brasileiro alcançasse maior “maturidade e equilíbrio”, como diz Lafetá. Após romper com as estruturas cristalizadas e “passadistas”, os escritores modernos alcançaram maior liberdade para trabalhar e, sobretudo, criar.

Fazendo um paralelo com o modernismo europeu, arriscaríamos dizer que, a partir dos anos 30, o modernismo brasileiro conseguiu retirar a poesia e o poeta do altar que lhes era reservado e sujá-los com a lama do real, do cotidiano, da vida em seu tempo. Feitas essas considerações sobre as noções de moderno e modernidade, e sobre os ideais do modernismo, de suma importância para iluminar a continuação deste trabalho, passemos, agora, para a análise dos poemas-poética de Manuel Bandeira.

“Poética” e o projeto estético modernista da primeira fase

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.¹⁰

Para evidenciar a relação existente entre Manuel Bandeira e a corrente modernista que se iniciou em São Paulo na década de 1920, faremos uma análise do poema “Poética”. Publicado em 1930, ele integra o livro *Libertinagem*, quarto livro de poesias publicado pelo poeta. A escolha desse texto em específico não foi em vão: sabe-se que os textos que compõem o livro *Libertinagem* foram escritos ao longo de toda a década de 1920, época da eclosão da primeira fase do movimento modernista no Brasil. Dessa forma, é de se esperar que esse poema esteja em consonância com os ideais que circulavam, então, no meio literário brasileiro – como, de fato ocorre. Além disso, o próprio título do poema já aponta para o fato de que, nele, se encontrará algo referente ao “fazer poético” que motiva o autor.

É importante observar aqui a relevância do título do livro no qual se encontra o poema objeto de nossa análise: “Libertinagem” traz em si a ideia de libertino, de liberdade, mas uma liberdade levada ao extremo. Liberdade, essa, que é justamente o que prega o projeto modernista para a literatura. Como veremos, essa noção estará, também, presente em “Poética”, motivo pelo qual acredito ser ele um poema que carrega em si as proposições modernistas.

Partamos, pois, para a análise propriamente dita do poema em questão, iniciando pela sua exposição:

Poética

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
[protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o
[cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

¹⁰ Verso derradeiro do poema “Poética”, publicado no livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira.

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si
[mesmo.

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
[exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber de lirismo que não é libertação.

Como dissemos, o título do poema aponta para o *fazer poético*. Dessa forma, o autor já anuncia de início ao seu leitor que a natureza do texto a ser apresentado é metalinguística. Em outras palavras, o poeta utilizará do recurso da poesia para abordar ou, como é o caso, discutir questões que tangem a poesia e sua construção. Evidentemente, a poética de um autor é algo essencialmente particular. Dessa forma, Bandeira também deixa claro, já no título, que aquilo que será tratado nos versos do poema terá grande carga de subjetividade, pois apontará para aquilo que ele considera ser fazer poesia.

Essa postulação de um *fazer poético* também revela um diálogo do poeta com o momento que vivia o modernismo brasileiro, que era o de consolidar os seus projetos de arte e anunciá-los de maneira mais explícita. Vale lembrar que, como já mencionado, a década de 1920 foi, para o movimento modernista no Brasil, o momento de caráter mais revolucionário, em que levantou-se com mais vigor as bandeiras do projeto estético e da ruptura com a concepção de arte adotada até então.

Nesse sentido, os primeiros versos do poema já demonstram uma voz que se mostra fervorosamente contrária ao *fazer poético* por ela percebido. A crítica feita recai justamente sobre a escola parnasiana,

preponderante no gosto popular do Brasil do início do século XX, cuja poesia é tratada como “lirismo comedido”, “bem comportado” e mesmo “lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor”. Tais designações, de cunho pejorativo, fazem referência ao culto que os poetas parnasianos prestavam à forma do poema. Essa, entretanto, não é a primeira vez que Bandeira levanta sua voz contra a estética parnasiana: em seu célebre poema “Os sapos”, o poeta escreve:

[...]

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: – “Meu cancioneiro
É bem martelado.
Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

[...]

Nesses versos, o poeta critica de maneira bastante irônica e humorada a poética dos parnasianos. Notemos que, em ambos os poemas, existe uma abordagem crítica ao “culto à forma”, tão presente na poesia brasileira da década de 1910. Todavia, enquanto em “Os sapos” o poeta é sutil ao dizer que o parnasiano reduziu “a fôrmas a forma”, no poema do livro *Libertinagem*, a abordagem por ele feita já possui outro caráter, bem mais incisivo e mesmo depreciativo. Lá, o poeta não ironiza apenas

com o intuito de criticar, mas, também, de desprestigiar. E vai além: em “Poética”, o alvo da crítica não é o poeta parnasiano, mas, sim, toda a estética parnasiana – o que é evidenciado pelo termo “lirismo”. Dessa forma, quando se faz referência a um “lirismo funcionário público”, não se está apenas criticando a figura do poeta, mas toda a concepção de poesia que está por trás de sua escrita.

Os versos que se seguem apresentam, ainda, uma gradação no que diz respeito à depreciação do lirismo praticado até então. O tom feroz do poema é acentuado por termos como “raqúitico” e “sifilítico”, que demonstram a ideia de que a poesia que era feita é fraca, doente. Por fim, o poeta fecha a escala argumentativa (no sentido ducrotiano), afirmando que esse tipo de fazer poético “não é lirismo” e, sim, uma atividade meramente burocrática, sem nenhum traço artístico e um tanto enfadonha, com os versos:

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
[exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Com isso, Bandeira assume o papel do poeta moderno, que é aquele que renega o passado e a tradição em que está inserido para propor uma nova, melhor. E essa proposta vem logo em seguida, nas últimas estrofes, em que a voz poética – que, aqui, se confunde com a do próprio poeta – evidencia o seu desejo de uma poesia livre das amarras da forma. O lirismo por ele almejado não é oriundo de temas altos nem de estruturas bem articuladas, mas sim, da liberdade, ou mais, da libertinagem, marcada, no texto, pelas imagens do bêbado, que é desprovido do pudor e do bom-senso estabelecidos pela convenção social, e dos *clowns*, figura caracterizada por ser um subversor da lógica do senso comum. Por fim, é lançado o grito de liberdade do poeta como verso derradeiro, concluindo o poema e as ideias nele expressas de maneira enfática.

Toda essa lógica construída nos versos de “Poética” reflete com precisão o momento revolucionário vivido pelos poetas modernistas a partir de 1922. O gesto de ruptura com a tradição poética “antiquada” e a proposição de uma escrita livre de preceitos e convenções, que deixasse de ser apenas representativa e passasse a ter maior autonomia naquilo

que dizia, é dado no último verso do poema. Notemos que esse verso é iniciado por um travessão, o que indica exatamente a presença de outra voz além da do próprio autor, que é a voz do poeta moderno, farto do lirismo praticado em sua época e sedento por modificá-lo.

Mas não é apenas devido à significação de suas palavras que esse poema funciona como a materialização do projeto estético do Modernismo brasileiro. De maneira exímia, Manuel Bandeira não só faz a proposição de uma nova estética, mas a coloca em prática. Os versos de “Poética” não seguem uma metrificação padrão, tampouco atendem a uma versificação tradicional. Não há um esquema de rimas definido, nem mesmo um ritmo uniforme. O poema é todo construído com a liberdade que ele clama para o lirismo, o que faz dele um exemplo prático do ideal de arte defendido pelos modernistas. O caráter metalinguístico de “Poética” é, então, reforçado pelo fato de ele ser uma aplicação da própria teoria nele proposta.

Vemos, pois, que, mais do que um grito de liberdade, o poema “Poética”, de Manuel Bandeira, é uma prática dessa liberdade tão desejada pelos poetas modernistas da primeira fase, iniciada em 1922.

“Nova Poética” e a ideologia modernista baudelairiana

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.¹¹

Passados “os anos de maior força e calor do movimento modernista”, como o próprio Manuel Bandeira afirma em *Itinerário de Pasárgada*, a busca pela liberdade da forma adquiriu novos componentes, esses mais ideológicos e referentes ao papel do poeta. É sob essa perspectiva que, em 1948, em seu livro *Belo, belo*, Bandeira publica o poema “Nova Poética”. Nele, percebemos novas concepções de poesia, dessa vez menos focalizadas na linguagem em si e mais em aspectos ideológicos. Leiamos-lo:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito,

¹¹ Verso do poema “Nova Poética”, publicado no livro *Belo, belo*, de Manuel Bandeira, datado de 1948.

Saí um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem
[engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-
lhe
[o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
É a vida
O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens
cem
[por cento e as amadas que envelheceram sem maldade.

Novamente, chama a atenção o título do poema, no qual a palavra “poética” se faz presente e anuncia, pois, um texto metalinguístico. Entretanto, o poeta determina essa como sendo uma nova poética, o que aponta para dois aspectos: um primeiro (e evidente) de que há um diálogo entre esse poema e o publicado em *Libertinagem*; e um segundo, de que a poética do autor, ou seja, a sua concepção sobre o “fazer poético” sofreu alterações em relação à outra.

O diálogo que se pode observar com o poema de 1930 é pautado não na negação deste, mas, sim, na modificação do foco. Enquanto em “Poética” existe uma voz que clama pela libertação dos versos e do fazer poético, de modo que o poema privilegie questões de cunho estético e estilístico, “Nova Poética” traz uma nova discussão, pautada na concepção e na função da poesia e na identidade do poeta. Assim, evidencia-se uma ampliação da visão de poesia por parte do autor, que não mais a observa a partir de um olhar essencialmente focalizado na linguagem, mas, sim, na sua função.

O poema é iniciado, semelhante ao de *Libertinagem*, de maneira incisiva, mas já sem o mesmo fulgor revolucionário dos anos 20. Ao invés de levantar sua voz contra um determinado estilo e priorizar desconstruí-lo com críticas, o poeta, agora, já lança de início a sua própria tese, valorizando-a em detrimento às críticas contidas em versos posteriores. Essa mudança indica um discurso mais maduro e mais seguro de suas próprias concepções, o que não parecia tão certo em “Poética” – reflexo, provavelmente, dos dezoito anos que separam a publicação dos dois poemas.

Bandeira, então, lança “a teoria do poeta sórdido”. A escolha lexical que o autor fez pelo verbo “lançar” aponta para o fato de que a

referida teoria ainda não existe, é inédita – o que demonstra o seu caráter moderno. Segundo o *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda, *sórdido* denota ‘repugnante’, ‘imundo’, ‘nojento’. Assim, temos que a noção de um poeta que seja “sujo”, ou seja, que não esteja de acordo com o imaginário que lhe conferia uma postura fina, elegante, não existia no contexto literário brasileiro em que Bandeira se incluía (pelo menos segundo a sua percepção). Isso, por sua vez, aponta para a suposição de que, apesar de que a guerra dos primeiros anos do movimento modernista brasileiro contra as burocracias estilísticas e formais tenha alcançado um relativo sucesso, havia, ainda, uma concepção de poesia e, também, da figura do poeta muito arraigada às visões mais antigas de arte. Nesse sentido, Bandeira promove uma desconstrução dessa imagem ao apresentar a figura de um poeta que, ao contrário de ser idealizado e exemplar, possui em si “a marca suja da vida”. Em outras palavras, o autor tira a figura de quem faz poesia do campo das idealizações e o lança ao mundo real.

No entanto, não é a primeira vez na literatura que a imagem do poeta é trazida ao mundo concreto. Na França do século XIX, Charles Baudelaire – como já mencionamos neste trabalho – já havia criado o “poeta maldito”, o poeta das “flores do mal”, o poeta que perdera a auréola. Evidentemente, por ser Baudelaire o fundador do modernismo na poesia (sendo, inclusive, de sua autoria o termo *modernidade*), é natural que se encontre referência a seus textos ou a suas ideias em qualquer texto em que a modernidade se faça presente. Porém, a partir dessa desconstrução da imagem do poeta, o poema de Manuel Bandeira em questão passa a ter um diálogo ainda maior e mais explícito com a obra do pai do modernismo na poesia. Isso revela um verdadeiro amadurecimento nos seus ideais de modernidade literária. Esse, por sua vez, é fruto da notável erudição do poeta brasileiro, que, cada vez mais a partir da década de 1940, passou a ter contato com obras estrangeiras e, inclusive, a traduzi-las ao português, tendo, inclusive, traduzido o poema “Epílogo”,¹² do próprio Baudelaire.

¹² O poema se encontra no livro *Pequenos poemas em prosa*, mesma obra em que está inserido o poema “A perda da auréola”.

A partir do quarto verso do poema de Bandeira, o diálogo com Baudelaire torna-se ainda mais claro e, também, específico: “Nova Poética” traz referências ao célebre poema em prosa do mestre do modernismo francês “A perda da auréola”, do livro *Pequenos poemas em prosa* (*Petits poèmes en prose - Le spleen de Paris*). Neste poema (anexado na íntegra ao final deste trabalho), Baudelaire põe em cena um diálogo entre um homem que se surpreende ao encontrar o poeta em um “lugar inapropriado”. O poeta, por sua vez, comenta que acabara de perder a auréola que trazia em sua cabeça ao deixá-la cair na lama, enquanto atravessava uma rua movimentada. Essa cena é retomada nos versos de Bandeira:

Vai um sujeito,
Saí um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem
[engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-
lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:

Tanto a auréola, de Baudelaire, quanto “a roupa de brim branco muito bem engomada”, de Bandeira, apontam para uma característica angelical, que indica pureza, dada à figura do poeta. Característica, essa, que é praticamente desfeita por um mesmo elemento: a lama da rua, que, mais do que a lama de ambientes rurais ou mais rupestres, é uma lama imunda, nojenta, repleta da poluição típica do meio urbano. Assim, temos que, em ambos os poemas, o poeta é trazido ao mundo real e passa a carregar em si a marca da vida. Com isso, é enfatizado o ideal modernista de abandonar um fazer poético meramente mimético para adotar um novo, capaz de trazer em si a vida propriamente dita, e não uma visão idealizada dela. Ideal, esse, evidenciado no poema de Bandeira ao final da primeira estrofe, quando o poeta afirma, de maneira direta e um tanto seca: “É a vida”.

Outra aproximação notável entre os dois poemas está na sua construção. O texto de Baudelaire é tido pelo próprio autor como um “poema em prosa”, indicado pelo título do livro. Essa concepção rompe de maneira drástica com a noção básica de poesia anterior ao modernismo, que apontava para um texto essencialmente composto por versos. Em “Nova Poética”, também é adotado um discurso mais próximo da prosa do que da poesia, segundo a concepção tradicional. Apesar de haver versificação, o poema apresenta passagens em prosa, sobretudo

nos dois versos extremamente longos que fecham, respectivamente, a primeira e a segunda estrofes: “Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama” e “Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldade.” Assim, Bandeira demonstra já ter alcançado a libertinagem poética que em 1930 ele reivindicava e está, agora, dezoito anos mais tarde, voltado para questões mais profundas acerca da libertação, também, do poeta em relação às imagem idealizadas conferidas a ele.

Na segunda estrofe do poema, Manuel Bandeira passa a discussão para o campo do papel da poesia. Segundo ele, “o poema deve ser como a nódoa do brim”, ou seja, o poema deve colaborar para desconstruir as imagens antigas acerca do próprio texto e, também, do poeta, que nele estão arraigadas. Ele chama, assim, a responsabilidade de mudar essas concepções para o próprio poeta e, mais que isso, já serve como exemplo de como fazê-lo em seu próprio texto. Outra vez temos a ruptura com a noção de uma poesia cuja função seja simplesmente mimética.

Por fim, a terceira e última estrofe do poema é iniciada com uma concessão feita pelo poeta acerca de seus ideais. Se antes, em 1930, ele não queria um lirismo que não fosse libertação, retirando, de maneira enfática e bastante radical, de todas as outras concepções de poesia que não fosse a moderna o seu valor poético, agora ele parece voltar atrás e reconhece que essas outras perspectivas também cumprem com algum papel da poesia. Em “Nova Poética”, Bandeira reconhece que “é também orvalho”, ou seja, também é poesia aquele texto que se ocupe apenas daquilo que é superficial à matéria, que apenas a reveste (como o orvalho). Entretanto, a posição crítica do poeta não é modificada: logo em seguida, é dito que essa função superficial, essa poesia sem profundidade, de revestimento, é própria apenas para leitores imaturos, como vemos nos versos:

Sei que a poesia é também orvalho.

Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldade.

Assim, ao criticar a postura ainda um tanto romântica de determinados leitores, Bandeira parece trabalhar com a ideia de que, tanto quanto as concepções de poesia e de poeta, a figura do leitor também deve mudar, “evoluir”, para a consolidação de uma poesia mais madura. Dessa forma, Manuel Bandeira transfere a todos os elementos de um texto poético – estrutura, linguagem, poeta e leitor – o ideal modernista de mudança, na perspectiva de um amadurecimento, de uma evolução.

Considerações finais

Se Ezra Pound tem que o poeta é antena de sua raça e de sua civilização, Manuel Bandeira se encaixa com perfeição na lida de fazer poesia. Atento às mudanças que ocorriam no cenário literário nacional – e mundial –, Bandeira soube captar as ideais recorrentes no campo da poesia ocidental e transmiti-las adiante, difundi-las em seus textos, poemas, críticas, traduções, enfim, em praticamente todo trabalho literário que chegou a fazer. Assim, com grande maestria e inteligência, Manuel Bandeira conseguiu, ao longo de sua obra, não apenas idealizar e teorizar acerca de concepções de poesia ou de necessidades de mudança na literatura poética brasileira, mas, também, efetivou o que defendia.

Essa atitude de teorizar e, ao mesmo tempo, praticar o que é defendido se torna explícita nos poemas “Poética”, de *Libertinagem*, e “Nova Poética”, de *Belo, belo*, em que, como vimos, o poeta propõe fortes rupturas com o fazer poético praticado no Brasil antes da década de 1920. Em um primeiro momento, dialogando com o modernismo mais revolucionário dos anos de 1920, o poeta lança o grito de liberdade contra a poesia parnasiana, amplamente presa à forma propriamente dita do poema e que a valorizava em detrimento do conteúdo trabalhado. Nesse momento, ele já apresenta em seu poema-manifesto uma linguagem mais livre e que, entende-se, é por ele considerada como o ideal para a poesia.

Dezoito anos mais tarde, com o modernismo brasileiro já mais focado nos aspectos ideológicos do que nos estéticos, como afirma Lafetá, Manuel Bandeira lança sua “Nova Poética”, agora, também, muito menos focalizada na questão da linguagem em si. O poeta, então, extrapola, também, os limites da discussão da modernidade a nível nacional, e abarca uma que dialoga com as grandes correntes modernistas

européias, sobretudo com a de Charles Baudelaire, considerado o pai da modernidade. Como ele, o brasileiro rompe, agora, com a imagem do poeta e com a funcionalidade que se atribuía à poesia.

Com a ocorrência dessa ruptura no texto de Bandeira, podemos perceber que o poeta não só extremou a prática da libertinagem da linguagem poética clamada no poema “Poética”, como também adicionou a ela o caráter ideológico característico do modernismo como um todo, estabelecendo, para tanto, um forte diálogo com seu fundador na poesia. Isso revela um amadurecimento das ideias do poeta, que é decorrência, provavelmente, de uma maior erudição e de um maior contato com as literaturas estrangeiras.

Sendo assim, percebemos que Manuel Bandeira, ao longo dos dezoito anos que separam a publicação de seus dois poemas-manifesto, amadureceu suas concepções de fazer poético e mesmo a sua poesia ao ponto de deixar de figurar apenas como uma figura importante do modernismo – e da poesia em geral – brasileira para figurar como uma figura notável da poesia moderna ocidental. Nada mais compatível com o poeta que, por excelência, carrega em si (e em toda a sua obra) a “marca suja da vida”.

Referências

ALMEIDA, Dayane Celestino de. Poética, de Manuel Bandeira: uma análise semiótica. *Revista do GEL*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 140-159, 2009.

ALMEIDA, Dayane Celestino de. Manuel Bandeira e a Metapoesia. *Eutomia*, v. 1, n. 1, p. 215-247, jul. 2008.

ANDRADE, Pedro Duarte de. Dois tempos da literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o modernismo. *Semear*, n. 8. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_18.html>.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CÂMARA, Sérgio. Notas Sobre a Noção de Periferia em Gumbrecht. *Revista de Estudos Latino-Americanos*, n. 1, fev. 2010.

COELHO, Eduardo dos Santos. *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*, 2009. 219 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COSTA, Eduardo Alexandre da Silva. *Alumbramento e luta: Um estudo da metapoesia em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade*. Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira. 133 f.

Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

CRUZ, Cláudio Celso Alano. *Um Baudelaire para o século XXI*. Santa Catarina: UFSC. Texto exclusivo para o curso "Passagens Benjamin: Baudelaire, Paris, Borges, Buenos Aires", ministrado no semestre 2009/2 na Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998. 320 p. (Coleção Teoria)

HOBBSAWM, Eric John. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. 19. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

JUNQUEIRA, Ivan (Org.). *Testamento de Pasárgada*: antologia poética. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e Ideologia: o Modernismo em 1930. *Revista Argumento*, v. 1, n. 2, nov. 1973. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=244:estetica-e-ideologia-o-modernismo-em-1930-&catid=45:obras-literarias&Itemid=56>.

PAULA, Julio César Machado de. *Manuel Bandeira e clareza*: confluências literárias entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano. 2006. Orientador: Hélder Garmes. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAZ, Octavio. *La Quête du Présent*. Paris: Gallimard, 1990.

SILVA, Juliana Martins Evaristo da. Experiência moderna e fotografia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2012, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0753-1.pdf>>.

SOBRAL, Julieta. *O caldeirão moderno*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Design da PUC/RJ, 2003. 21 p. Disponível em: <<http://www.users.rdc.puc-rio.br/imago/site/narrativa/ensaios/julieta.pdf>>. Ensaio.

Sites consultados

BAUDELAIRE, Charles. A perda da auréola. In: _____. *Pequenos poemas em prosa*. Disponível em: <<http://pequenospoemasempoesia.blogspot.com/2011/01/perda-da-aureola.html>>. Acesso em: 1º out. 2012.

BIBLIOGRAFIA de Manuel Bandeira. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=650&sid=249>>. Acesso em: 1º out. 2012.

A primazia da introspecção

Eduardo Cursino de Faria Chagas

As presenças hugonianas e renascentistas em Machado de Assis serão analisadas nos moldes intertextuais segundo os pressupostos de Bakhtin e Kristeva: como aquilo que se herda e do que se transmite em termos de contribuição aos seus predecessores, como o filho no poema "Fonte" de Herberto Helder.

Servirá como forma para endossar o trabalho a análise dos referidos intelectuais acima mencionados. Também apresento para essa apreciação os escritos de Cláudio Murilo Leal, Miriã Xavier Benicio, Wilton Cardoso com o seu estudo da memória em Machado, a juventude estudada por Jean-Michel Massa, a fim de contribuir com a análise da herança literária de Machado; dentre outros que citarei ao longo do trabalho. Também serão utilizados o romance de Brás Cubas e outros poemas de Machado de Assis, com o intuito de demonstrar a filosofia de natureza machadiana.

Para tanto, será de vital importância elucidar os aspectos dos *topoi* do *locus amoenus*, *locus horribilis* e *hortus conclusus*, desde a sua apreciação na Antiguidade, passando pela Idade Média, Renascimento e por fim alcançando a poética de Victor Hugo. Para melhor elucidar esses conceitos, abrirei mão de historiadores como Jacques Le Goff e textos medievais. Bagagem que Machado de Assis soube de forma brilhante resumir nas linhas do poema "Mundo interior".

Roteiro de consagração

Ocidentais foi publicado nas *Poesias Completas*, em 1901, sendo que Machado foi o próprio organizador dessa edição, da qual ele retirou de

Crisálidas 17 poemas e dos outros três livros apenas cortou 10. De acordo com Cláudio Murilo Leal, o motivo para tal corte na sua primeira obra deve-se ao grande senso crítico de Machado pois, como bem alerta Jean Michel Massa, se para a crítica *Crisálidas* foi a primeira manifestação poética, para o poeta não. Machado de Assis tornou-se o seu próprio crítico e carrasco. No prefácio das *Poesias Completas*, Machado escreveu sobre os versos publicados em *Crisálidas*:

Não direi de uns e de outros versos senão que os fiz com amor, e dos primeiros que os reli com saudades. Suprimo da primeira série algumas páginas; as restantes bastam para notar a diferença de idade e composição.¹

A crítica, em sua maioria, concordava que *Crisálidas* foi o prenúncio de um grande escritor. Amaral Tavares diz: "O futuro lhe pertence todo inteiro".² *Falenas*, publicado em 1870, conforme Lúcia Miguel Pereira, possui um outro tom, pois o amor correspondido em sua vida deu ao poeta Machado uma confiança nova no destino. O poeta amadureceu e abandonou a paixão da adolescência e invocou a musa dos olhos verdes.

Amadurecido, o poeta praticou os ideais do Machado crítico, já que ele realizou em seu ensaio "A nova geração" um elogio sobre a obra *Estrelas Errantes*, de Francisco de Castro, e sua versatilidade em cantar vários temas diferentes, desde o heroísmo até o reclinar a frente pensativa sobre um berço: "[...] quem possui a faculdade de cantar tão opostas coisas, tem diante de si um campo largo e fértil."³ Machado de Assis passou a aplicar os próprios conceitos mencionados em sua crítica na obra *Falenas*, devido a diversidade de temas sugeridos.

Americanas, como bem afirma Bandeira, foi um eco tardio do Indianismo, já que a influência dos grandes indianistas Alencar e Gonçalves Dias foi evidente, e quanto a essa influência nada ele acrescentou na forma como foi tratado o tema dos índios na literatura brasileira. Bandeira, apesar de algumas boas observações da poética machadiana, não deixou de demonstrar alguns problemas: "O lirismo de

¹ ASSIS. Advertência, p. 397.

² TAVARES citado por BENÍCIO. *Do sublime e do simples: a poesia de Machado de Assis*, p. 33.

³ ASSIS. Nova geração, p. 1279.

Crisálidas e Falenas não se destaca da poesia do tempo senão por um certo comedimento sentimental, que era inato no homem.”⁴

Sua grande obra poética, defendida pelos teóricos como o grande estalo, veio na forma de *Ocidentais*. Bandeira adverte que há em *Ocidentais* poemas que têm a mesmas qualidades dos seus melhores romances. Entre os poemas citados por Bandeira como os melhores de *Ocidentais*, listam-se: “O Desfecho”, “A Mosca Azul”, “Uma Criatura” e, por fim, o poema que analisarei nesse trabalho, “Mundo Interior”.

Recursos estilísticos

Os primeiros livros de poesia possuem um estilo do qual Machado passou a não utilizar a partir de *Americanas*, o qual seria o suarabácti. Estilo muito praticado pelos românticos e depois condenado pelos parnasianos, indicando um distanciamento do Romantismo em *Americanas* e, conseqüentemente, em *Ocidentais*. Em *Crisálidas* e *Falenas* percebe-se o uso desse fato fonético: “Resignada à dor e ao infortúnio,/ A mesma fé, o mesmo amor ardente/ Davam-te a antiga força.”⁵ Porém, ao hiato não renunciou em nenhum dos seus livros de poesias, trabalhou com desenvoltura o octassílabo e foi um mestre ao alterná-lo com o alexandrino, como em “Mosca Azul”:

Era uma mosca azul, asas de ouro e granada,
Filha da China ou do Indostão,
Que entre as folhas brotou de uma rosa encarnada,
Em certa noite de verão.⁶

Em *Ocidentais*, Machado de Assis chegou ao ápice de seu legado como poeta. Dentre os temas tratados pelo autor nesta obra, um dos mais inovadores foi a valorização da introspecção, presente no soneto “Mundo interior”. Tal inovação se deu no contraste entre a visão de subjetividade presente no Romantismo e a visão apresentada por Machado, perspectiva ressaltada por Maria da Glória Bordini: “[...] anuncia-se o primado da interioridade e se entrevê uma nova concepção de subjeti-

⁴ BANDEIRA. O poeta, p. 12.

⁵ ASSIS. Poesias completas, p. 409.

⁶ ASSIS. Poesias completas, p. 577.

vidade, a afastar-se daquela característica fusão do eu com a natureza, tributária do Romantismo”.⁷

Mundo interior

Ouço que a natureza é uma lauda enorme
De pompa, de fulgor, de movimento e lida,
Uma escala de luz, uma escala de vida
De sol à ínfima luzerna.

Ouço que a natureza, – a natureza externa, –
Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida,
Feiticeira que ceva uma hidra de Lerna
Entre as flores da bela Armida.

E contudo, se fecho os olhos, e mergulho
Dentro de mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo
Em que um mundo mais vasto, armado de outro orgulho.

Rola a vida imortal e o eterno cataclismo,
E, como o outro, guarda em seu âmbito enorme,
Um segredo que atrai, que desafia – e dorme.⁸

O poema foi composto por versos alexandrinos e octossílabos. Nos quartetos, o sujeito lírico abordou o mundo exterior, a natureza. No primeiro, ao mesmo tempo em que se fez referência à magnificência da natureza (a pompa, o fulgor), também se fez à necessidade do movimento, do esforço. Desse modo, para que a beleza extraordinária exista, foi também necessário a lida, o empenho, a agitação. No segundo quarteto outra dialética foi apresentada: “olhar que namora” (flores da bela Armida) e “gesto que intimida” (feiticeira que ceva Hidra de Lerna). Portanto, ao mesmo tempo em que a natureza concebe o belo, ela criou o monstruoso.

Nos tercetos foi notória a ascendência da interioridade, como nota Cláudio Murilo Leal: “Um poeta que abdicou das galas e das distrações produzidas pela natureza – o mundo exterior – para mergulhar nas profundezas do Ser”.⁹ Apareceu o “mundo interior”, um mundo menos

⁷ BORDINI. A virada machadiana nas *Orientais*, p. 128.

⁸ ASSIS. Poesias completas, 568.

⁹ LEAL. *O círculo virtuoso*: a poesia de Machado de Assis, p. 142.

evidente e “mais vasto” que o externo. A luminosidade presente nos quartetos se apaga quando fecha-se os olhos.

Segundo o sujeito lírico este mundo é mais vasto, porém o mesmo não consegue articular nenhum tipo de normalização, como acontece no primeiro caso. A ambiguidade é maior, assim como o mundo é maior. Até na construção do texto identifica-se a predominância da introspecção:

A morfossintaxe do soneto põe em evidência o eu observador de si mesmo. Nos quartetos, os verbos relativos ao sujeito lírico são *verba sentiendi*: *ouço*, enquanto os que tocam ao objeto percebido são de estado: *é*, *tem*. Os demais cunham funções adjetivas: *que namora*, *que intimida*, *que ceva*. Já nos tercetos, inicialmente os verbos do sujeito são de ação: fecho, mergulho, logo retornando à percepção: *vejo*. Os verbos do objeto são primeiro de ação: *rola*, *guarda*, depois outra vez adjetivantes: *que atrai*, *que desafia*, [*que*] *dorme*. O sujeito do texto, na primeira pessoa, comanda os objetos: *natureza*, *olhos*, *abismo*, dos quais apenas os *olhos* não vêm cercados de determinações: a natureza é *lauda*, *escala*, *feiticeira*, é *externa*, tem *olhar e gestos*, todos por sua vez adjetivados por termos simples ou orações; o *abismo* é um mundo também cheio de atributos: nele *rola* a vida e ele *guarda* um segredo. Note-se que nos tercetos os objetos possuem qualidades mais ativas, comparáveis à ação da natureza feiticeira e de igual capacidade de engano.¹⁰

Literatura ultramarina em Machado

Ocidentais seria como um processo final de um trajeto progressivo, da crisálida, para sobrevoar a América, para enfim chegar ao Ocidente. É possível realizar uma análise comparativa com alguns nomes da literatura ocidental, como Victor Hugo e Torquato Tasso, para elucidar a presença dos *topoi* literários.

“Mundo interior”, publicado em *Ocidentais*, cerca de uma década antes das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, antecipadamente prefigura a terrível Natureza impiedosa e fria retratada na personagem Pandora em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: uma dicotomia do *locus amoenus* e do *locus horribilis* que mais tarde elucidarei.

Dos estudiosos encontrados, Ravel Giordano e Eugênio Gomes foram alguns dos críticos que chamaram a atenção para o fato dessa

¹⁰ BORDINI. A virada machadiana nas *Ocidentais*. p. 130.

ambivalência dos aspectos da natureza na poética de Machado de Assis, explorando elementos da “filosofia da natureza” machadiana num paralelo com a poesia de Victor Hugo. Não foi por acaso que Machado de Assis deu a seu último livro de poesias o nome de *Ocidentais*. Esse título “parece uma resposta a *Orientais*, de Hugo”; e realmente não é difícil perceber a efetividade desse diálogo que, no entanto, não se restringe somente ao poeta francês, dirigindo-se na verdade a vários grandes autores *ocidentais*. Ainda assim, a influência dos temas de Victor Hugo em *Ocidentais* é mais patente do que outras leituras de Machado, sobretudo em seu conjunto de poemas iniciais, que se encerra com “Mundo interior”.

Tal concepção da natureza no referido poema teria uma aproximação com a visão de mundo pessimista da obra machadiana, tal influência tem respaldo na situação política e econômica brasileira da segunda metade do século XIX, pois nessa época as tendências artísticas adotaram os parâmetros estéticos europeus, essa situação é tratada por Machado de Assis no artigo “A nova geração”. Nesse texto, Machado reconhece uma nova tendência determinada pela influência ultramarina.

No plano semântico, as naturezas do poema de Machado de Assis são retratadas na natureza interna e externa, ambas revelando o mal e o caráter insensível, algo semelhante pode ser observado no poema XXXVII, “Êxtase” do *Les Orientales* de Victor Hugo. O *locus amoenus* imparcial e temível retrata a natureza interna do eu-lírico:

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel.
Et les bois, et les monts, et toute la nature,
Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.

O sujeito lírico, através da natureza externa e, ao mesmo tempo, de seu afastamento, mergulha em si para entrar em contato com seu íntimo: “Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel”.¹¹ Ocorre a mesma dialética entre as duas naturezas na poesia de Victor Hugo, nos dois tercetos finais de “Mundo interior” há uma aproximação e, ao mesmo tempo, um certo afastamento:

¹¹ “Meus olhos contemplam mais longe que o mundo real.”

E contudo, se fecho os olhos, e mergulho
Dentro de mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo
Em que um mundo mais vasto, armado de outro orgulho,

Rola a vida imortal e o eterno cataclismo,
E, como o outro, guarda em seu âmbito enorme,
Um segredo que atrai, que desafia, - e dorme.¹²

A extensão da poesia de Victor Hugo constata-se também na aceção da imagem da Hidra de Lerna. Presente na segunda estrofe de seu poema, tal imagem constata certa temática semelhante à forma como é abordada a Hidra nos poemas dos dois poetas. O poema “La légende des siècles” evoca a Hidra como uma figura que quebra o paradigma da Hidra de Ovídio, pois a criatura é apresentada como *superbe*. Inclusive, o local em que a Hidra é avistada não pertence ao *locus horribilis* (pântano) das obras clássicas. No poema de Victor Hugo, ela surge *dans l’herbe*:

Aux confins du pays dont Ramire était roi,
Il vit l’hydre. Elle était effroyable et superbe;
Et, couchée au soleil, elle rêvait dans l’herbe.

O mesmo ocorre no poema “Mundo interior”, o poeta confere à Hidra semelhante abordagem utilizada na poesia de Victor Hugo, entre flores encontra-se o monstro apavorante em meio a um clima de sensualidade e beleza natural – um *locus amoenus*, em uma dialética com o *locus horribilis*. Belo e terrível transcorrem nessa passagem dos dois poemas: “Feiticeira que ceva uma Hidra de Lerna/ Entre as flores da bela Armida”.

Outro tópico da natureza: no primeiro terceto, o abismo amplia a significação da natureza interna, apesar das duas estarem iguadas.¹³ A alma do poeta afasta a natureza externa com a luz de outro sol para enfim perceber outro abismo, outra natureza tão perigosa como a externa. “E, contudo, se fecho os olhos, e mergulho/ Dentro de mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo”.

Pandora: inimiga e mãe

Nos romances de Machado de Assis o prisma da ironia nas relações sociais é um dos mais debatidos e estudados, mas para esse trabalho

¹² ASSIS. Poesias completas, 568.

¹³ BORDINI. A virada machadiana nas *Ocidentais*, p. 126.

é necessário realizar um foco na fragilidade destas relações, e o que se revela com isso. É o que ocorre nos momentos em que Bentinho e Brás Cubas, respectivamente, nos episódios dos “olhos de ressaca e do delírio”, se pasmam e se abismam diante de manifestações das forças mais torrenciais e aterradoras da natureza.

Na produção poética de Machado de Assis essa temática surge de forma mais colada à visão de um mundo interior, a natureza interna, tão cheia de maravilhas como a externa: inimiga e mãe como Pandora.

Tanto em Machado de Assis como em Victor Hugo, percebe-se esse sentimento de maravilhar-se¹⁴ diante da natureza, fato constatado pelos poemas e pela produção em prosa. Em Brás Cubas constata-se um eco de “Mundo interior” desse olhar maravilhado do protagonista diante de Pandora:

Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer asoltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

– Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.¹⁵

Na segunda estrofe do poema de Machado vemos o mesmo olhar maravilhado do poeta: “Ouço que a natureza, – a natureza externa, –/ Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida”. Pode-se perceber nos dois poetas até agora analisados: a dialética entre os elementos do “belo prazeroso” e “o terrível”, que é a oscilação pelo qual a ordem e a vida simultaneamente acolhem e redimem o caos e o grotesco; o mesmo observa-se em Victor Hugo:

La mer! Partout la mer! Des flots, des flots encor.
L’oiseau fatigue en vain son inégal essor.
Ici les flots, là-bas les ondes;

¹⁴ Uso de empréstimo do significado dessa palavra na literatura renascentista e medieval, pois maravilha era tanto admiração por prazer ou por terror.

¹⁵ ASSIS. Memórias póstumas de Brás Cubas, p. 633.

Toujours des flots sans fin par des flots repoussés;
L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés
Rouler sous les vagues profondes.

Para finalizar este capítulo e introduzir o último, faço uso novamente da passagem do encontro entre Brás Cubas e Pandora. Na Idade Média o jardim era um local enclausurado onde os vícios não tinham acesso; na Bíblia, o Éden encontra-se da mesma forma: protegido e lacrado para o mundo externo. Mas o que vemos na poética de Victor Hugo e Machado de Assis são os dois mundos miscigenados em um só, suscitando o sentimento de pavor e exaltação:

Dizendo isto, a visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos levantou-me ao ar, como se fora uma pluma. Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrepito dos seres.¹⁶

Torquato Tasso na poética machadiana

A *Jerusalém libertada* canta as empreitadas do exército cristão, que se organiza para a reconquista do santo sepulcro, sob o comando de Godofredo de Bulhões, culminando com a conquista da cidade sagrada. Esta é a história central de *Jerusalém libertada*, mas são os amores impossíveis que mais interessam nesse trabalho, como o de Armida e Rinaldo na ilha paradisíaca. O amor como prazer e armadilha sempre caminham juntos em meio a um cenário natural.

Logo no primeiro canto introduz-se uma nota que marca bastante a obra: a natureza ligada ao amor e prazer, porém que eventualmente conduz a um ardil ou a coita amorosa. Como no canto I em que diante de uma "fonte", Tancredo vê uma bela jovem a banhar-se. Sem saber de quem se trata, aparentemente ele se apaixona, entretanto ela não. Essa jovem é Clorinda.

¹⁶ ASSIS. Memórias póstumas de Brás Cubas, p. 633-634.

Oculto no refrigério de uma paisagem encontram-se ardis e perigos ocultos, “Ouço que a natureza, – a natureza externa, – Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida”.¹⁷ Aqui constitui o fato de que a “Natureza amante e inimiga” já se prefigura nessa passagem de *Jerusalém libertada*, o que se confirma na continuação desse canto:

Ali, eis de improvisto uma donzela,
Exceto a fronte, lhe parece armada: [...]
Viu-a o jovem; pasmou de a ver tão bela;
E ficou-lhe a alma logo incendiada.

Prefigura esse encontro entre a fonte e a relva toda uma tragédia de morte: Clorinda caminhava sobre o campo inimigo revestida por uma armadura negra, de tal forma que ninguém podia reconhecê-la. Tancredo, ao ver aquele guerreiro, precipita-se sobre ele e travam um combate, e logo após Tancredo derrubar o adversário, mergulha-lhe no peito sua espada. Ao retirar o elmo do guerreiro, Tancredo quase morre de dor ao reconhecer no agonizante a sua amada. Os amantes em *Jerusalém libertada* geralmente são obscurecidos para enfatizar os verdadeiros temas centrais da história: o combate entre a ética e o desejo misturado na natureza (paixão e razão). O dever dos guerreiros induz à abstinência, mas o amor exige sua realização.

A ilha paradisíaca de Armida, uma espécie de anti-ilha camonianiana dos amores, pressupõe de certa forma os mesmos perigos da natureza. O canto XV demonstra o fervor sensual da natureza no evento envolvendo o encontro entre os mensageiros que procuravam Rinaldo e as Ninfas, um verdadeiro embate entre a razão e a natureza interna dos desejos:

Suave campo de batalha o leito
Vos há de ser, e a fofa erva dos prados.
Ireis conosco ante o real aspecto
Dos que faz os seus servos fortunados; (...)
Mas primeiro do pó vinde lavar-vos
Nesta água e a esta mesa saciar-vos.¹⁸

Mas nesse embate a razão triunfa nos moldes da tradição cristã que perpassa por toda obra, em que a virtude no fim sempre supera

¹⁷ ASSIS. Poesias completas, p. 568.

¹⁸ TASSO. *Jerusalém libertada*, p. 466.

sobre o mal representado na figura das ninfas e da natureza. Os guerreiros, como Ulisses, não cedem aos encantos, pois eles sabem que a bela ilha era uma armadilha. Até que os mensageiros encontram Rinaldo em doce idílio com Armida; nesse momento, a voz de Ubaldo retira Rinaldo da sua condição de prisioneiro dos prazeres da feiticeira e do belo paraíso e o conclama para o combate que ocorre no mundo fora da ilha.

Então Ubaldo principia: "Agora
Que a Ásia e a Europa estão fervendo em guerra
Que todo o que ama a glória e Cristo adora (...)
Em que letargo jaz adormecida
Tua alma?"

Analisando o segundo quarteto da poesia de Machado de Assis, pode-se divisar uma Hidra alimentada entre flores pela sedutora feiticeira Armida e, em meio a essas antíteses, o torpor prazeroso assoma a alma de Rinaldo. Essa situação é análoga à ilha de Calipso, na *Odisseia*, ou da Ilha dos Amores, do canto IX de *Os Lusíadas*. Como em Machado, essa polifonia em *Jerusalém libertada* – na qual a natureza é bela, erótica, um refrigério da alma, mas também ardilosa – constitui o cerne do poema.

Ouçõ que a natureza – a natureza externa –
Tem o olhar que namora, e gosto que intimida.
Feiticeira que ceva uma hidra de lerna
Entre as flores da bela Armida.

A paisagem ideal, presente na poesia de "Mundo interior" com maior incidência, é descrita em *Jerusalém libertada*. A natureza externa, sedutora e sensual encontra-se exemplificada na descrição das ninfas na ilha paradisíaca e prisão de Rinaldo:

As nadadoras nuas e tão belas
Notando, os dois guerreiros titubeiam,
E a contemplá-las ficam, porém elas
Em novos jogos trêfegas se estreiam;
Nisto levanta-se uma das donzelas,
E os peitos e o que as vistas muito anseiam
Expõe desde a cintura descoberto;
O mais do lago é pelo véu coberto.¹⁹

¹⁹ TASSO. *Jerusalém libertada*, p. 465.

Locus amoenus, locus horribilis

Essa alternância entre esses dois *topoi* literários na literatura cristã não era comum na Idade Média, eram dois espaços bem delimitados. No *Le Roman de la Rose*, o jardim dos prazeres é separado por muros do resto do mundo tornando-se, assim, o *locus amoenus*. Nesse poema, somente o amante virtuoso poderia entrar no jardim, que era a representação do código cortês da época. A dama da poesia somente poderia ser conquistada através do exercício da cortesia e abandono dos vícios.

A equidade e retidão do espírito cristão não apenas agradava a dama como também a mãe de Deus na literatura medieval. O monge virtuoso, que bem amava a Virgem, viu-se entregue ao deleite do horto cedido pela Virgem Maria e não percebeu que se passaram trezentos anos. O *Cântico dos Cânticos* também celebra o amor virtuoso ilustrado em muitas iluminuras e quadros, como o símbolo da Virgem:

És um jardim fechado, minha irmã e minha noiva,
uma nascente fechada, uma fonte selada.
Tuas plantas são um vergel de romãzeiras,
vegetação toda selecionada.

Na literatura medieval, os vícios ficavam fora do jardim dos prazeres no *Le Roman de la Rose*, no renascimento ensaiam seus primeiros passos pelo vergel da literatura ocidental. A espada do querubim que protegia o Éden, agora perdeu a sua função e o exterior mesclou-se à perfeição. Tudo é incerto, contudo, nesse poema renascentista do século XVI, havia a distinção cristã dos valores morais de uma paisagem interior, mesmo que o *locus amoenus* agora estivesse combinado com o horrendo; o virtuosismo da alma ainda estava atrelado ao *hortus conclusus*.

A natureza possui esse aspecto ambivalente “do olhar que namora” e o “gosto que intimida”, o que resulta em uma beleza assustadora. Retornando ao poema de Victor Hugo, a Hidra dorme entre a relva e é dotada de certa beleza, contrariando a sua simbologia monstruosa: “Elle était effroyable et superbe,/ [...] elle rêvait dans l’herbe”.

No “Mundo interior”, a natureza encanta e seduz, é bela e apavorante, condição similar à condição de Rinaldo sob os domínios do paraíso maravilhoso de Armida. A natureza revela-se no desfecho da cena representativa da natureza interna, pois ela desperta no final quando, nem com os recursos da sedutora magia da bela Armida, pode-se evitar

o retorno de Rinaldo ao campo de batalha. Após esse ato, ocorre a descrição do desaparecimento simbólico da natureza interna, com o desaparecimento de todo o lugar paradisíaco – não era apenas um lugar para o amor, e sim o próprio encanto do amor. Em seguida, se fecha os olhos em estado de dormência, como o herói Rinaldo, a natureza interna desperta aos poucos e contém “um segredo que atrai, que desafia”.²⁰

Considerações finais

Este mundo interior tratado em *Ocidentais* absorveu o espírito de Machado de Assis e foi nesse mistério da ilha da bela Armida e da poética de Victor Hugo que o poeta trouxe a inspiração. A ânsia de ver a verdade sob as aparências do mundo como no poema “A Mosca Azul”. A água que deixa o fundo descoberto, ou o tema da terrível natureza que a tudo cerca de mistérios, ou a melancolia de não ter nas notes de natal as sensações da infância, esses são alguns dos temas que Machado tratou em suas obras. E nas *Ocidentais* toda a sua amarga filosofia estava expressa.

No trabalho aqui apresentado tentei demonstrar o percurso literário do *topos* da natureza para com isso elucidar alguns aspectos da herança literária que Machado de Assis utilizou no seu livro de poesias *Ocidentais*, mais precisamente no poema “Mundo interior”. Para tanto, expus autores que se fazem como presença no poema citado e suas respectivas abordagens sobre a natureza e, obviamente, das épocas literárias em que estavam contextualizados. Logo assim, se fez necessário trabalhar outras obras literárias das referidas épocas, para assim dar o devido respaldo ao trabalho.

Em *Ocidentais*, Machado se consolida como poeta, apesar da sua obra como prosador ser superior, a poesia não deve ser ignorada, como destaca Manuel Bandeira: “Certamente a obra do romancista e do cronista distancia enormemente a do poeta. Advirta-se, porém, que há nas *Ocidentais* uma dúzia de poemas que têm a mesma excelente qualidade dos seus melhores contos e romances...”.²¹ Poemas como “Mundo interior” comprovam a existência desta qualidade. A brilhante construção da estrutura métrica e semântica, as influências ultramarinas tão

²⁰ ASSIS. Poesias completas, p. 568.

²¹ BANDEIRA. O poeta, p. 12.

cuidadosamente colocadas, o viés filosófico e muitas outras peculiaridades fazem deste poema uma das referências para aqueles que defendem a figura de Machado de Assis como um grande poeta, assim como a minha pessoa.

Referências

- ASSIS, Machado de. A nova geração. In: NETO, Aluísio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa (Org.). *Obra completa, em quatro volumes*: v. 3. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: NETO, Aluísio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa (Org.). *Obra completa, em quatro volumes*: v. 3. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ASSIS, Machado de. Poesias completas. In: NETO, Aluísio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa (Org.). *Obra completa, em quatro volumes*: v. 3. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Machado de Assis: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 12.
- BENÍCIO, Miriã Xavier. *Do sublime e do simples: a poesia de Machado de Assis*. São Paulo: Edições Alba, 2007.
- BORDINI, Maria da Glória. A virada machadiana nas *Ocidentais*. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 123-139.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- GOMES, Eugênio. *Uma fonte francesa: Victor Hugo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- HUGO, Victor. *Les orientales*. Disponível em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Orientales>. Acesso em: 5 maio 2011.
- HUGO, Victor. *Les Feuilles d'automne*. Disponível em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Feuilles_d%27automne>. Acesso em: 5 maio 2011.
- HUGO, Victor. *Obras completas*: tradução e notas de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Editora das Américas, 1956.
- LEAL, Cláudio Murilo. *O círculo virtuoso: a poesia de Machado de Assis*. Brasília: Ludens, 2008.
- MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis, 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Conselho Nacional de Leitura, 1971. 698 p.
- PAZ, Ravel Giordano. Duas montanhas, quatro abismos: as filosofias da natureza de Victor Hugo e Machado de Assis. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 47, jan-abr 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142003000100017&script=sci_arttext>. Acesso em: 3 maio 2011.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade, 1988.
- SOUSA, Wilton Cardoso de. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: [s.n.], 1958.
- TASSO, Torquato. *Jerusalém libertada*. Tradução de José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

Quando o silêncio fala: o homoerotismo no conto “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu

João Lúcio Xavier

Os ruídos

A presença do homoerotismo na literatura brasileira não é recente. Sua primeira aparição teria ocorrido em *Um homem gasto* (1885), de L. L. (pseudônimo de Lourenço Ferreira da Silva Leal), história em que o protagonista tem uma vida de devassidão e se entrega, entre outros “vícios”, ao homossexualismo, conforme aponta Warley Souza.¹ O tema aparece ainda em livros marcantes como *Bom Crioulo* (também de 1885), de Adolfo Caminha, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso.² Entretanto, poucas vezes o homoerotismo não foi representado pelos escritores a não ser por um viés determinista e preconceituoso. Além disso, em alguns romances, o tema foi simplesmente tangenciado, não configurando um elemento essencial à narrativa, como em *Capitães da areia* (1939), de Jorge Amado. O panorama se agrava se considerarmos que são relativamente poucos e recentes os estudos teóricos que analisam o assunto na literatura nacional, já que o homoerotismo permaneceu muito tempo ignorado ou apenas citado ligeiramente, sem que se fizessem as devidas reflexões exigidas pelo tema. Se observarmos as datas dos artigos e teses consultadas para a elaboração deste artigo, por exemplo, veremos que quase a totalidade é constituída por publicações pós 2000.

¹ SOUZA. *Literatura homoerótica*: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras, p. 12.

² Na impossibilidade de analisar brevemente o homoerotismo em tais romances, o que poderia gerar uma leitura superficial, optei por citá-los apenas com o propósito de traçar um panorama geral e contextualizar a discussão.

A realidade começa a mudar principalmente em virtude de iniciativas individuais acadêmicas que originam pesquisas e textos sobre as representações de relações entre indivíduos do mesmo sexo. Sempre presente em análises do tipo, a obra de Caio Fernando Abreu é tida como emblemática, pois o homoerotismo – aqui entendido segundo José Carlos Barcellos como o discurso que se articula a partir de inumeráveis práticas sociais e que abarca relações e desejos entre indivíduos do mesmo sexo, sejam eles amorosos ou puramente sexuais³ – é uma das temáticas preferidas do escritor.

Lançado em 1982, dessa forma contemporâneo aos movimentos LGBT que marcaram as décadas de 1970 e 1980, seu livro *Morangos mofados* representa a repercussão de algumas transformações sociais da época na literatura, como ilustra a forte presença nas histórias das drogas, do rock e, sobretudo, do homoerotismo. O diferencial, porém, mais do que a temática, é a abordagem feita sobre este último tema. Em contrapartida ao que fizeram alguns literatos brasileiros, o escritor gaúcho não se preocupa em justificar ou julgar o comportamento homossexual de seus personagens, mas em problematizá-lo, em refletir sobre ele e sobre como a sociedade o reprime. Ilustra bem essa preocupação do autor o conto “Aqueles dois”, texto de estudo deste trabalho.

O conto narra a aproximação entre Raul e Saul, funcionários públicos de uma repartição, e a maneira como começam a sofrer preconceito dos demais colegas. A narrativa em terceira pessoa é marcada pelas insinuações e pela ausência de uma afirmação ou “categorização” da relação dos protagonistas pelo narrador. Esse “silêncio” pode, às vezes, gerar leituras que problematizam a existência de uma relação homossexual na trama. A presente análise, porém, tem o intuito de mostrar que, antes de negar o relacionamento, o “não dizer” acaba por afirmá-lo ainda mais para o leitor.

Para isso, parti das ponderações sobre o conceito literário de homoerotismo de Barcellos, bem como de alguns conceitos da *teoria queer*,⁴

³ BARCELLOS. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas.

⁴ Surgida recentemente, no final dos anos 1980, a teoria *queer* nasceu como forma de protesto e de

como a noção de *entre-lugar* e de *heteronormatividade*, elencados pela estudiosa brasileira Guacira Louro, além de suas reflexões sobre as relações entre exílio e homossexualidade, também desenvolvidas por Karl Posso em seu recente *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Apliquei, ainda, o conceito de violência simbólica, de Bourdieu ao se falar em repressão social e homofobia.

Entre os estudos sobre Caio Fernando Abreu, foram relevantes a dissertação de Warley Matias Souza, *O homoerotismo em seis narrativas brasileiras*, e a tese de Luiz Fernando Lima Braga Júnior, *Caio Fernando Abreu: narrativa e erotismo*, pela profundidade nas análises e interessantes reflexões a respeito da questão homoerótica como um todo.

O presente trabalho é, pois, uma contribuição para os estudos homoeróticos que começam a emergir, buscando consolidá-los e acrescentar aos futuros estudos. Procura também destacar e divulgar um conto da obra de Caio Fernando Abreu, que começa a se popularizar.

O silêncio

O silêncio do homoerotismo no conto, ou quando as entrelinhas falam

Várias são as designações teóricas para o interesse sexual ou amoroso entre dois sujeitos do mesmo sexo biológico. À primeira vista, alguns conceitos podem parecer sinônimos, mas guardam diferenças de caráter político e/ou identitário. Poderíamos definir algumas dessas diferenças levando em consideração os apontamentos de Barcellos. *Homossexual* é a nomenclatura padrão utilizada para 'uma relação entre dois sujeitos de mesmo sexo marcada por uma forte atração sexual'. Em contrapartida, *homoafetivo* define o 'relacionamento entre indivíduos de mesmo

contestação em relação aos estudos homossexuais desenvolvidos até então, e tem como base os textos de Foucault sobre sexualidade, sobretudo os contidos em *A história da sexualidade 1: a vontade de saber*. Os novos teóricos, entre os quais se destacam Judith Butler, Joan Scott, Gayle Rubin e Teresa de Lauretis, tentam mostrar a sexualidade como uma construção social. Muitos teóricos *queer*, no surgimento da teoria, criticavam os estudos de identidade homossexual que imperavam na época, pois os julgavam, ironicamente, preconceituosos e excludentes.

sexo biológico marcado pela maior presença do afeto ou do amor'. *Gay* e *queer*, por sua vez, têm caráter mais político. *Gay* marca um cunho identitário e social exacerbado cunhado pós movimentos LGBT, principalmente os da década de 1960 e 1970, e reflete não apenas um desejo amoroso ou sexual, mas um estilo de vida próprio de determinado grupo (o gestual, a moda, as expressões na fala etc.). Já *queer*, ainda mais recente (elaborado na década de 1980), assinala uma forte postura contestatória, que inclui uma crítica à heteronormatividade, ou seja, à postura da sociedade em exigir o comportamento hétero e em repudiar toda e qualquer manifestação homossexual.

Mais abrangente e, de certa forma, mais imparcial, é o termo *homoerótico*, definido por Barcellos como:

[um] discurso que se articula a partir de inúmeras práticas sociais e vivências pessoais, as quais – não obstante sua diversidade e irredutibilidade constitutivas – enquanto discurso, são passíveis de uma abordagem de conjunto produtiva, iluminadora e, eventualmente, libertadora.⁵

Ainda segundo o autor,

trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar, tanto a pederastia grega, quanto as identidades gays contemporâneas, ou ainda, relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição.⁶

Nota-se que, embora distintas, tais definições não se excluem. Um relacionamento pode, e muitas vezes o é, homoafetivo e homossexual. Tais nomenclaturas são frequentemente complementares e têm a função apenas de destacar determinada característica pela análise que se deseja fazer a respeito de um texto, por exemplo. Em virtude disso, optei por utilizar em maior escala o termo *homoerótico*, uma vez que é o mais neutro e abrangente e, assim, evito cometer incoerências conceituais. Reservo-me, entretanto, o direito de utilizar os outros termos, quando julgar necessário, mas com a plena consciência do aspecto que estarei

⁵ BARCELLOS. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas, p. 17.

⁶ BARCELLOS. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas, p. 21.

destacando. Definido o conceito de homoerotismo, partamos para sua presença no conto “Aqueles dois”.

Narrado em tom extremamente poético, a história concentra-se na aproximação e no surgimento da relação entre Raul e Saul, funcionários da mesma repartição pública. Chama a atenção, desde o começo, a forte união e cumplicidade existente entre eles:

A verdade é que não havia mais ninguém em volta. Meses depois, não no começo, quando não havia ainda uma intimidade para isso, um deles diria que a repartição era como “um deserto de almas”. O outro concordou, sorrindo, orgulhoso, sabendo-se excluído.⁷

Logo nas primeiras palavras, percebe-se o não reconhecimento de ambos como pertencentes àquele lugar no qual estavam e a forte ligação que os unia, pois, embora um critique o ambiente e as pessoas ao redor, o outro sorri, “sabendo-se excluído”.

Vale ressaltar ainda a digressão temporal feita. O conto se inicia a partir de um momento em que os protagonistas já se conhecem e são íntimos, pois o comentário é feito “meses depois, não no começo, quando não havia intimidade para isso”. Dessa forma, o leitor, embora não saiba que relação existe, percebe que ela passou por um processo de evolução, que demandou tempo e culminou em uma maior intimidade entre ambos.

Poucas linhas adiante, saberemos que o reconhecimento e a cumplicidade foram instantâneas, instalando-se desde o primeiro momento em que se viram:

Não chegaram a usar palavras como especial, diferente ou qualquer outra assim. *Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto.* Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para entendê-las.⁸

Ao caracterizar o reconhecimento dessa forma, o narrador insere a ideia popularmente conhecida como “amor à primeira vista”, reforçada pela falta de preparo dos protagonistas em nomear as emoções e em entendê-las, o que constrói um cenário de romance homoerótico.

⁷ ABREU. Aqueles dois, p. 132.

⁸ ABREU. Aqueles dois, p. 132. (Grifo meu).

É importante notar que essa postura do narrador irá se manter em todo o conto, uma vez que em momento algum haverá a classificação ou a nomeação do sentimento que Raul nutre por Saul e vice-versa, embora seja claro que se trate do amor. Por ser narrado em terceira pessoa, o interesse amoroso (e sexual) é construído, portanto, por meio da voz do narrador ao descrever as atitudes dos personagens e reproduzir algumas de suas falas. São passagens que não contêm em si nenhum ato físico amoroso, mas que marcam a existência dessa vontade. Exemplifica essa situação a passagem:

Afastaram-se, então. Raul disse qualquer coisa como eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa qualquer como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes – ninguém, mundo, sempre – e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e álcool.⁹

E também:

Beberam até quase cair. Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado, Saul falou que ia dormir nu. Raul olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira, um conseguia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados. Pela manhã, Saul foi embora sem se despedir para que Raul não percebesse suas fundas olheiras.¹⁰

Mesmo que não dizendo que se amam, os personagens chegam bem próximos a isso, utilizando um discurso amoroso para dizer, por exemplo, que um tinha ao outro para o resto da vida. Dessa forma, a não confirmação do narrador ou a falta de nomeação explícita do comportamento dos protagonistas no conto não ameaça a existência do homoeotismo, ou apenas *sugere* que ele exista. Pelo contrário, permite a sua existência.

O silêncio forçado, ou quando se fecham os ouvidos

Como já explicitado, o conto deixa para o leitor a interpretação das vontades dos personagens. Esse movimento pode gerar leituras (e gera) que

⁹ ABREU. *Aqueles dois*, p. 138-139.

¹⁰ ABREU. *Aqueles dois*, p. 139.

contestam a existência da temática homoerótica na história, a meu ver, um tanto quanto equivocadas. Julgo que essa resistência de alguns em aceitar o que está sendo dito de forma “velada” reflete, na verdade, uma forte questão social de recusa e de preconceito bem marcantes na recepção de um texto homoerótico. É o que nos informa Quiroga:

A história homossexual é [...] a cicatriz de duas histórias: insistência e escamoteação, brilho e negação, e as formas da escamoteação foram tão variadas como o jogo erótico dos poetas com caçadores de metáforas. Mais ainda, a escamoteação não provém do texto, mas de seus leitores, que insistiram em ludibriá-lo de forma a obrigar a sua rebelião a se adaptar aos bons costumes [...], e convém ressaltar: o recato em torno da homossexualidade não se origina no texto, mas em uma história que se torna “pudica” diante dele.¹¹

Se um leitor não percebe a presença do conteúdo homoerótico e, às vezes, até se recusa a aceitá-la, tal atitude pode ser justificada pelo contexto social de extrema repressão aos homossexuais que influencia, inclusive, na recepção de um texto que aborde questões sobre eles. Essa postura altera a forma como o texto é recebido, isto é, o preconceito externo ao conto acarreta mudança na sua percepção, e cria uma barreira na leitura. Isso porque, ainda que o leitor não seja preconceituoso, o fato de ele estar inserido em uma sociedade preconceituosa influencia na sua leitura.

Muitas vezes, o homoerotismo em textos literários não é tão sutil ou “escamoteado” quanto se quer. Normalmente, é a vontade do leitor, sob influência do contexto, em tornar o texto “bem comportado” que gera essa possível dúvida e acaba problematizando sua existência. A temática pode apenas estar sendo negada e rejeitada por alguns que insistem em escondê-la e em mascarar-la, mesmo quando ela é bem marcada, como em “Aqueles dois”.

O silêncio do narrador, ou quando falta esse silêncio

Parece evidente que o homoerotismo em “Aqueles dois” só é possível dada a existência do narrador que, por meio de recursos sofisticados e discretos, conduz o leitor ao amor dos personagens. Além disso, interessa

¹¹ QUIROGA citado por SOUZA. *Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*, p. 10.

notar que essa voz narrativa é, muitas vezes, imparcial e não se limita a tentar construir uma relação homoerótica, mas acaba por marcar a sua posição em relação a ela:

Outros filmes viriam, nos dias seguintes, e *tão naturalmente como se de alguma forma fosse inevitável*, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas. [...] Durante aquele fim de semana obscuramente desejaram, pela primeira vez, um em sua quitinete, outro na pensão, que o sábado e o domingo caminhassem depressa para dobrar a curva da meia-noite e novamente desaguar na manhã de segunda-feira quando, outra vez, se encontrariam para: um café. Assim foi, e contaram um que tinha bebido além da conta, outro que dormira quase o tempo todo. *De muitas coisas falaram aqueles dois nessa manhã, menos da falta que sequer sabiam claramente ter sentido.*¹²

Nessa passagem, é possível perceber o esforço que o narrador faz para isentar os personagens de qualquer intenção na aproximação entre eles, de “eximí-los de culpa”, por assim dizer, já que tudo é “inevitável”. Reforça tal visão o dizer que os personagens não sabiam claramente a falta que sentiram um do outro, ou seja, a saudade nasce de uma forma natural. Há aqui a tentativa de caracterizar a relação dos protagonistas como algo extremamente fluido e sem premeditações. O mesmo ocorre em:

Sem terem exatamente consciência disso, quando juntos os dois apuravam ainda mais o porte e, por assim dizer, quase cintilavam, o bonito de dentro de um estimulando o bonito de fora do outro, e vice-versa. *Como se houvesse entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia.*¹³

Novamente, a aproximação de Raul e Saul é caracterizada como inconsciente, pois não há de nenhuma das duas partes uma intencionalidade. O movimento parece ter sido premeditado por uma conspiração sobrenatural, isto é, foi um fato sobre o qual nenhum dos dois teve controle, como se o encontro tivesse sido arquitetado por uma “força superior”: “Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? conspirava contra (*ou a favor*, por que não?) daqueles dois.”¹⁴

¹² ABREU. Aqueles dois, p. 135. (Grifos meu).

¹³ ABREU. Aqueles dois, p. 134. (Grifos meus).

¹⁴ ABREU. Aqueles dois, p. 133. (Grifo meu).

Nessa passagem também ocorre a marcação explícita do narrador em relação ao que descreve. Ao inserir parênteses contendo um comentário, o trecho é isolado dos demais, o que lhe confere especial destaque. O narrador coloca em dúvida o que ele próprio havia dito, ao sugerir a troca da expressão “contra” pela expressão “a favor”, transmutando o malefício em benefício. Tal interferência ressalta que a conspiração não era prejudicial para os protagonistas, pelo contrário, podia ser benéfica. Salienta-se ainda a ironia da pergunta, “por que não?” e do “ou”, quando contesta-se a hipótese anterior lançada pela própria voz narrativa que é, portanto, parcial na descrição que faz e demonstra simpatia em relação ao casal.

O silêncio de Raul e Saul, ou quando o silêncio fala por aqueles dois

Desde as primeiras páginas o narrador deixa claro que Saul e Raul são solitários:

Eram dois moços sozinhos. Raul tinha vindo do norte, Saul tinha vindo do sul. Naquela cidade, todos vinham do norte, do sul, do centro, do leste – e com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes. Mas no deserto em volta, todos os outros tinham referenciais, uma mulher, um tio, uma mãe, um amante. Eles não tinham ninguém naquela cidade – de certa forma, também em nenhuma outra –, a não ser a si próprios. Diria também que não tinham nada, mas não seria inteiramente verdadeiro.¹⁵

É essa solidão que permite a forte ligação entre os personagens. Por não terem família ou amigos próximos, o afeto que nasce entre os protagonistas os aproxima fortemente, pois “eles não tinham ninguém, a não ser a si próprios”. Corroborar essa interpretação a passagem:

Suas mesas ficavam lado a lado. Nove horas diárias, com intervalo de uma para o almoço. E perdidos no meio daquilo que Raul (ou teria sido Saul?) chamaria, meses depois, exatamente de “*um deserto de almas*”, para não sentirem tanto frio, tanta sede, ou simplesmente por serem humanos, sem querer justificá-los – ou, ao contrário, justificando-os plena e profundamente, enfim: que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem,

¹⁵ ABREU. Aqueles dois, p. 133.

se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Tão lentamente que mal perceberam.¹⁶

Além da naturalidade da aproximação, reforçada novamente pelo narrador, percebe-se que a solidão é metaforizada constantemente no conto pela imagem do “deserto de almas”. Ao configurar a repartição em que trabalham dessa forma, os protagonistas não só reconhecem que estão sozinhos e que não possuem contato com os amigos de emprego como também fazem um julgamento de valor das pessoas ao redor. O deserto é de almas, ou seja, as pessoas existem, suas almas é que são vazias.

Somado à imagem do deserto e à solidão de Raul e Saul, há o fato de ambos serem forasteiros, isto é, Raul e Saul habitam uma cidade na qual não nasceram. Essa situação dos personagens nos permite associar sua estadia solitária em um lugar estrangeiro à imagem do exílio. A metáfora do deserto intensifica a aproximação com o exílio, uma vez que o deserto é um lugar inóspito, onde as poucas formas de vida existente são nômades, ou seja, têm constantemente que mudar de lugar, não se fixando em parte alguma. Conforme aponta Guacira Louro, é possível associar a imagem dos viajantes nômades e dos exilados aos sujeitos transgressivos de gêneros e de sexualidade. Segundo a autora, “esses sujeitos, frequentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição ‘entre identidades’ como intensificadores do desejo.”¹⁷

A imagem do exílio e do nomadismo representam, assim, a transição do desejo sexual de Raul e Saul, que passam a se amar e a infringir um comportamento social dominante: a heteronormatividade. Tal conceito, emprestado da teoria *queer*, pode ser definido como o esforço que a sociedade faz para que os indivíduos sejam heterossexuais, e as constantes ações de repúdio moral efetivadas por ela a fim de banir todo e qualquer comportamento homossexual. Ao desafiarem, portanto, o padrão heteronormativo e estabelecerem uma relação amorosa, ainda que não concretizada, Raul e Saul merecem ser exilados e excluídos da sociedade, pois não se comportam de forma “adequada”. O exílio e a

¹⁶ ABREU. Aqueles dois, p. 133. (Grifos meu).

¹⁷ LOURO. *O corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*, p. 21-22.

solidão de ambos, anteriormente existentes apenas pelo fato de viverem em uma cidade diferente da qual nasceram, são metaforizados para, além de marcar a transição do desejo amoroso e sexual dos personagens, assinalarem o isolamento e o repúdio social que eles sofrem.¹⁸

Exílio e nomadismo são termos que aludem à viagem e ao deslocamento. Essa correspondência é produtiva em uma análise literária sobre o homoerotismo, pois nos remetem à ideia de *entre-lugar*. Para Karl Posso o “entre-lugar” é “aquilo que mostra como o já-constituído nunca foi exatamente o que tínhamos pensado que era”,¹⁹ ou seja, o entre-lugar é o que problematiza visões tradicionais e fixas. No conto “Aqueles Dois”, a fixidez contestada é a heteronormatividade. A não concretização física do amor revela a situação problemática em que os personagens se encontram: na fronteira entre o heterossexualismo e o homossexualismo. Raul e Saul estão na transição entre essas posturas, no entre-lugar. A fala de Louro corrobora essa visão, uma vez que, para a estudiosa existem sujeitos que, embora tenham vontade de transgredir, “se demoram na fronteira” e “se abandonam no espaço ‘entre’ dois ou mais lugares, que se deixam ficar numa espécie de esquina ou encruzilhada”.²⁰

O entre-lugar em “Aqueles dois” representa, portanto, a existência de um amor e de um desejo sexual que não se realizam e assumem a visão popularmente tida como “armário”, ou seja, a não afirmação do desejo homossexual. O “armário” é, pois, um momento de silêncio:

O ‘armário’ é entendido, em termos performáticos, como tendo seu início a partir do ato de fala de um silêncio – não um silêncio particular, mas um silêncio que intermitentemente faz crescer a particularidade em relação ao discurso que o circunda e o que o constitui como diferente.²¹

¹⁸ Tal repúdio e a repressão social que Raul e Saul começam a sofrer dos amigos de trabalho serão analisados na última parte dessa monografia.

¹⁹ POSSO. *Artimanhas da Sedução: homossexualidade e exílio*, p. 193.

²⁰ LOURO. *O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, p. 19.

²¹ SEDGWICK citado por BARCELLOS. *Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas*, p. 43.

Esse silêncio, entretanto, acaba por afirmar mais ainda a existência desse desejo, pois serve como estímulo ao discurso amoroso que envolve os dois personagens. É como se Raul e Saul, ao não dizerem o amor que sentem, dissessem muito mais. Conforme aponta Barcellos:

O 'armário' é, assim, uma estrutura que esconde e ao mesmo tempo expõe o homoerotismo, na medida em que o aprisiona numa economia discursiva em que o silêncio e a fala, o jogo entre dizer e não dizer, saber e não saber, implícito e explícito apontam para complexas configurações entre identidade, subjetividade verdade, conhecimento e linguagem, que atravessam todo o tecido cultural da modernidade e têm profundas ressonâncias na vida social e pessoal.²²

Esse jogo entre dizer e não dizer marca de forma definitiva o conto "Aqueles dois". É o silêncio dos personagens que não se declaram que contamina a fala do narrador que, por sua vez, não categoriza ou nomeia os sentimentos por ele descritos. Paradoxalmente, o silêncio do conto a respeito da relação de Raul e Saul é bastante eloquente, pois é por meio desse silêncio que o homoerotismo é construído.

O entre-lugar marca a fronteira em que estão os protagonistas e a travessia que eles começam a transpor. Para evidenciar que Raul e Saul passam por uma transição, é importante entender o passado amoroso dos dois personagens, assim descrito:

Mas as diferenças entre eles não se limitavam a esse tempo, a essas letras. Raul vinha de um casamento fracassado, três anos e nenhum filho. Saul, de um noivado tão interminável que terminara um dia, e um curso frustrado de Arquitetura. Talvez por isso, desenhava.²³

Ambos vinham de relacionamentos heterossexuais, dessa forma, o narrador mostra que eles não tinham experiência em relações homossexuais, ou seja, ocorre uma transição para os dois. O conto narra, por isso, a descoberta de um amor. É como se o conto afirmasse que o que acontece com Raul e Saul poderia acontecer com qualquer pessoa, desde

²² BARCELLOS. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas, p. 45.

²³ ABREU. Aqueles dois, p. 132-133.

que elas se permitissem; que o fato de ambos os personagens serem do mesmo sexo não impede que eles se amem.

Portanto, em “Aqueles dois” o homoerotismo aparece como algo natural, uma vez que não se destaca o fato de serem dois homens, mas sim duas pessoas. Tal visão é extremamente irreverente, e demonstra uma elevação nas discussões do assunto, uma vez que a maior parte das representações homossexuais em literatura brasileira buscam marcar uma explícita diferença entre os dois tipos de relação (hétero e homossexuais). No conto, o que ocorre é a anulação dessas diferenças: existe apenas o amor.

O silêncio dos outros, ou quando o silêncio fere

Antes mesmo do início do conto, estabelece-se uma clara referência ao preconceito sofrido pelos sujeitos homossexuais no título e no subtítulo. Ao intitular sua história de “Aqueles Dois”, Caio Fernando Abreu utiliza-se da ironia para nomear Raul e Saul. O pronome demonstrativo *aquele* serve para marcar um objeto que está longe do falante e do ouvinte. A palavra carrega em si a ideia de distância, muito utilizada para marcar desprezo e repugnância. Na oralidade, por exemplo, é comum expressões como “aquelazinha”, para ofender alguém. Ao defini-los como “aqueles dois”, o autor está dialogando com essa distância social existente nas questões homoeróticas.

A mesma expressão porém, será empregada de forma plurissignificante na história. O próprio narrador utilizará o termo com outro significado, muito diferente: “Assim foi, e contaram um que tinha bebido além da conta, outro que dormira quase o tempo todo. De muitas coisas falaram aqueles dois nessa manhã, menos da falta que sequer sabiam claramente ter sentido.”²⁴ Nesta passagem, o pronome “aqueles” não é usado de forma pejorativa, pelo contrário, adquire um tom de carinho e de cumplicidade, pois une os nomes Raul e Saul no numeral “dois”. O “aqueles” perde sua marca de distanciamento e funciona como se definisse duas pessoas famosas, que não precisam ter os nomes expressos.

²⁴ ABREU. Aqueles dois, p. 135.

É importante salientar que é o contexto amoroso em que a expressão está inserida (a da falta que um sentia do outro) que permite essa leitura.

Há também um subtítulo: “história de aparente mediocridade e repressão”. Novamente, existe a marca do preconceito na caracterização da história como a de repressão (que será feita pelos demais personagens na narrativa), e na presença da modalização irônica, já que a mediocridade é só aparente.

O preconceito e a repressão evidenciados no título e no subtítulo ocorrerão por meio das atitudes de repúdio dos outros funcionários da repartição ao perceberem a forte ligação entre Raul e Saul. Inicialmente, entretanto, esta homofobia ocorre de forma velada: “Na segunda, não trocaram uma palavra sobre o dia anterior. Mas falaram mais que nunca, e muitas vezes foram ao café. As moças em volta espiavam, às vezes cochichando sem que eles percebessem”.²⁵

Tais manifestações se enquadram no conceito de violência simbólica, de Bourdieu, definida como

suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.²⁶

Interessa notar que, conforme essa definição, a violência simbólica é frequentemente invisível a suas vítimas, ou seja, elas desconhecem as manifestações das quais são alvos. É isso que ocorre com Saul e Raul:

Uma noite, porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. As moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares *que os dois não saberiam compreender, se percebessem*.²⁷

É fundamental perceber que as moças, ao verem os dois chegar com os cabelos molhados – e provavelmente imaginarem que eles tomaram banho juntos ou o fizeram depois de uma noite de amor – utilizam

²⁵ ABREU. *Aqueles dois*, p. 137.

²⁶ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 7-8.

²⁷ ABREU. *Aqueles dois*, p. 137. (Grifo meu).

como forma de repúdio o silêncio. Ao ignorá-los, as moças julgam que os estão “punindo”, ao considerando-os “indignos” de conversarem com elas. O silêncio é então violento, pois assume caráter de repressão.

A crescente violência dos colegas, iniciada por meio de piadas, de deboches ou pelo próprio silêncio, culmina no ato de demissão, assim descrito:

Suarento, o chefe foi direto ao assunto. Tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral.²⁸

A homofobia manifesta-se explicitamente nesta cena. Além das palavras utilizadas para caracterizar o comportamento de Raul e de Saul – “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada” – extremamente preconceituosas e ofensivas, a atitude é motivada pela opção sexual dos protagonistas. Embora Raul e Saul se amem e se desejem, em nenhum momento eles possuem algum comportamento impróprio ou antiético dentro da repartição. A demissão ocorre pura e simplesmente pelo preconceito.

As reações dos personagens, durante a demissão, são marcantes e merecem destaque:

Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul colocou-se em pé. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, entre coisas como a-reputação-de-nossa-firma, declarasse frio: os senhores estão despedidos.²⁹

A negação de Raul sobre a possível existência de um relacionamento é tida por Bourdieu como mais uma marca de violência simbólica: a da omissão pública do desejo. Para Bourdieu

[a] dominação simbólica assume uma característica particular quando o dominado é o indivíduo homoeroticamente inclinado [...] que pode ocultar o seu desejo, e o faz de forma a não contrariar

²⁸ ABREU. Aqueles dois, p, 140.

²⁹ ABREU. Aqueles dois, p, 140.

a dominação, muitas vezes por medo. Dessa forma, a dominação exerce-se ao obrigar essa negação do desejo homoerótico em público, ao provocar a “invisibilização” do sujeito homoeroticamente inclinado.³⁰

Sendo assim, a violência simbólica e opressora é exercida, além do ato de demissão, pela negação de Raul do próprio desejo. Novamente, há a presença de um silêncio que fere, que é violento, dessa vez, quando o próprio personagem nega o sentimento, a fim de se proteger.

Justifica-se, dessa forma, a situação de “armário” e “entre-lugar” na qual se encontram os protagonistas durante toda a narrativa. Eles omitem seu desejo, pois sabiam que não seriam aceitos e que a sociedade os reprimiria. Tal medo acaba por contaminar o narrador que, uma vez que “torce” para o casal, também não revela explicitamente o amor entre eles. O silêncio dos três (narrador, Raul e Saul), revela-se por isso extremamente violento, uma vez que é imposto.

Raul e Saul saem humilhados da repartição. O tom final do conto, porém, é de que os dois triunfam:

Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens no céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.³¹

A última frase é simbólica. Além de marcar uma espécie de vingança do narrador, que afirma que os “colegas” de repartição foram infelizes para sempre em virtude do que fizeram com Raul e Saul, ela estabelece uma oposição implícita. Se os que ficaram foram infelizes para sempre, os protagonistas, agora livres do ambiente repressor e preconceituoso (o “deserto de almas”) foram, por dedução, “felizes para sempre”, ideia que dialoga com os finais de contos de fada, conferindo forte lirismo à história. Raul e Saul podem, enfim, dar vazão ao desejo antes reprimido e não concretizado.

Essa felicidade, contudo, tem um preço: o exílio novamente. Eles só podem ser felizes juntos, se forem para longe, para fora. A crítica

³⁰ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 143.

³¹ ABREU. *Aqueles dois*, 140.

social é evidente, pois Caio Fernando Abreu problematiza a intolerância com os homossexuais. É como se o final do conto perguntasse até quando esses sujeitos só poderão ser felizes distantes, exilados da sociedade e do mundo. Não há aceitação nas questões homoeróticas, há sempre fuga, sofrimento e dor. Entretanto, todos esses sofrimentos são amenizados quando existe amor.

Quando o silêncio acaba

O conto “Aqueles Dois” de Caio Fernando Abreu problematiza de forma sensível questões sociais relevantes a respeito do homoerotismo. Além de abordar a situação dos sujeitos homossexuais, por meio da história de Raul e Saul, a narrativa dialoga com importantes temas para esse grupo social ou para a literatura de tema homoerótico, tais como exclusão, preconceito e exílio.

O silêncio é a grande estratégia narrativa que cria a história e engendra o homoerotismo. É o dizer não dizendo que constrói as reflexões mais importantes desde a ausência de uma categorização, por parte do narrador, das atitudes e dos sentimentos de Raul e Saul, até o silêncio dos próprios personagens a respeito do amor que sentiam um pelo outro. Esta atitude é a manifestação plena da homofobia social, pois o ambiente ao redor os obriga a se silenciarem. Tal violência acabará influenciando o narrador que não nomeia os sentimentos e as ações dos protagonistas como se quisesse protegê-los.

O conto, embora relativamente feliz em seu final, tem um tom pessimista, pois exerce uma forte crítica social, ao denunciar que os homossexuais só podem ser felizes isolados da sociedade. Esta, por sua vez, irá sempre reprimi-los e expulsá-los, condenando-os ao silêncio se quiserem ser aceitos, ainda que temporariamente. Em outras palavras, o exílio é a única saída para a felicidade e a concretização de um amor homoerótico.

Em nove páginas, portanto, o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu consegue elencar e desenvolver profundas e importantes discussões acerca do homoerotismo que, até então, permaneciam ignoradas por outros escritores brasileiros. O homoerotismo, em sua obra, é construído de forma plurisignificante e consegue despertar diversas discussões que, até então, eram ignoradas.

Por meio de sua prosa bem construída e refinada, que se vale de recursos sofisticados para construir a história, o escritor realiza uma denúncia bastante contundente.

Embora o homoerotismo em “Aqueles Dois” seja construído por meio do silêncio, a crítica existente é bastante eloquente: a sociedade precisa parar de se silenciar (ou obrigar os demais a isso) mediante fatores dessa magnitude e respeitar os indivíduos homoeróticos. É isto que o conto de Caio nos mostra: que o silêncio e a literatura dizem, muitas vezes, aquilo que ainda não temos coragem de dizer, ou o que não estamos prontos para ouvir.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Aqueles dois. In: _____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 132-140.

ABREU, Caio Fernando. Terça-feira gorda. In: _____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 56-59.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foreaux. *Literatura e homoerotismo*. São Paulo: Scortecci, 2002. p. 13-66.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. 262 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, Warley Matias. *Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010

O romance policial contemporâneo: análise contrastiva entre *Peixe morto*, de Marcus Freitas, e “Os crimes da Rua Morgue”, de Allan Poe

Josi Teixeira da Silva

Esta pesquisa pretende comparar duas narrativas policiais. Para isso utilizarei um conto de Edgar Allan Poe, “Os crimes da Rua Morgue” (1841), e o romance de Marcus Freitas, *Peixe Morto* (2008), tendo como enfoque os personagens e a trama. Analisarei o romance de Marcus Freitas, escritor mineiro e professor da Universidade Federal de Minas Gerais, a fim de verificar o que o autor traz de novo no campo da literatura policial tomando como parâmetro o conto já citado de Poe.

O romance policial é um gênero que surgiu juntamente com as cidades a fim de delatar a violência no cotidiano dos subúrbios das áreas industriais. Por meio de situações enigmáticas, como o desvendar de um crime, há tentativas de transformações deste “enigma em um não enigma”,¹ que, por sua vez, ao ser esclarecido, sempre conclui a narrativa. Nela, existe ainda um constante embate entre forças antagônicas: o bem, representado pelo detetive e o mal, pelo criminoso.

Para muitos teóricos, o gênero narrativo policial foi criado por Edgar Allan Poe a partir de contos como “Os crimes da Rua Morgue” e “A carta roubada”, em que o detetive Auguste Dupin é o protagonista. Dois séculos depois o gênero ainda continuava agradando a massa com os populares personagens Sherlock Homes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie, que seguiam praticamente o mesmo estilo deixado por Poe.

¹ REIMÃO. *O que é o romance policial*, p. 1.

Excluído constantemente do cânone literário por ser considerado, por muitos críticos, como literatura de evasão, esse gênero foi considerado como “[...] uma troca de realidade”, “uma entrada num universo de natureza anormal”,² segundo Álvaro Lins. Contudo, desde o seu criador, Edgar Allan Poe, até a contemporaneidade, o gênero está em constante modificação principalmente no tocante à centralização da narrativa na performance do detetive, ganhando novas características em todo o mundo. Destaco no Brasil Fernando Sabino³ e Rubem Fonseca⁴. Além desses, há os escritores brasileiros mais recentes que agregam características inusitadas ao gênero, são eles: Jô Soares⁵ e Marcus Freitas.

Aqui pretendo apresentar uma visão crítica do último lançamento de Freitas, *Peixe morto*, bem como a valorização literária do romance policial. O resultado se configurará em uma contribuição para os estudos sobre esse gênero e um referencial para os que desejarem refletir sobre o romance policial contemporâneo.

A razão que motivou esta pesquisa foi a falta de análises do livro *Peixe Morto*. Não há nenhum trabalho sistemático realizado até hoje sobre esse romance, apenas resenhas com dados escassos que não relevam o que de novidade o autor traz para o campo do romance policial. Assim, se faz necessário colocá-lo em foco, uma vez que o romance policial continua atraindo um público cada vez mais exigente.

Suspeito versus o detetive, uma análise comparativa entre Poe e Freitas

Antes de iniciar a comparação entre “Os crimes da Rua Morgue” e o livro *Peixe Morto*, faço um breve resumo do romance de Freitas. Em uma caminhada matinal e rotineira pela Lagoa da Pampulha, João, o narrador-personagem, se depara com um corpo mutilado boiando. A curiosidade

² LINS. *No mundo do romance policial*, p. 11.

³ Fernando Sabino é autor do livro *A faca de dois gumes* (1985) contendo as novelas “Martín Seco”, “O bom ladrão” e outros.

⁴ Rubem Fonseca é autor dos livros *A grande arte* (1983), *Buffo* e *Spallanzani* (1986) e outros.

⁵ Jô Soares é autor dos romances *O xangô de Baker Street* (1995), *Assassinato na Academia Brasileira de Letras* (2005) e *As esganadas* (2011).

inicial do personagem logo é substituída pelo pavor do reconhecimento do defunto: o rico empresário Ascânio Guedes, marido de sua amante.

A mutilação não tinha sido feita de qualquer forma. A personagem acreditava que o corpo foi estripado com talho de taxidermista o que levanta mais acusações contra ele, uma vez que ele é professor na UFMG especializado em Criacionismo e conhecedor profundo de taxidermia. Assombrado com a hipótese de ter sido vítima de uma armação, obra de um assassino maquiavélico, o professor decide investigar o crime e descobrir quem matou Ascânio Guedes.

Para tal intento, utiliza seus próprios estudos sobre peixes, aquarelas e cartas de integrantes de uma expedição estrangeira realizada no Brasil no ano de 1865, tendo por objetivo registrar a fauna local. O que o professor não contava era que tudo não passava de armação da sua aluna, a sensual Elisa Guedes, que queria usá-lo para reconhecer a autenticidade de uma coleção de artes que fora avaliada em milhões. Para usufruir da riqueza ela precisava eliminar o rico marido, Ascânio Guedes, e colocar a culpa em alguém, e o professor foi o escolhido para o cargo de criminoso.

Na narrativa, a personagem principal, João, ocupa tanto o posto de suspeito do homicídio quanto de investigador amador. Por consequência, a personagem ganha mais destaque na narrativa do que o próprio delegado Puntel, que vai de fato solucionar o caso, tornando-se assim o detetive, a entidade que restaura o equilíbrio. Desse modo, a narrativa policial contemporânea passa a se preocupar com outros personagens, e não só com os detetives. Pensando em classificação, essa narrativa apresenta o predomínio do subgênero romance de suspense por apresentar as várias características típicas desse subgênero, tal como a vítima ocupar lugar central na narrativa. Além de conter os três ingredientes fundamentais para esse subgênero: a ameaça, a expectativa e a perseguição.

Essas preocupações com outros personagens modifica, então, o foco narrativo, como afirma Fernanda Massi:

Nos romances policiais contemporâneos o foco da narrativa deixou de ser a performance do detetive, ou seja, a investigação; com isso, outras temáticas ganharam destaque, colocando tanto a performance do detetive quanto a performance do criminoso em segundo plano. Isso não significa que esses romances policiais

contemporâneos tenham descartado de seus enredos o crime e a investigação; estes ainda fazem parte da trama, mas aparecem com menos destaque do que nos romances policiais tradicionais.⁶

Já nos “Crimes da Rua Morgue” a atenção está voltada para o desempenho do prodigioso detetive. Quem narra a história é um amigo dele, sendo essa técnica amplamente utilizada por vários outros autores desse gênero, porém obtendo mais destaque por meio das aventuras de Sherlock Holmes, narradas por seu fiel amigo Watson.

No romance *Peixe Morto*, existem pausas na narrativa que são geradas por cartas de integrantes de uma expedição estrangeira essa cartas geram desaceleração na narrativa, e também causam outro efeito, o de realidade na obra, uma vez que a citada expedição, comandada por Louis Agassiz, de fato coletou coleções biológicas, levando para os Estados Unidos um importante conjunto de peixes de água doce do Brasil, especialmente do rio Amazonas, onde recebeu o apoio do Barão de Mauá para realizar tal tarefa.⁷ Já Poe, não faz uso da técnica de desaceleração no conto em análise.

No tocante à inteligência do investigador, no conto de Poe não há dúvidas que somente a partir da inteligência e perspicácia é que o caso poderá ser resolvido. Mesmo com os esforços da polícia, ainda tentando tatear alguma lógica nos diversos depoimentos e na cena do crime, não se confiaria na corporação policial para ser capaz de solucionar o caso e punir o criminoso. No conto “A carta roubada”, ridiculariza-se o método da polícia para investigar um caso, colocando em foco o quão pífio e insuficiente ele é dependendo da inteligência do transgressor. Assim sendo, a polícia é subjugada nos contos policiais de Poe, enquanto a figura do detetive entra em ascensão.

O mesmo não ocorre no romance de Freitas. Nele, mesmo o investigador amador, João, sendo dotado de inteligência (um professor da UFMG especializado em Criacionismo), não garantiu o êxito em suas próprias investigações sobre a morte de Ascânio Guedes. A polícia, por meio do delegado Puntel, não é ridicularizada, o delegado é que ridiculariza o raciocínio das investigações realizadas por João:

⁶ MASSI. O detetive do romance policial contemporâneo, p. 84.

⁷ FREITAS. Marcus Vinicius de. *Charles Frederick Hartt: um naturalista no império de Pedro II.*

Professor, o senhor se considera mesmo muito importante, hem?! Acha então que os seus interesses acadêmicos forjaram a cena do crime? Não seja pretensioso. - A voz do delegado soava como a de Verinha, chamando-me de João Ninguém- Tudo não passou de acaso e da decisão aleatória do gerente do frigorífico. Ele levou o corpo para o Bonfim, disposto a multilá-lo antes de se livrar do presunto, para criar confusão na hora da identificação dos motivos do crime. Segundo suas próprias palavras, decidiu arrancar a pele das costas porque a conversa na festa girou em torno de taxidermia, com o doutor Gustavo Veloso descrevendo alegremente o hobby [...] Depois de ter feito o serviço nas costas, percebeu que essa mutilação não resolvia o problema maior da bala encravada no abdômen. Alceu sabia que o exame de balística constitui peça chave na investigação de um crime. [...] Se estripasse o morto ninguém saberia nem que Ascânio havia levado um tiro[...]

Eu estava passado. Por dois dias, imaginei que o assassino, para me incriminar, teria construído um plano mirabolante, baseado nas minhas pesquisas e leituras. Mas tudo afinal não passou de acaso e coincidência. Não havia relação alguma de causa e efeito entre os indícios do corpo e o meu trabalho de historiador, a não ser na minha própria cabeça.⁸

Assim quem solucionou o caso que tirou a personagem principal de sua rotina foi a polícia, todavia não devemos dar o mérito completo a ela, mas sim ao *acaso*. Sendo esse um novo elemento no romance policial que desencadeia o destino dos personagens bem como o fim da história, como afirma o narrador personagem "Fui salvo pelo mais absoluto acaso".⁹

Nos "Crimes da Rua Morgue" o assassino não é um ser racional, um orangotango, contudo seu dono, o marinheiro, é de certa forma o responsável parcial pelo comportamento do animal, na medida em que castigava o bicho e também por ter em poder uma criatura tão perigosa com a finalidade de vendê-la. Além de que, ele presencia as atrocidades feitas pelo animal, se tornando cúmplice, dessa forma, por não contar à polícia o ocorrido tenta se ocultar e também ao orangotango, passando, assim, a ser considerado um transgressor. No fim, o marinheiro cai na primeira armadilha criada por Dupin, mostrando que não tinha nenhuma malícia.

⁸ FREITAS. *Peixe morto*, p. 191-192.

⁹ FREITAS. *Peixe morto*, p. 196.

O mesmo não ocorre em *Peixe Morto*. A assassina, Elisa Guedes, usou as personagens à sua volta, não apenas o narrador-personagem, mas também o amante Alceu, o *marchand* Jacó Filogoni e até mesmo o marido, Ascânio Guedes, que para ela não representava nada mais do que um meio de ascensão social. Elisa elaborou um plano delicado e minucioso que, para dar certo, dependia, sobretudo, de seu poder de sedução e do quão ingênuo fosse a vítima.

Seu estratagema consistia em conquistar seu professor de pós-graduação, João, e conseguir que ele confirmasse a autenticidade das aquarelas, apresentando uma pequena amostra, dez aquarelas, das 150 que seu marido tinha achado. Caso o professor confirmasse a autenticidade – somente ele poderia fazer isso, pois era pesquisador e teve contato direto com a outra parte da coleção original nos Estados Unidos – ela mataria o marido e usaria o álibi de que estava com o amigo Jacó Filogoni na noite do crime e finalizaria pedindo ao fiel Alceu que desse cabo no corpo. O culpado seria o professor o, “pato perfeito”.¹⁰ Mas Elisa não se contentou apenas com isso:

[...] Quando viu, na manhã seguinte ao crime, que Alceu tinha feito uma verdadeira bagunça, capaz de colocar tudo a perder, manteve-se dentro do plano de fuga. Como prova do seu orgulho, deixou pistas pelo caminho, para que eu, sobre quem recairia a culpa, fosse o único que soubesse de tudo, sem condições de provar nada.¹¹

A partir do trecho acima é possível notar que a criminosa “manipulou seus bonecos”, de modo que o ingênuo no qual recairia a culpa, João, ficava travado para provar sua inocência. A transgressora fazia questão de que a vítima compreendesse o que estava acontecendo: “Elisa como sempre deixa rastros propositais, assinaturas de suas ações”.¹²

Ela era uma assassina que soube representar bem o papel que melhor lhe convinha:

Durante anos ela esperou pela oportunidade certa. Quando o momento e o objeto se apresentaram, não perdeu um segundo.

¹⁰ FREITAS. *Peixe morto*, p. 96.

¹¹ FREITAS. *Peixe morto*, p. 196.

¹² FREITAS. *Peixe morto*, p. 186.

Usou a todos. Jacó Filogoni e Alceu Bemfica acham até agora que ela matou acidentalmente o marido. Foi esse o estratagema que os convenceu a ajudá-la na noite do crime. Da mesma forma que representou para eles, representou também para o delegado, que pensa que ela fugiu só para evadir-se da punição.¹³

Esse nível de dissimulação e manipulação era impossível no assassinato dos “Crimes da Rua Morgue”, pois o assassinato das duas mulheres não foi uma ação planejada pelo marinheiro do qual o orangotango seria o executor, na realidade tudo não passou de um fatídico acidente.

As ruas estavam profundamente tranquilas, sendo cerca de três horas da madrugada. Ao passar por uma viela atrás da Rue Morgue, a atenção do fugitivo foi atraído por uma luz brilhando na janela aberta do aposento de Madame L’Espanaye, no quarto andar da casa. Indo na direção do prédio, percebeu o pára-raios, trepou na haste com incrível agilidade, agarrou folha da janela, que estava aberta ao máximo, rente à parede, e, por seu intermédio balançou-se diretamente sobre a cabeceira da cama. A proeza toda não ocupou um minuto. Com o coice do orangotango ao entrar no quarto a folha da janela voltou a se abrir.¹⁴

Como se deduz, os assassinatos se devem ao puro acaso do animal ter sido atraído pelas luzes acesas. Já a morte de Ascânio Guedes não pertence ao acaso, como até tentou fazer parecer para os dois comparsas Jacó Filogoni e Alceu Bemfica, “Elisa não matou Ascânio por acaso. Matou a sangue frio e saiu da cena calmamente”.¹⁵

Em relação ao espaço de encenação das obras, pelo menos nesse primeiro conto de Poe, os crimes ainda estavam muito ligados ao subúrbio, com vítimas e criminosos pertencentes a uma classe menos privilegiada. Enquanto no romance de Freitas, a capital mineira foi destacada em seus mais conhecidos locais – a Lagoa da Pampulha, a Universidade Federal de Minas Gerais, são alguns que ganham destaque no livro –, sendo os personagens pertencentes à classe média alta. Tirando o crime do subúrbio, tem-se um assassino mais elaborado. Fato constante até em

¹³ FREITAS. *Peixe morto*, p. 195.

¹⁴ POE. Os crimes da rua Morgue, p. 333-334.

¹⁵ FREITAS. *Peixe morto*, p. 195.

outro conto de Poe, “A carta roubada”, narrativa na qual o contraventor é um ministro.

Já com relação ao suspeito, ele só vai investigar por que é necessário para provar a sua inocência. Já o detetive de Poe investiga pelo prazer de solucionar um enigma. João, o suspeito do assassinato de Ascânio, só se preocupa em como aconteceu a morte e quem é o culpado por ele correr o risco de ser incriminado pela polícia. Em Poe, a vítima já está morta, é apenas um cadáver, pouco importando, assim, para solucionar o caso.

Considerações finais

Pretendi, na elaboração desse trabalho, aproximar o conto de Poe com o romance contemporâneo de Marcos Freitas, principalmente para verificar o que de novo está sendo feito no gênero. *Peixe Morto*, aliás, também pode ser considerado um romance de suspense, pois os três elementos que são próprios desse tipo de narrativa – a ameaça, a expectativa e a perseguição – estão presentes no enredo. A trama mantém o foco na vítima, que age como investigador a fim de provar sua inocência.

Ao comparar o romance com o conhecido conto de Allan Poe e destacar as diferenças entre as performances do criminoso, do detetive e do suspeito, e entre o narrador do conto e o narrador do romance, julgo ter também demonstrado o quanto o gênero de romance policial continua evoluindo e se adaptando à sociedade, misturando realidade e ficção.

Espero, com esse trabalho, contribuir para outros estudos desse gênero e incentivar novas leituras sobre os dois textos.

Referências

ALVES, Rebeca. A literatura policial da contemporaneidade: uma leitura dos textos de Rubens Fonseca. *Miscelânea*, Assis, v. 8, n. 1, p. 273-290, jul./dez. 2010. Disponível em: < <http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/rebeca.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2011.

EDUARDO, Cléber. Detetives à moda da casa. *Época*, dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI156261-15220,00-DETETIVES+A+MODA+DA+CASA.html>>. Acesso em: 16 set. 2011.

COELHO, Celso Francisco Maduro. *O gênero policial na obra de Rubens Fonseca*. Disponível em: <http://br.librosintinta.in/biblioteca/ver-pdf/www.fepi.br/fepi_site/revista/artigos/aprovados/humanas/2010/06-07-2010__10-54-16__.pdf.htx>. Acesso em: 02 set. 2011.

ECO, Umberto; SEBOK, Thomas A. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953. (Os cadernos de cultura)
- FREITAS, Marcus Vinicius de. *Charles Frederick Hartt: um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 282p. (Humanitas)
- FREITAS, Marcus Vinicius de. *Peixe Morto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. Disponível em: <<http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/27/177>>. Acesso em: 20 ago. 2011.
- MASSI, Fernanda. O detetive do romance policial contemporâneo. *Prolíngua*, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 80-89, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/prolingua/article/view/13419>>. Acesso em: 02 nov. 2011.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *O corvo*. São Paulo: Expressão, 1986.
- POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Carlos de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos. In: _____. *Formas breves*. Tradução de José Carlos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- PONTES, Mário. *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisséia, 2007.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é o romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14).

Acervo de Escritores

Mineiros: memórias arquivadas

Márcia Nascimento

Não é, portanto, o objeto que torna valiosa a própria lembrança, é a lembrança que torna valioso o objeto lembrado. No fundo, não poderia ser diferente numa obsessão social que detesta o esquecimento e remove o esquecimento como uma inquietude prova da impossibilidade de um arquivamento totalizante.

Fausto Colombo

A memória como construção social

A concepção de memória, a forma de funcionamento, e a maneira de se preservar as lembranças são temas de estudos de várias áreas do conhecimento humano. A pretensão de se evocar os acontecimentos, as imagens representativas, as lembranças, está vinculada a um passado ao qual se deseja reviver, recordar. A necessidade de se considerar os discursos no presente acerca da conservação da memória, da criação de arquivo e de monumento são fatores que permanecem ligados à história intelectual e cultural de cada nação.

Tais fatores denotam não só uma forma de apropriar-se do passado, mas também uma maneira de aliar-se aos estudos realizados no presente acerca dessa temática para que, no futuro, o passado intelectual e cultural de cada sociedade não seja esquecido. Tal fato evitaria o que Andreas Huyssen denomina de amnésia, indiferença ou enfraquecimento da memória,¹ fatores que poderiam sucumbir a memória de um povo, bem como, por não conhecerem, afastarem gradativamente as futuras gerações das próprias identidades históricas e culturais, das lembranças coletivas.

A relevância do resgate, da recuperação, da preservação das memórias, individuais e coletivas, e a importância dada às investigações a partir de fontes primárias, têm se destacado no âmbito das pesquisas literárias. Sob o olhar da crítica, a evocação das lembranças,

¹ HUYSSSEN. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia, p. 18-19.

especialmente as dos escritores, têm se constituído como valioso objeto de estudo.

Criado com o objetivo de resguardar a memória de importantes personalidades da literatura regional, o Acervo de Escritores Mineiros, pertencente ao Centro de Estudos Literários e Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais e localizado na Biblioteca Central da instituição, é um nítido exemplo disso. Esse espaço armazena e oferece uma exposição permanente de bibliotecas, livros, fragmentos de obras, correspondências, manuscritos originais, documentos avulsos, mobílias, fotografias, esculturas e objetos de poetas e contistas mineiros, tornando-se, assim, um monumento cultural brasileiro, o qual recria o ambiente de trabalho dos autores e abriga cerca de 25 mil volumes de obras destes.

Ao arquivar e conservar as memórias de personalidades como Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Cyro dos Anjos, Abgar Renault, Fernando Sabino, Carlos Herculano Lopes, Oswaldo França Júnior, por exemplo, e as coleções de Alexandre Eulálio, Aníbal Machado, Octavio Dias Leite, Ana Hatherly, José Oswaldo de Araújo, dentre outros, esse local tornou-se um abrigo de lembranças individuais e um espaço físico de arquivamento público, zelando pela organização de documentos pessoais e pela conservação de peças originais, mantendo, assim, as peculiaridades de cada escritor.

A partir do entrecruzamento das concepções de memórias pessoais e coletivas com a noção de monumento, arquivo público, privado e literário, bem como de estudos realizados sobre essas questões, este ensaio examinará a aplicação desses conceitos e, também, buscará salientar o espaço físico do Acervo de Escritores Mineiros enquanto monumento e patrimônio cultural do país.

Gênese da memória, do monumento e princípios derridiano do arquivo

O interesse por registrar e por rememorar as lembranças de importantes personalidades é uma preocupação que sempre esteve presente no cotidiano das diferentes sociedades históricas. Ao traçar um percurso da criação e dos modos de organização da memória, Jacques Le Goff afirma que

o surgimento da escrita acarretou profundas modificações na memória individual e coletiva desses grupos ao longo dos séculos.²

No Oriente antigo, por exemplo, há uma multiplicação de monumentos e de obeliscos utilizados diversas vezes em comemorações; no Egito antigo, as estrelas desempenham múltiplas funções, mas sempre com o propósito de imortalizar a memória de um morto; já na Grécia e na Roma antigas, também consideradas civilizações epígrafes, as inscrições se espalham por toda parte, como praças, avenidas, e estradas, com o objetivo de perpetuação da memória. No século XIII, na Itália e em outros países, há uma intensa proliferação de *arquivos notariais*;³ o século XVI, na França, é marcado pelo nascimento dos primeiros inventários arquivísticos.

Posteriormente, o surgimento da imprensa acabaria por revolucionar, mesmo que lentamente, a memória ocidental. Os impressos proporcionaram ao leitor o acesso às lembranças por meio da exploração dos textos. É nesse período que se pôde marcar o fim da Idade Média e o início do século XVIII, no qual houve um intenso trabalho de edições, principalmente na Europa, onde existiu um cuidado maior com a ordem do conhecimento.

Já o século XIX é destacado pela memória sentimental. Nessa época, o romantismo reencontra a sedução da memória de modo mais literário que dogmático,⁴ destaca Le Goff. A memória e a história, portanto, acabam por diluir suas fronteiras, o que é fundamental para se acompanhar a evolução não só da memória oral para a memória escrita, mas também as transformações das lembranças individuais em memórias coletivas.

Atualmente, o abrigo e a conservação das lembranças pessoais é uma determinação das sociedades ocidentais. Estas são caracterizadas política e socialmente “pela preocupação da emergência da memória”,⁵ pela volta contínua ao passado, a fim de se privilegiar o futuro. Afirma-se, então, que a obsessão e o olhar contemporâneos estão voltados para as

² LE GOFF. *Memória*, p. 419-476.

³ LE GOFF, *Memória*, p. 445.

⁴ LE GOFF, *Memória*, p. 457.

⁵ HUYSEN. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia, p. 9.

recordações, o que pode ser verificado em debates públicos, nos quais sempre se percebe um intenso e notável medo coletivo frente ao esquecimento. De acordo com Andreas Huyssen poder-se-ia, até mesmo, levantar a seguinte questão: O mais importante é o medo do esquecimento ou o desejo de ser lembrado?⁶

Mediante tais considerações ressalta-se que a rememoração de acontecimentos passados é um movimento voluntário, uma vez que a busca consciente pelas lembranças faz parte da personalidade humana desde os tempos mais remotos. Ademais, a memória coletiva, além de ser um patrimônio social comum, é também indissociável do arquivo. Por meio deste nota-se que relações de força e de poder são estabelecidas, uma vez que escolhas são feitas acerca do que é registrado e preservado.

O termo "arquivo", do grego *Arkhê*, assinala, simultaneamente, dois princípios que se fundem em apenas um. O primeiro é o *começo*, a origem da natureza ou da história, o primitivo, o início físico, histórico ou ontológico dos fatos, no qual encontra-se o suporte do arquivo; e o segundo é o *comando*, o princípio legal, onde fora estabelecido o exercício da autoridade, da ordem social. *Esse lugar* é nomeado de princípio nomológico, explica Jacques Derrida.⁷

Em relação ao primeiro, trata-se de um espaço físico, a residência dos magistrados. Este lugar se tornou um depósito, um abrigo, um suporte para os arquivos. Esses homens, nomeados de "arcontes", detêm a autoridade para a manipulação de documentos oficiais, e ainda são considerados os primeiros guardiões desses escritos; a eles é dada a competência de interpretação desses acervos.

Já o segundo está relacionado ao modo como esses representantes da lei reúnem, dispõem e ordenam esses registros, assumindo, portanto, o poder legítimo sobre o que é arquivado, ou seja, o método e a classificação desses materiais são instituídos de acordo com a intencionalidade, com a prioridade estabelecida por esses oficiais. Desse modo, segundo o filósofo, nascem os arquivos que conhecemos atualmente. A acumulação de lembranças, dessa maneira, é intencionalmente armazenada em

⁶ HUYSEN. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia, p. 19.

⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 11-12.

espaços particulares com a finalidade de rememorar, de recordar algum acontecimento passado.

A preservação dos arquivos de escritores em um determinado local, o modo de organização e a exibição monumental do Acervo de Escritores Mineiros permite refletir sobre o conceito de arquivo proposto pelo filósofo. A partir da aplicação dos princípios derridiano afirma-se que o princípio topológico refere-se ao refúgio particular do escritor, ao seu domicílio, ao espaço físico, ao lugar de origem, onde ele manipula e armazena suas memórias; já o nomológico é legitimamente constituído de acordo como a metodologia adotada por ele no que concerne a organização, a ordenação, a classificação e ao armazenamento de suas impressões, de suas lembranças.

Logo, o escritor pode ser considerado um "arconte", um guardião desse material, possuindo, portanto, autoridade para manipular os arquivos de acordo com sua intenção, adotando critérios próprios e artifícios para o arquivamento. Posteriormente, essa postura será assumida por instituições pública ou privada, que ao receberem acervos e coleções de diversos escritores passam a desempenhar as mesmas funções desse guardião, uma vez que sob a responsabilidade delas ficarão as riquezas literárias e culturais dos escritores.

Outro conceito pertinente acerca do termo "arquivo" é explanado pela pesquisadora Maria Odila Fonseca, a qual demonstra que na medida em que progrediram os avanços tecnológicos na economia e na política das civilizações, avançou também o interesse dos magistrados pela exteriorização das memórias desses grupos.⁸

Percebe-se, então, que a historiografia passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, uma vez que por meio dela objetiva-se transmitir pensamentos, selecionar os relatos desses indivíduos sem, contudo, descrevê-los na íntegra. Tal ciência visa transportar, remeter o testemunho oral ao escrito e, posteriormente, ao documento impresso. Os arquivos privados, em algum momento, podem ser convertidos em públicos, havendo, assim, uma fusão e uma "perpétua interação"⁹ entre o pessoal e o coletivo.

⁸ FONSECA. *Arquivologia e ciência da informação*, p. 30.

⁹ ARFUCH. *A auto/biografia como (mal de) arquivo*, p. 378.

Exteriorização e perpetuação da memória: documento e monumento arquitetônico

As impressões são consideradas também um fenômeno individual e psicológico que estão ligadas à vida de uma sociedade, que por sua vez também varia em função da presença ou da ausência da escrita. Elas são objetos que detém a atenção do Estado, que, para conservar vestígios de importantes acontecimentos no passado, cria diversos tipos de monumentos documentais e estruturais, a fim de catalogar, de evocar e de preservar a história de uma nação.¹⁰

A memória coletiva de uma sociedade é transitória e mutável, ela está sempre em reconstrução, fato nem sempre perceptível pelos indivíduos; a lembrança de uma comunidade é “negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memória, tais como o museu, o memorial e o monumento”,¹¹ destaca Huyssen.

A existência de diversos tipos de monumentos é importante não só para se evocar e se conservar heranças, uma recordações do passado, mas também pode ser vista como a própria escolha do historiador. Este, como um eficaz investigador e seletor, por meio de documentos, por exemplo, articula fatos históricos fazendo suas próprias escolhas, cujo propósito é evidenciar o que deve ou não fazer parte da história de um povo, de uma nação, restabelecendo, assim, o passado, no entanto, de forma parcial.

O termo “documento”, originado do latim *documentum*, provém de *docere*, ‘ensinar’, cuja evolução determina, atualmente, o vocábulo *prova* e é largamente utilizado na linguagem jurídica. Tais títulos são considerados as bases das comprovações de acontecimentos históricos, ainda que esses sejam resultantes de escolhas decisivas do historiador ou de quem detiver a posse deles.¹²

O termo *documentação* é definido por Fonseca como ‘a reunião, a classificação e a distribuição de documentos de todos os tipos e que estão presentes em todas as áreas das atividades humanas’. A partir des-

¹⁰ LE GOFF, Memória, p. 419.

¹¹ HUYSEN. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia, p. 68.

¹² LE GOFF. Documento/Monumento, p. 526-527.

sas e de outras observações, a pesquisadora sugere que os arquivistas contemporâneos se valem de dois processos para o arquivamento de registros documentais, de títulos, a saber, o moderno e o pós-moderno.

Ao traçar a visão moderna de arquivamento, a escritora enfatiza que, na medida em que ocorreram avanços tecnológicos na economia e na política das civilizações, cresceu também o interesse pela exteriorização das memórias dessas sociedades. Além disso, o amontoado de documentos guardados por uma sociedade pode ser comparado à *estratificação geológica*.¹³ Como uma espécie de sedimentos, de vestígios, esse acúmulo de variados materiais com o passar do tempo vão se estratificando naturalmente em um determinado local para ser utilizado em um tempo oportuno.¹⁴

Em contrapartida, o pensamento “pós-moderno”¹⁵ tem como característica fundamental a suspeita sobre as verdades absolutas; baseadas no racionalismo e no método científico, as relações de poder acabam por influenciar a herança documental deixada pelos escritores.

Tal processo de arquivamento permite aos pesquisadores intervir e promoverem discussões acerca dos critérios e das técnicas adotados no armazenamento das memórias pessoais de alguma personalidade, também sugere “outras possibilidades de ordenamento e de articulação” textual.¹⁶ Afirma-se, então, que nada é completamente neutro, que as apresentações e as representações de determinadas impressões partem, também, da intenção dos responsáveis pelo arquivamento dos registros, das demonstrações das marcas artificiais deixadas pelo autor no armazenamento de informações; os arquivos são construídos, portanto, a partir da intencionalidade, tanto de seus criadores, quanto de seus organizadores.

Fonseca destaca ainda que

a principal justificativa para a existência dos arquivos para a maioria dos usuários e para o público em geral repousa no fato de

¹³ FONSECA. *Arquivologia e ciência da informação*, p. 56.

¹⁴ FONSECA. *Arquivologia e ciência da informação*, p. 56.

¹⁵ FONSECA. *Arquivologia e ciência da informação*, p. 59.

¹⁶ MARQUES. O arquivamento do escritor, p. 154.

os arquivos serem capazes de oferecer aos cidadãos um senso de identidade, de história, de cultura e de memória pessoal e coletiva.¹⁷

As impressões são consideradas as exteriorizações das memórias, as quais são armazenadas em suportes físicos, a fim de potencializá-las.

Partindo-se do pressuposto de que toda memória coletiva carece de um monumento, o Acervo de Escritores Mineiros não só pode ser apontado como um patrimônio cultural brasileiro, que busca reforçar e preservar a herança arquivística de diversos escritores mineiros, mas também pode ser observado como um dos mais relevantes centros de produções intelectuais do país, uma vez que esse local possibilita o fácil acesso dos pesquisadores às informações de suas respectivas temáticas e proporciona aos investigadores condições para a prática investigatória a partir de fontes primárias.

Do arquivo privado ao público: práticas arquivísticas dos “arcontes”

Louis Hay demonstra que os arquivos provenientes da literatura são importantes documentos que necessitam de cuidados.¹⁸ A expressão “arquivos literários”, segundo o crítico, foi criada por Wilhelm Dilthey e são testemunhos diretos da criação dos escritores, tornando-se um importante objeto de estudo para historiadores da literatura, assim como para esteticistas.¹⁹

Mas qual seria a intenção do escritor em preservar tais manuscritos? Que métodos eles utilizariam para suas composições literárias? Não existe uma fórmula para responder a esses questionamentos, mas para se compreender parcialmente tais práticas, muitos pesquisadores valem-se de documentos pessoais e de discursos indiretos proferidos por autores contemporâneos, tais como Paul Valéry, o qual enfatiza que nessa nova maneira de perceber a literatura, a magia “não se dá mais entre o leitor e a obra, mas entre o artista e sua criação”,²⁰ o fazer literário é o objetivo principal do escritor, e o resultado final, o acessório de sua pro-

¹⁷ FONSECA. *Arquivologia e ciência da informação*, p. 61.

¹⁸ HAY. *A literatura sai dos arquivos*, p. 65-81.

¹⁹ HAY. *A literatura sai dos arquivos*, p. 68-69.

²⁰ HAY. *A literatura sai dos arquivos*, p. 70.

dução. Tal fato revela uma nova relação entre manuscritos e escritores, os quais concedem às suas produções novas significações, bem como manifestam maior cautela à conservação de seus escritos.

Além disso, “todo manuscrito é único [...]”²¹ e, antes que esse material torne-se público, é preciso que o pesquisador genético o identifique, o decifre e compreenda seu sentido, a fim de “alcançar a literatura antes de ela se tornar um texto, uma obra, um domínio público”²², uma arte apreciada por críticos e estudiosos das letras.

Considerado, por excelência, como um lugar de propagação do discurso ético, o espaço público, assim como o privado, é originado na Grécia, cujo propósito é a formulação de concepções acerca da constituição política daquela sociedade, salienta Newton Bignotto.²³ A primeira expressão denota o que é do conhecimento de todos, exprime um objetivo comum, algo pertencente a todas as pessoas interessadas e com ampla divulgação, como músicas e obras, por exemplo. A última refere-se à particularidade, à intimidade, ou seja, a tudo que não se pretende difundir, tornar conhecido publicamente. Intenta-se, nessa ideia, manter a privação da vida pessoal e profissional do indivíduo.²⁴

A partir do conhecimento de pessoas ou de grupos de indivíduos que desejam que algum discurso ou documento torne-se necessariamente passível de importância e/ou de reconhecimentos coletivos, a esfera privada pode transcender-se para a pública.

Um exemplo disso é a divulgação dos arquivos literários e pessoais de diversas personalidades brasileiras. Os acervos e as coleções de escritores mineiros, apesar de arquivadas em um espaço público, permanecem sob a forma de acervos privados, preservando, assim, a organização original realizada pelo titular.

O acervo de Henriqueta Lisboa, por exemplo, é composto por um inventário digital que descreve, classifica e ordena as publicações, os documentos e os pertences pessoais da escritora. Quanto à sua metodologia arquivística, Oliveira destaca que a poetisa

²¹ HAY. A literatura sai dos arquivos, p. 73.

²² HAY. A literatura sai dos arquivos, p. 73.

²³ BIGNOTTO. Entre o público e o privado: aspectos do debate ético contemporâneo, p. 284-287.

²⁴ HOUISS; FRANCO; VILLAR. *Dicionário da Língua Portuguesa*, p. 604, 615.

conservava certa prática compulsiva de armazenamento de informações sobre si, sobretudo no que se refere à sua imagem vinculada nos jornais – a recepção crítica de suas obras e convívio social. Chegava a arquivar até 15 exemplares de uma mesma notícia e sempre circulava seu nome nessas reportagens, o que denota certa preocupação com sua imagem intelectual.²⁵

Tal fato confirma o que fora dito acerca da afinidade marcada do escritor, da seleção e do arquivamento do que lhe é conveniente armazenar. Ele define o que deve, ou não, ser lembrado, o que comporá, ou não, o acervo de suas próprias memórias, o que o público terá, ou não, acesso imediato.

Já o acervo de Murilo Rubião, renomado escritor da literatura brasileira e relevante personalidade da cultura mineira, foi rigorosamente organizado por ele quanto à ordenação e à classificação dos materiais. Rubião encadernava seus livros, sempre com capa dura e variando as cores destas de tempo em tempo. Tal particularidade demonstra o cuidado e o zelo do contista pela conservação e pela preservação do material arquivado.

Mas, por que arquivar as próprias memórias? Acerca desse questionamento observa-se que os indivíduos arquivam suas próprias vidas, possivelmente, para demonstrarem que um dia existiram, ou seja, a escrita funciona como uma marca, como um registro, que comporá seus arquivos pessoais, os quais são passíveis de recordações e de lembranças futuras; rememorar um passado com o qual se deseja aprender para, no futuro, construir algo melhor.²⁶

A partir de exigências pessoais para o arquivamento de suas próprias vivências, os indivíduos desenvolvem habilidades de “arquivamento do eu”.²⁷ Para isso são adotadas práticas de construção e de preservação, como a escrita em diários, a montagem de álbuns fotográficos, a construção de bibliotecas, a conservação de documento em locais seguros, compondo conscientemente seu próprio arquivo.

Na escrita, diversas particularidades intelectuais e manuais são mantidas, como as rasuras, a omissão, os riscos, os desenhos, os recortes

²⁵ OLIVEIRA. O espaço exterior do arquivo, p. 75.

²⁶ MARQUES. O arquivamento do escritor, p. 146-147.

²⁷ MARQUES. O arquivamento do escritor, p. 146.

e o modo de manipulação dos papéis e dos textos. Nessa conduta enfatiza-se que a forma de se manejar tais escritos sugerem o ato seletivo e classificatório do escritor quanto ao que será guardado. Sua intenção age diretamente sobre quais e como serão arquivados os manuscritos que compõem o acervo literário de suas próprias memórias.

Tal fato sugere que ao arquivar a própria vida, o indivíduo faz escolhas, classifica, organiza documentos e escritos, evidencia o que é mais relevante guardar. Isso demonstra a pretensão de construir-se uma imagem significativa de si mesmo, de fabricar, de maquiagem, ou ainda de rearranjar as próprias lembranças da maneira que melhor lhe convém.

A documentação eletrônica: informações precisas e imediatas

O “saber” e a “prática” desde as sociedades antigas já estavam intimamente relacionados. Essas duas realidades sempre estiveram indissociáveis, mesmo que tal “saber” ainda não encontrasse suportes com regras específicas. A ordenação metodológica, as primeiras etiquetas e os primeiros inventários foram, mesmo que inconscientemente, expressões desse saber e a prática dos primeiros registros.²⁸ Pela possibilidade de não mais existir a memória espontânea é que seria preciso criar, fora das práticas, a memória vicária e seus artificialismos, como os arquivos e os monumentos.²⁹

A criação do documento pode ser considerada uma das práticas artificiais de armazenamento da memória; ele é um testemunho escrito, uma fabricação histórica e social, confeccionada a partir do desígnio e da seleção ideológica do titular; os títulos também denotam relações de força e de poder de quem os produz, os seleciona e os arquivam. Fonseca ao comparar a acumulação de tais documentos à sedimentação geológica deixa implícitas as seguintes questões: qual poderia ser o destino desses documentos? Como arquivá-los? Como disponibilizá-los?

A fim de responder a essas indagações, destaca-se o desenvolvimento tecnológico, que tem sido um recurso muito utilizado no armazenamento de arquivos, proporcionando a passagem dos documentos em

²⁸ FONSECA. *Arquivologia e ciência da informação*, p. 31.

²⁹ SILVA. *A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações*, p. 16.

papel para os documentos eletrônicos, o que possibilita manter a forma e os conteúdos originais dos manuscritos. Essa prática é bem recorrente entre os investigadores contemporâneos, que para não perderem obras raras e objetivando disponibilizá-las a outros pesquisadores, por meio da internet, optam por digitalizá-las.

A memória eletrônica, desse modo, multiplica os recursos de conservação das produções dos autores. Mas, que efeitos teriam esses fatores sobre o arquivo dos escritores? Os meios eletrônicos podem suprimir as impressões manuais? Como a crítica genética poderia estudar esses dados? Tais questões ainda não podem ser respondidas de forma precisa, pois ainda não se sabe notoriamente que efeitos a tecnologia pode provocar nas produções contemporâneas.

O armazenamento eletrônico de informações, no entanto, também é realizado de maneira consciente. Por meio dos dados selecionados, o pesquisador desfaz a montagem dos documentos e procura analisá-los da forma mais parcial possível, entretanto, o olhar do examinador nunca é puro, uma vez que ele se fundamenta em teorias com as quais se identifica e reorganiza esse material de acordo com sua afinidade; o investigador concede ao texto outra possibilidade de leitura e de interpretação, não havendo, portanto, verdades absolutas no âmbito da pesquisa. Tal fato pode ser relacionado à visão pós-moderna outrora destacada por Fonseca.

Fausto Colombo observa que arquivar eletronicamente, independente do conteúdo guardado é, antes de tudo, arquivar o tempo, armazenar origens. Porém, “[c]omo tida representação do tempo, o armazém eletrônico, na condição de arquivo, é naturalmente passível de extravio ou de repetição”³⁰ das informações ou das imagens armazenadas. Por isso, a gravação dos materiais arquivados, a produção de cópias de discos, os quais possuem impressões, imagens e símbolos podem evitar um possível esquecimento e proteger os conteúdos, já que os sistemas de memorização contemporâneos estão relacionados à tecnologia eletrônica e à forma de arquivo.³¹

³⁰ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*, p. 62.

³¹ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*, p. 18-19, 87.

A relação entre o esquecimento, a “não-memorização”³² e o arquivamento são preocupações que afligem o ser humano há muitas gerações, uma vez que sempre buscou-se não perder as lembranças. A “memória não é um meio neutro ou com um fim em si mesmo”,³³ mas um elemento necessário para se potencializar os critérios seletivos, os quais funcionam como ativação preventiva do esquecimento. Logo, o mais importante não é praticar a memória, recordar, mas, antes, saber que a recordação está em algum espaço e recuperá-la pode ser possível.³⁴ Ao propor diversas formas de arquivamento das memórias, a sociedade contemporânea busca reconhecer a peculiaridade da memória individual, e ainda livrar-se de vestígios de esquecimentos coletivo, indícios que poderiam assolá-la; procura-se, então, centralizar as lembranças em um determinado local.

A doação de acervos pessoais de escritores às entidades públicas faz com que esses arquivos passem por uma breve seleção, realizada primeiramente pelas famílias antes de serem repassados às instituições. Nestes locais o material será novamente selecionado, organizado e disponibilizado para a comunidade; tal fato é também uma forma de se evitar o esquecimento dos feitos e das obras de relevantes protagonistas que compõem a história literária nacional.

Acerca da preparação técnica desses acervos destaca-se a importância dos arquivistas, profissionais responsáveis pela organização, pela proteção, pela preservação das memórias, dos documentos considerados autênticos e confiáveis, para que no futuro esses materiais sejam utilizados e relacionados a fatos históricos e possam, ainda, de forma eficaz, mediar a formação da memória coletiva.³⁵

Em relação ao Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, a formação e a organização dos arquivos foram possíveis de serem realizados por intermédio do trabalho em conjunto de voluntários, bolsistas, pesquisadores, funcionários e especialistas de outras áreas, que diariamente se empenharam no intuito de, a partir de um minucioso mapeamento dos acervos, das coleções e de outros bens, recuperar, inventariar e con-

³² COLOMBO. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*, p. 87.

³³ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*, p. 90.

³⁴ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*, p. 104.

³⁵ FONSECA. *Arquivologia e ciência da informação*, p. 62-64.

servar tais materiais, para disponibilizá-los à comunidade acadêmica e, também, a outros pesquisadores e estudiosos de fontes primárias da literatura brasileira.

Considerações finais

O passado literário e cultural de uma sociedade está intimamente relacionado à história e à tradição cultural do país. Ele também é marcado pela constante busca de informações do passado, pelo resgate e pela preservação de relevantes personalidades sociais; por meio de documentos, fotografias, manuscritos, obras e monumentos a rememoração constitui-se, na contemporaneidade, como uma emergência social, como uma obsessão que visa conservar as lembranças pessoais e coletivas de uma sociedade.

Na literatura, a evocação das lembranças de importantes personalidades das letras pode ser considerada um amálgama entre as memórias intelectuais ativa, espontânea, consciente, passiva e inerte, que em determinado momento acaba por emergir involuntariamente, mas sempre com o fim de prevenir o esquecimento.

Ao reunir e ao selecionar suas memórias, por meio de documentos pessoais, manuscritos e outros objetos, o escritor parece construir um mosaico artístico que, preenchido com peças diversas e montado de forma descontínua, com lacunas entre um fragmento e outro, acaba por delinear os traços de sua trajetória literária. Essa arte, nas mãos de pesquisadores, adquire novos contornos e novas cores, propagando a riqueza literária e cultural do artista.

Para Marques, os indivíduos têm o hábito de imprimir suas marcas, nas coisas lhes pertencentes.³⁶ O hábito de colecionar e as práticas arquivísticas são nítidos exemplos disso e por meio de tais costumes a particularidade e a personalidade do sujeito são evidenciadas.³⁷

A partir dessas observações, da forma de armazenamento, de organização técnica dos acervos e das coleções especiais de escritores mineiros nota-se que é possível explorar tais materiais de forma qua-

³⁶ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 327-350.

³⁷ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 338.

litativa; apreciar as riquezas documentais, teóricas e literárias que os compõem; analisar biografias intelectuais e, posteriormente, produzir edições críticas a partir das cartas, das poesias, dos contos, dos diários e dos demais escritos de diversas personalidades literárias.

A preservação dos acervos e das coleções de autores mineiros é, desse modo, estabelecida como um importante patrimônio cultural do país. Inserido em um notável centro de arquivos literários e culturais, o Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais é um espaço que deve ser privilegiado por compor memórias que perpassam pelo tempo. Este é composto por impressões do passado, construído e delineado no presente por meio de descobertas, de constantes atualizações, e, especialmente, pelo tenaz desejo do retorno.

Logo, pelo fato de a memória ser transitória, não confiável, humana e social,³⁸ o arquivo lança-se, na contemporaneidade, como um fármaco que procura combater as moléstias de um possível esquecimento, o que no porvir poderia evitar a amnésia coletiva, o apagamento dos rastros, das marcas de fatos acontecidos; então, em um determinado momento da história, haveria de se resgatar, de se recuperar, mesmo que parcialmente relevantes acontecimentos sociais.

Referências

Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/aem/inicial/tour.htm>>. Acesso em: 02 set. 2011.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. Tradução de Rômulo Monte Alto e Mayla Santos Pereira. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 370-382.

BIGNOTTO, Newton. Entre o público e o privado: aspectos do debate ético contemporâneo. In: DOMINGUES, Ivan; PINTO, Paulo Roberto M.; DUARTE, Rodrigo (Org.). *Ética, política e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 281-297.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 18-104.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FONSECA, Maria Odila. *Arquivologia e ciência da informação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

HAY, Louir. A literatura sai dos arquivos. Tradução de Renato de Mello. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 65-81.

³⁸ HUYSSSEN. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, p. 37.

- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 3. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 419-476.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 3. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 525-540.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 21, 2007. p. 13-23.
- MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 327-350.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.
- OLIVEIRA, Rodrigo. O espaço exterior do arquivo. In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra. *Margens teóricas: memória e acervos literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 75.
- PIZZARRO, Ana. A América Latina como arquivo literário. Tradução de Cristiano Silva de Barros. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 352-369.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- SILVA, Zélia Lopes da (Org.). A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: _____. *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 11-21.

Mulheres insubmissas: análise de três protagonistas dos contos de fadas de Marina Colasanti

Patrícia Nunes

Os contos de fadas possuem uma data de origem desconhecida, já que remontam a muitos séculos antes do início da Era Comum. De acordo com Coelho, eles provêm de fontes orientais e célticas que, a partir da época medieval, foram assimilados por textos de fontes europeias.¹ A forma de narrativa que hoje é conhecida como “contos de fada” teria surgido historicamente na França, em meados do século XVII, escritos por Charles Perrault. Todavia, os contos clássicos infantis têm seu surgimento marcado por uma temática voltada para o entretenimento dos adultos.

É um equívoco pensar nos contos de fadas apenas como um gênero infantojuvenil. Eles possibilitam diversas leituras, servindo de modelo para qualquer idade, não apenas para crianças. O que muda é a interpretação que cada um faz da história. Mas essas múltiplas leituras não se restringem apenas aos contos de fadas, qualquer gênero é marcado pelas diferentes formas de concepções de seus leitores.

Os contos “A moça tecelã”, “Entre a espada e a rosa” e “Uma voz entre os arbustos”, escritos por Marina Colasanti², podem ser considerados contos de fadas contemporâneos, uma vez que a escritora recorre a elementos que fazem parte do imaginário comum deste gênero – como

¹ COELHO, *O conto de fadas*, p. 16-17.

² Escritora de origem eritreia, radicada no Brasil, possui mais de quarenta livros publicados. Alguns dos prêmios recebidos por Marina Colasanti foram: Grande Prêmio de Crítica, da Associação Paulista de Críticos de Artes, na categoria Literatura Infantil (1979); Prêmio Jabuti categoria Melhor Livro Infantil ou Juvenil (1993, 1994, 2011); Prêmio Jabuti categoria Poesia (1994, 2009); Prêmio Portugal Telecom de Literatura (2011).

seres e acontecimentos fantásticos, palácios, reis, rainhas, princesas, entre outros – manejando-os por meio de palavras com enorme capacidade de exercitar a imaginação de seus leitores. Diante desses três contos, nota-se como a autora retrata em sua escrita as relações humanas, marcadas principalmente pela sensibilidade e sutileza com que apresenta os problemas enfrentados por suas protagonistas. Embora seus contos possuam uma atmosfera semelhante aos contos de fada mais conhecidos (“Branca de Neve”, “Rapunzel”, “A Bela Adormecida” etc.), eles não apresentam os tradicionais clichês de “era uma vez” e “viveram felizes para sempre”. Uma leitura mais atenciosa evidencia que os contos de Colasanti estão inseridos no contexto de nossa sociedade, trazendo à tona comportamentos e estereótipos comuns na atualidade.

Em “A moça tecelã”, Colasanti apresenta um conto com estrutura cíclica, composto por “uma narrativa tradicional, de entendimento direto, fortemente influenciado pelos modelos clássicos de fabulação.”³ A protagonista da história, através do auxílio de um tear mágico, vai dando vida a todos os seus desejos até que, um dia, sentindo-se solitária, tece um marido para si. Contudo, a personagem não se deixa subjugar pela dominação masculina e vai contra o modelo patriarcal de que, para obter realização pessoal, a mulher necessita se unir em matrimônio a um homem para juntos constituírem uma família.

Como em outros contos, Colasanti não nomeia seus personagens. A tecelã é apenas uma moça solitária, tendo como diferencial o fato de possuir um tear mágico. Não ocorre nenhuma descrição física da protagonista, além daquela do título do conto que dá a entender que ela é uma pessoa jovem. Contrapondo-se a isso, o marido da personagem é descrito em detalhes. Observa-se que, na história, marido e mulher são antagonistas um do outro.

A moça se satisfaz com a vida simples que leva, enquanto seu marido cada vez mais ambiciona novas conquistas, forçando a tecelã a realizar seus caprichos. Ele deixa de pedir as coisas e passa a ordená-las sem nem ao menos procurar saber quais são os desejos de sua companheira. O ápice da ganância do marido ocorre quando ele tranca sua

³ PEDROSA. *A moça tecelã: uma voz dissonante e transgressora*, p. 28.

esposa na torre mais alta do palácio, temendo que o tear mágico fosse descoberto por alguém. Neste momento, o palácio passa a poder ser visto como uma metáfora para a prisão, onde a vida da mulher gira ao redor da vida do marido. Com base nesse comportamento da tecelã, é possível observar que ela

adota um papel que lhe sugere ou impõe o homem por quem está interessada em determinado momento, assim como o meio masculino, profissional ou não, em que se insere. Perde sua autonomia e só tem consciência de si mesma enquanto espelho dos desejos de seu parceiro. Torna-se a “mulher objeto”. O homem poderá achá-la maravilhosa, pelo menos durante algum tempo, mas quando ele lhe faltar, se sentirá arrasada, pois sua consciência da própria personalidade depende unicamente daquele que está a sua frente.⁴

Assim como muitas mulheres que hoje procuram a aceitação de seus companheiros, seja fazendo todas as vontades dele, ou através de uma busca quase interminável pela adequação de um padrão de beleza imposto pela sociedade, a jovem tecelã deixa suas vontades de lado e passa a agir somente pensando na felicidade de seu marido, esquecendo-se da própria. Esse comportamento pode estar ligado ao medo de ser abandonada. Somente quando a situação se agrava é que a tecelã se dá conta de que o marido fez com que ela se tornasse uma pessoa submissa. Essa conscientização sobre si mesma faz com que a protagonista abandone a dependência do marido, desfazendo tudo o que teceu em seu tear (inclusive o homem que criara), e retome novamente o controle da sua própria vida.

O conto “Entre a espada e a rosa” relata a metamorfose sofrida pela personagem principal que passa por diversas situações até conseguir desvendar os mistérios da feminilidade. No início dele, Colasanti apresenta uma princesa que se mostra incerta quanto à sua própria essência. Ela sabe aquilo que não quer, tanto que se coloca contra o desejo do pai de forçá-la a se unir com um desconhecido visando apenas o poder. Entretanto, a jovem demora a perceber aquilo que realmente deseja. Essa dúvida gera uma série de conflitos internos que são evidenciados externamente através de modificações em seu corpo. Da noite para o dia,

⁴ FRANZ. *O feminino nos contos de fadas*, p. 15.

uma barba de cachos ruivos surge no rosto da protagonista e o rei, horrorizando em ver a nova aparência da filha, acaba expulsando-a do reino.

Sem ter a quem recorrer e possuindo apenas alguns bens que carrega consigo, a moça vai atrás de trabalho em algumas aldeias, mas, por conta de sua aparência, não consegue nada. Após várias recusas de trabalho, ela vende a maioria dos seus bens e compra um cavalo, uma armadura e uma espada, tornando-se um guerreiro e lutando ao lado de reis em suas batalhas.

Este conto é dotado de vários elementos simbólicos. A armadura é vista por Cirlot como a proteção física do corpo:⁵ ao mesmo tempo em que atua de maneira defensiva, é uma transfiguração do corpo. Ao vender seus pertences para comprar uma armadura, a princesa mantém protegido o segredo de sua barba ruiva e transfigura seu corpo em uma proteção metálica que esconde seu verdadeiro sexo.

De acordo com Lexicon, a espada representa as virtudes militares, sobretudo a força masculina da valentia, sendo também um elemento fálico.⁶ No conto, a princesa oculta debaixo de sua armadura e com uma espada em punho, luta ao lado de reis, conquistando fama nas batalhas e impondo seu polo masculino nesses momentos.

A figura hermafrodita aparece quando a personagem assume o papel de guerreiro: temos aí dois sexos coexistindo em uma única pessoa. Durante o dia, para os olhos dos outros, ela é homem, mas à noite ainda busca sua essência feminina usando o vestido de veludo vermelho e pensando em seu amado.

No conto, a princesa, sob forma de guerreiro, torna-se muito amiga de um jovem rei, uma vez que ele fica inconformado e confuso por nunca ter visto o rosto do seu companheiro de batalhas. Por conta disso, o rei determina que o guerreiro revele sua face dentro de cinco dias ou deixe o castelo. O número cinco é marcado pela simbologia de representar o início de um novo ciclo.⁷ São esses cinco dias que desencadeiam todo um processo de afirmação da verdadeira essência da princesa.

⁵ CIRLOT. *Dicionário de símbolos*, p. 92.

⁶ LEXICON. *Dicionário de símbolos*, p. 87.

⁷ CHEVALIER et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*.

A rosa é um símbolo feminino por excelência, também ligada ao sentimento amoroso. Conforme mostra Castro, a rosa representa o feminino, e corresponde ao órgão sexual da mulher.⁸ A rosa vermelha simboliza a paixão em seu ápice, o sangue e a carne. A princesa, isolada em seu quarto, pede ajuda ao seu corpo e à sua mente para que eles encontrem uma solução para o seu problema. Porém, dessa vez, ela não quer fugir de um casamento arranjado. Seu temor agora é quanto à reação do rei ao ver sua verdadeira face. A jovem está apaixonada por ele e tem receio de que seu amado a rejeite como todas as outras pessoas que viram seu rosto barbado.

Ao começar a desvendar os mistérios da feminilidade, e ao sofrer com o medo da rejeição do rei, mudanças começam a ocorrer no rosto da princesa. Os cachos ruivos dão lugar aos botões de rosa vermelha, sendo essa a manifestação do seu lado feminino em toda a sua plenitude. Com o passar dos dias, as pétalas de rosa caem e no lugar surge uma pele rósea. A princesa enfim encontra o equilíbrio entre o masculino e feminino, estando pronta para revelar ao rei seu verdadeiro “eu”, não precisando mais se ocultar debaixo de uma couraça.

Já no conto “Uma voz entre os arbustos”, Colasanti mostra como, de engodo por engodo, uma moça esperta deixa de ser apenas filha do estalajadeiro para se tornar rainha, conquistando o rei duas vezes: primeiro, por seu doce silêncio e beleza; segundo, pelo som de sua voz e doces palavras.

A história se inicia com a busca do rei por uma boa esposa que seja moderada em gestos e palavras. Ele acaba ouvindo falar de uma moça muito bonita e silenciosa que faz parte de uma trupe de saltimbancos. Imediatamente, o rei ordena que seus empregados tragam a jovem até o castelo. No entanto, a jovem é, na verdade, uma boneca de cera utilizada para enganar a plateia durante as apresentações dos saltimbancos.

Durante a viagem até o castelo, os empregados do rei param a carruagem em uma estalagem para se refrescarem do calor. Enquanto os homens bebiam uma caneca de cerveja, a filha do estalajadeiro rouba o lugar da boneca de cera, com a esperança de se tornar a rainha.

Ao ficar no lugar da boneca, percebe-se que a personagem age no intuito de subir na hierarquia social, não se importando de iniciar um

⁸ CASTRO. *O simbolismo da rosa*.

relacionamento sem um vínculo afetivo. Esse comportamento bate de frente com a idealização do amor em um relacionamento já que, como em muitos casamentos contemporâneos, os interesses pessoais se colocam primeiramente acima de tudo.

No momento em que o rei encontra sua pretendente, ele logo se encanta por ela e decide torná-la sua noiva. A jovem, que antes era alegre e faladeira, precisa assumir o papel de tímida e recatada diante da corte. Somente quando está no jardim do seu quarto cercado por arbustos, é que ela deixa a falsa timidez de lado e conversa com os animais que lá habitam. Certo dia, sem saber que passava em frente à sebe do quarto da sua futura esposa, o rei escuta uma conversa da jovem e fica fascinado com aquela voz, passando a ir sempre ali para escutá-la. Já quando estava em companhia de sua noiva nos jantares, cada vez mais o rei fica entediado com o silêncio da jovem e passa a tratá-la com desinteresse.

Cansada do tratamento recebido pelo rei, e também descontente com o fato de precisar ser sempre recatada, a protagonista do conto acaba ficando infeliz com aquela situação e decide ir até o rei contar toda verdade. Contudo, no momento em que iria por fim naquela união, o rei percebe que a sua noiva era a mesma jovem que ele ia escutar por entre os arbustos. Imediatamente o mal-entendido é resolvido e os dois selam a união.

É possível perceber que nesses três contos Marina Colasanti conduz suas protagonistas de forma com que cada uma delas seja senhora de si e transgressora da sociedade patriarcal na qual estão inseridas. Cada uma das protagonistas “em nada lembra a passividade de Branca de Neve, que só dormia, enquanto seu príncipe ia ao seu encontro, ou de Cinderela, que perdeu seu sapato de cristal, mas não teve coragem de voltar ao castelo, para ver se o havia deixado lá.”⁹ Elas não se deixam levar pela inércia e nenhuma aceita viver na condição de subjugadas, logo encontrando uma forma de mudar a sua realidade, sempre buscando concretizar seus objetivos.

Três histórias, três protagonistas. Cada uma delas com suas particularidades, mas, ainda sim, apresentando traços semelhantes. Uma é solitária e calma, somente observando o tempo passar através dos

⁹ ESCOBAR. *O fantástico na obra de Marina Colasanti*, p. 48.

emaranhados de fios do seu tear; a outra é sensível e, ao mesmo tempo, mais valente e guerreira do que muitos homens contra quais travou batalhas; temos ainda a terceira que é audaciosa e ambiciosa, tencionando sempre o melhor para a sua vida. Cada uma tem seus sonhos, aspirações, amores, contratempos que precisam eliminar e dificuldades a serem superadas. Todas elas são senhoras do seu destino, servem de exemplo e também são espelhos da mulher da sociedade atual que, como mostra Marina Colasanti em seus contos, é capaz de tecer a sua própria vida, não sendo necessário ser dona de um tear mágico para que isso seja possível, bastando apenas ter determinação e coragem a fim de realizar suas conquistas diárias.

Referências

- ARMADURA. In: CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984. p. 92.
- CASTRO, Letícia de. *O simbolismo da rosa*. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/mitologia/o-simbolismo-rosa.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2011.
- CINCO. In: CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COELHO, Nelly N. *O conto de fadas*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: _____. *Doze reis e a moça no labirinto de vento*. 12. ed. São Paulo: Global, 2006. p. 10-14.
- COLASANTI, Marina. Entre a espada e a rosa. In: _____. *Entre a espada e a rosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992. p. 23-27.
- COLASANTI, Marina. Uma voz entre os arbustos. In: _____. *Entre a espada e a rosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992. p. 43-49.
- ESCOBAR, Eliane Corrêa da Cruz. *O fantástico na obra de Marina Colasanti*. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <<http://web2.cesjf.br/node/8133>>. Acesso em: 12 SET. 2011.
- ESPADAS. In: LEXICON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 87.
- FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- PEDROSA, Andressa T. A moça tecelã: uma voz dissonante e transgressora. *RESET – Revista Eletrônica do Secretariado Executivo Trilíngue*, [Rio de Janeiro], v. 1, n. 2, p. 28, 2008. Disponível em: <http://www.estacio.br/publicacoes/reset/VERSAO_PDF/artigo3andressapedrosa.pdf>. Acesso em: 11 set. 2011.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

Oswald tropicalista, Caetano modernista: do “Manifesto antropófago” à *Tropicália ou Panis et circensis*

Pedro Martins

A pesquisa em questão propõe a aproximação das idéias expressas no “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, ao disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis*, protagonizado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat. Ambas as obras propõem uma revisão crítica da produção artística e cultural no Brasil, apontando a assimilação de paradigmas da modernidade e o diálogo com a tradição local como premissas desse processo de renovação intelectual. A escolha do tema está relacionada, em primeiro lugar, ao meu interesse em elucidar questões de relevância para as atividades que desempenho como compositor, bem como em percorrer um caminho teórico a fim de participar ativamente do problemático debate sobre o mal-estar que paira sobre a cultura brasileira ao longo de sua recente história.

O embrião do Tropicalismo surgiu de uma conversa entre Gilberto Gil e Guilherme Araújo (empresário do compositor), quando de uma temporada em Pernambuco, a convite do Teatro Popular do Nordeste:

Durante a viagem, Gil refletiu sobre a conversa. Nessa época, já andava fascinado com a música pop dos Beatles, principalmente o recém-lançado compacto *Strawberry Fields Forever*, canção que ouvia sem parar. Por que não juntar a música da Banda de Pífaros, que o impressionara tanto, com o rock dos Beatles? Por que não injetar o universalismo e a modernidade da música pop na mais típica música popular brasileira? Mal desembarcou no Rio de Janeiro, Gil foi procurar Caetano para narrar as experiências em Pernambuco e falar de suas novas inquietações musicais.¹⁰

¹⁰ CALADO. *Tropicália: a história de uma Revolução Musical*, p. 98.

Apesar das novas ideias que envolviam os jovens baianos, Caetano não escondia o desconforto pela consciência do descompasso que ainda cerceava a prática artística no Brasil. Em 1968, ano em que os *Beatles* lançaram o revolucionário *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Caetano colocou em cheque o resultado de seu primeiro disco:

Caetano não gostava de sua voz, nem de seu jeito de cantar, que ainda considerava amadorístico. Achava o som do disco [homônimo, também de 1968,] excessivamente emplastrado e confuso (o fato de as gravações ainda serem feitas em um único canal ainda prejudicava bastante o resultado final). O compositor sentia que a maioria dos arranjos ficara aquém do que imaginava, porém não sabia como levar Medaglia, Cozzella e Hohagen a realizarem o que tinha em mente. Reconhecia que o disco poderia até soar inovador para o Brasil, mas achava que, em termos internacionais, a marca do subdesenvolvimento continuava evidente na gravação.¹¹

Para superar a “marca do subdesenvolvimento”, era preciso romper com os paradigmas da canção popular praticada no Brasil, imbuída da pretensão de informar uma massa alienada com seu discurso politizante. Dessa forma, os tropicalistas logo atentaram para a consonância entre seu projeto de atualização cultural do país e as realizações de movimentos de vanguarda como Modernismo e Concretismo:

Na verdade, as próprias letras das canções [em *Tropicália ou Panis et circensis*] estavam recheadas de citações. A expressão ‘geleia geral’, por exemplo, foi extraída de uma ideia do concretista Décio Pignatari (‘na geleia geral brasileira, alguém tem que exercer as funções de medula e osso’). E o verso ‘a alegria é a prova dos nove’, da mesma canção, repete literalmente uma frase do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.¹²

Após o estudo de obras teóricas sobre o Modernismo e o Tropicalismo, bem como do “Manifesto antropófago” e do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis*, procurei estabelecer critérios para a análise e comparação dos elementos estéticos e ideológicos em ambas as obras. Como referências teóricas sobre a Antropofagia considerei, principalmente, *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, de Adriano Bitarães Netto, e “Antropofagia ao alcance de todos”, de Benedito Nunes. Para me informar sobre o Tropicalismo, recorri às obras

¹¹ CALADO. *Tropicália*: a história de uma Revolução Musical, p. 168.

¹² CALADO. *Tropicália*: a história de uma Revolução Musical, p. 194-195.

Tropicália, alegoria, alegria, de Celso Favaretto, e *Tropicália: a história de uma revolução musical*, de Carlos Calado.

A partir das idéias centrais nas obras consideradas, e em outros textos consultados (vide bibliografia), tracei as diretrizes teóricas que justificam a pertinência da aproximação proposta, cujo objetivos são: entender como se instaura a interface Modernismo-Música Popular no Brasil, investigar como as vanguardas intelectuais dialogam com a produção artística voltada para o mercado fonográfico no âmbito da indústria cultural, verificar como a estética tropicalista se desenvolveu a partir da problematização de paradoxos como a relação entre o moderno e o arcaico e a convivência de elementos locais e universais na cultura brasileira e, finalmente, evidenciar como o projeto tropicalista pretendeu alçar a música popular brasileira a patamares universais, valendo-se, ao mesmo tempo, de valores estéticos e ideológicos de âmbito universal, bem como de um olhar voltado para a tradição da cultura local.

Antropofagia oswaldiana

No final do século XIX, a Europa, principalmente a França, conhecida como “antiquário do mundo”, foi palco de um movimento geral de valorização de culturas marginalizadas – primitivismo, exotismo – que resultou na exaltação da figura do índio e do negro. Em consequência disso, a valorização das peculiaridades de culturas de diferentes partes do globo iniciou, na Europa, um processo de fortalecimento das identidades nacionais:¹³ “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”.¹⁴

A partir de então, as figuras do selvagem, do bárbaro, do primitivo, passaram a nortear as concepções estéticas europeias. A fascinação do europeu pela figura do nativo se explica pela necessidade de ruptura na concepção artística daquele período (século XIX), e o contato com o selvagem conotava a possibilidade de uma volta a um estado natural, primitivo. A ambição artística do regresso ao primitivo foi motivada, sobretudo, pelos então recentes estudos de Sigmund Freud sobre o inconsciente,

¹³ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 19.

¹⁴ PRADO. *Poesia Pau Brasil*, p. 89.

pois esse “estado natural” possibilitaria ao artista romper com os limites da intelectualidade, dando lugar às associações livres e às manifestações do inconsciente.¹⁵ Assim, figuras como as do homem primitivo, do índio e do negro chegaram à América Latina sob a ótica do colonizador, “o que possibilitou aos países da América importarem a si mesmos através da Europa”.¹⁶ Eis a primeira contradição intrínseca ao primitivismo antropofágico brasileiro: voltar-se para a essência da cultura local a partir de um impulso estrangeiro, eurocêntrico, justamente a visão de mundo da qual se pretendia abdicar.

Com a relativização dos conceitos de primitivo e civilizado, desconstruiu-se a ideia de que a cultura eurocêntrica seria superior às demais. A partir de então, a noção de barbárie perdeu a conotação de inferioridade, passando a significar apenas a diferença. Dessa forma, a metáfora do ritual antropofágico adquiriu teor crítico, relacionada à violenta imposição da cultura europeia perante as manifestações e costumes de culturas marginalizadas.¹⁷

Enquanto Paul Valéry utilizou a antropofagia como metáfora para o trânsito de influxos diversos que caracterizam o processo de criação artística – “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados.”¹⁸ – os dadaístas valiam-se da mesma imagem para designar seu canibalismo pautado na colagem, que deixa explícitos os retalhos estrangeiros de que se compõe a obra final:¹⁹

Para os dadaístas, as metáforas da devoração e da digestão não se limitaram apenas à conotação antropofágica de absorção enriquecedora, mas estavam associadas a uma prática de higienização na arte. Devorar e digerir não têm, nesse caso, o sentido de assimilar o outro, mas apenas de eliminá-lo, assassiná-lo. Daí a necessidade de se praticar a “carnificina”.²⁰

A tradução e a veiculação de textos dos primeiros cronistas do Brasil, como a Carta de Caminha, foi um dos empreendimentos realizados

¹⁵ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 23-24.

¹⁶ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 24.

¹⁷ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 27.

¹⁸ VALÉRY citado por NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 28.

¹⁹ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 28.

²⁰ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 29.

pelos modernistas no intuito de resgatar e legitimar a recente história do país. O contato com esses textos propiciou uma revisão crítica da história nacional por parte de artistas e intelectuais. Dessa forma, a exaltação da cultura nativa e a ruptura com os valores eurocêntricos, enxertados na América pelo colonizador, constituíram a base do discurso de independência cultural, econômica e artística do novo mundo.²¹

A exaltação do homem não civilizado nos *Ensaio*s de Montaigne, descritos por Oswald de Andrade como o “primeiro grito de revolta que se proferiu no ocidente”, evidencia a idealização dos hábitos primitivos, o que pode ser observado, também, no mito do “bom selvagem”, de Rousseau, princípio norteador da literatura romântica no Brasil. Baseados nas produções filosóficas (Montaigne, Rousseau) e antropológicas (Frazer, Lévy-Brühl) do final do século XIX e do início do século XX, os modernistas brasileiros, principalmente Mário de Andrade e Oswald de Andrade, evidenciaram o entrelugar em que se encontrava a cultura brasileira: nem primitiva, nem civilizada. Criticando a teoria da mentalidade pré-lógica, do antropólogo francês Lévy-Brühl, Oswald de Andrade exalta a experiência primitiva em detrimento do pensamento lógico, apontado por Lévy-Brühl como sintoma de um estágio mais avançado de cultura. A antropofagia oswaldiana pressupõe, portanto, uma análise dialética da evolução humana: a tese do homem primitivo, a antítese do homem civilizado e, finalmente, a síntese, ou o “homem natural tecnizado da era atômica”.²²

A teoria antropofágica de Oswald foi criticada como mera adaptação para a realidade brasileira das idéias difundidas pelas vanguardas européias. No início do século XX, a preocupação com um ideal de originalidade norteou as produções críticas e artísticas no Brasil, o que se explica, em parte, pela necessidade de afirmação de uma identidade nacional. Dentre os principais opositores da antropofagia oswaldiana estão Alceu Amoroso Lima, que publicou *Literatura suicida* e *Queimada ou fogo de artifício*, e Heitor Martins, autor de *Oswald de Andrade e outros*.²³

Apesar das críticas à antropofagia, dita reprodução ingênua do pensamento europeu, Augusto de Campos salienta como o canibalismo

²¹ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 45-46.

²² NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 48-52.

²³ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 63-72.

oswaldiano diverge substancialmente do ritual evocado pelos dadaístas, “uma fantasia a mais do guarda-roupa espaventoso com que o movimento procurava assustar as mentes burguesas”.²⁴ Em contrapartida, Oswald de Andrade preconizou o ato antropofágico como assimilação de culturas estrangeiras, naquilo que possam interessar ao artista ou intelectual, para a realização de uma arte independente, digerida, deslocando a cultura brasileira da posição de defasagem e subserviência à Europa ao lugar de cultura de exportação em âmbito universal.

Em termos gerais, se para as vanguardas europeias a imagem do canibalismo foi utilizada como elemento exótico na intenção de romper com o intelectualismo estéril que assolava o Velho Mundo, para Oswald, assim como para diversos outros pensadores latino-americanos, a antropofagia significou uma revisão crítica da tradição local e, conseqüentemente, o primeiro passo para a emancipação cultural dos povos colonizados na América.

A exaltação dos valores da terra descoberta tem origem nos textos dos primeiros cronistas do Brasil. A descrição idealista faz parte de um projeto de incentivo à colonização da terra. De fato, como evidencia Gilberto Freyre na obra *Açúcar*, o sabor peculiar de frutas tropicais, como o abacaxi e a banana, aliado à extensa produção de açúcar, responde pela imagem do Brasil como um país “saboroso” a ser “degustado”.²⁵

Em *País de sobremesa*, Oswald de Andrade critica a idealização, para ele depreciação, do Brasil como “Paraíso confeitado”, segundo uma expressão de Baltazar Gracián: “Somos um país de sobremesa. Com açúcar, café e fumo, só podemos figurar no fim dos *menus* imperialistas”.²⁶

As metáforas alimentares foram empregadas por Oswald de Andrade para problematizar o lugar do Brasil, e da cultura brasileira, no cenário mundial. Em contraposição à ideia do Brasil como apetitoso produto tropical, açúcar exótico ao paladar estrangeiro, o autor do “Manifesto antropófago” propõe a devoração da cultura europeia digerida em manifestação de um “Brasil brasileiro”: ao invés de sobremesa, a cultura brasileira se tornaria prato principal. Portanto, não é correto afirmar que a

²⁴ CAMPOS citado por NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 74

²⁵ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 80.

²⁶ GRACIÁN citado por NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 81.

antropofagia pressupõe a negação de influxos externos. Ao contrário, estes constituem o alimento essencial para que a cultura nacional possa se afirmar por meio da digestão do que lhe for saudável – bem como pela eliminação do que lhe for prejudicial.²⁷

O manifesto como gênero literário foi um elemento essencial à realização do projeto estético e ideológico preconizado por Oswald de Andrade. Como afirma Bitarães Netto, este constitui “o novo código de uma época presente que se voltava contra o passado e a tradição. Eram, simultaneamente, textos de negação e afirmação, de destruição e construção, por isso garantiram e preservaram seu espaço na Modernidade”.²⁸ Dessa forma, a antropofagia oswaldiana pode ser entendida sob duas perspectivas distintas, embora interrelacionadas, conforme o enfoque e os objetivos estabelecidos pelo autor. Assim, ao longo da obra de Oswald de Andrade, a antropofagia é abordada como prática tanto de assimilação quanto de higienização. A antropofagia como assimilação consiste em deglutir e metabolizar o influxo estrangeiro visando à construção de uma linguagem artística autêntica, em consonância com os matizes da cultura local – prática análoga à atividade dos canibais. Já a antropofagia como higienização pressupõe a seleção de alimentos benéficos ao organismo nacional aliada à rejeição de elementos perniciosos ao desenvolvimento da cultura local – em consonância com o discurso científico que predominou no início do século XX.²⁹

Com o objetivo de romper com a tradição eurocêntrica que norteava as produções artísticas no Brasil, os modernistas abandonam o lirismo, considerado um resquício da colonização europeia, e adotam a ironia como o tom da devoração antropofágica. Autores como Mário de Andrade, e o próprio Oswald de Andrade, utilizam, frequentemente, a paródia, dado seu caráter subversivo. Logo, a adequação da paródia ao projeto modernista se explica pela maneira peculiar com que esse recurso resgata a tradição para, em seguida, negá-la. O riso, essência da paródia, realiza, portanto, a ruptura com os valores anteriormente estabelecidos pela tradição. No contexto cultural brasileiro, o riso sinaliza um divisor de

²⁷ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 82-84.

²⁸ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 97.

²⁹ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 98-99.

águas na postura dos artistas locais diante da imposição dos modelos da cultura estrangeira, invertendo o jogo entre o dominador e o dominado.³⁰

Tropicalismo

Luiz Tatit afirma que “o tropicalismo adotou como dicção, entre outras coisas, a própria contradição, o que veio exigir de seus observadores uma revisão de critérios descritivos e maior agilidade no campo conceitual”.³¹ Logo, a contradição tropicalista não se faz evidente apenas na fortuna crítica sobre o movimento, mas, antes disso, constitui um elemento estrutural do projeto estético e ideológico preconizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Segundo os critérios vigentes, “que associavam a ‘brasilidade’ das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças”.³²

No Festival Internacional da Canção (FIC) de 1967, Caetano Veloso surpreendeu o público pela postura artística irreverente e pela recusa do papel, assumido pela maioria dos compositores da época, de conscientizador das massas, porta-voz das mazelas sociais do país. Dessa forma, como aponta Celso Favaretto, Caetano Veloso estabelecia um dos pilares da canção tropicalista: “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos”.³³

Ao invés de apontar as verdades sobre o Brasil, indicando um caminho a ser seguido, a canção tropicalista representa e problematiza a realidade por meio de procedimentos estéticos que deslocam o papel da voz poética: de doutrinadora e panfletária para apenas mais uma voz que pincela experiências em meio à multidão. O pacto do ouvinte não é mais com o artista que orienta a massa desinformada, mas com o cantador que compartilha experiências e desconstrói paradigmas em tom casual e, não raramente, irônico.

O tropicalismo desarticulou as ideologias que sustentavam interpretações fantasiosas da realidade nacional, construindo, pela canção,

³⁰ NETTO. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico, p. 111-117.

³¹ TATIT citado por FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 13.

³² FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 20.

³³ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 21.

um país que resulta da contradição entre o arcaico e o moderno, bem como entre o local e o universal. Portanto, em consonância com o projeto modernista, o Tropicalismo propôs uma revisão da tradição e da realidade nacional por meio da exposição de suas contradições, devoradas antropofagicamente no processo de construção das canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

É possível dizer que o Tropicalismo alterou o lugar da canção na cultura brasileira: de produto de entretenimento a objeto de reflexão estética e social. Discussões que já vinham sendo realizadas no âmbito da literatura, do teatro e do cinema, a partir do Tropicalismo, ganharam, também, o território da canção. Dessa forma, a crítica à tradição se torna uma redescoberta do país, mediada pelo convívio do cosmopolitismo moderno com a sensibilidade local. Contudo, a linguagem tropicalista transcendeu os códigos estritamente poéticos e musicais, uma vez que o corpo, a voz e a ideologia são elementos indissociáveis na construção do projeto tropicalista.³⁴

Dentre os fatores que respondem pela estética tropicalista estão: formação literária diversa (Drummond, João Cabral, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Oswald de Andrade), vivência musical variada (manifestações folclóricas, bossa nova, Beatles, Bob Dylan e música de vanguarda) e o contato com trabalhos de artes plásticas, teatro e cinema.³⁵

A canção tropicalista pretendeu, como afirma Favaretto, “evidenciar os muros do confinamento brasileiro”,³⁶ por meio da exposição sistemática das descontinuidades que se embaralham na formação social e cultural do país, que, por sua vez, encontram-se refletidas nas manifestações artísticas. Nesse ponto, tropicalistas e concretistas convergem no sentido de promover uma revisão crítica da tradição brasileira: literária para estes, musical para aqueles. Contudo, é preciso dizer que o contato entre os dois movimentos se deu apenas posteriormente, uma vez que o trabalho dos concretistas já vinha sendo realizado há mais de uma década quando do surgimento do Tropicalismo. De fato, Tropicalismo e Concretismo compartilham, discretamente, alguns traços, como sin-

³⁴ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 31-35.

³⁵ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 36.

³⁶ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 47.

taxe não discursiva, verbi-voco-visualidade e concisão vocabular. Porém, o que impera nas canções tropicalistas são referências literárias e o uso reiterado da paródia. Já o Concretismo se concentra, particularmente, na atualização exterior das formas.³⁷

Diante do embate entre nacionalistas – que pregavam a valorização da cultura local em detrimento de influxos estrangeiros que pudessem comprometer a custosa formação identitária da nação – e universalistas – que postulavam a livre utilização de elementos externos à cultura brasileira como maneira de inserir o país em uma nova ordem mundial – os tropicalistas propõem a devoração antropofágica como ponto de equilíbrio entre esses dois polos, pois, segundo seus adeptos, somente a assimilação do outro, aliada ao criterioso resgate da cultura local, poderia dissipar a relação de dependência imposta, historicamente, pelo processo de colonização. Contudo, apesar do evidente diálogo que estabelece com a teoria antropofágica, o Tropicalismo não pode ser tomado como reedição do trabalho de Oswald de Andrade. Embora coincida com o projeto modernista na exaltação do sincretismo cultural, na busca por uma forma autêntica de expressão, no emprego do humor como elemento construtivo e na ruptura com os valores burgueses, o Tropicalismo apenas trouxe para o domínio da canção uma discussão que, na obra oswaldiana, adquire proporções muito maiores, abarcando diversas áreas do conhecimento, como antropologia, sociologia, filosofia, literatura, psicologia etc.³⁸

Ao deslocar a crítica social do tema para o arranjo dos elementos formais e estéticos da canção, o Tropicalismo estimulou uma renovação da sensibilidade e da apreciação artística no Brasil. Em consonância com movimentos de vanguarda – como cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo – as composições do grupo baiano apresentam aspectos determinantes, como experimentalismo, carnavalização e alegorização dos conflitos que respondem pela formação social e cultural do país. Como resultado da justaposição do arcaico e do moderno, emerge, na canção

³⁷ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 51-55.

³⁸ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 55-57.

tropicalista, um Brasil esfacelado, cujas discrepâncias, não raramente, se encerram no riso.³⁹

Conforme afirma Roberto Schwarz, “o procedimento básico do tropicalismo consiste [...] em submeter os arcaísmos culturais à luz branca do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil”.⁴⁰ Assim, o rápido encadeamento de imagens cotidianas responde pela construção de uma “realidade brasileira alucinada”, que se apresenta para o ouvinte sob a ótica da carnavalização. Ora, o emprego da paródia se torna essencial para a realização do propósito desejado, que consiste, basicamente, em promover um resgate do passado de maneira crítica, renovando paradigmas em conformidade com as exigências da modernidade.⁴¹

Seguindo os passos da autonomia intelectual preconizada por Oswald de Andrade, os compositores tropicalistas trouxeram, em suas canções, a contestação de valores estéticos e ideológicos vigentes na sociedade brasileira. Empregando o mau gosto para intensificar o efeito da contradição, o Tropicalismo desconstrói a visão de um Brasil total para mostrá-lo como fragmentário por definição,⁴² promovendo a mistura que caracteriza o carnaval tropicalista.

Desprovido do cunho etnográfico modernista, o Tropicalismo leva a reflexão sobre a identidade nacional para o complicado terreno da indústria cultural, apontando caminhos para a difícil inserção da arte em um circuito mediado pelas regras do mercado fonográfico. Não obstante, além de validar a canção como espaço propício a essa discussão, Caetano Veloso e Gilberto Gil se empenharam em demonstrar que a arte pode se inscrever no âmbito da cultura popular sem abdicar de suas preocupações formais ou do compromisso de modificar a ordem vigente, atitude que se torna clara na própria iniciativa de aproximar esferas ditas opostas.

³⁹ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 58-61.

⁴⁰ SCHWARZ citado por FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 113.

⁴¹ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 115.

⁴² FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 128.

O manifesto e o disco-manifesto

A canibalização é o procedimento que permeia todo o texto do “Manifesto antropófago”. Por meio de um humor crítico e corrosivo, Oswald de Andrade apresenta um diagnóstico do estado doentio da cultura brasileira, para o qual a antropofagia é indicada como prática revitalizadora. Segundo o autor modernista, a assimilação da cultura estrangeira se faz necessária para o amadurecimento da linguagem nacional, que reuniria a sensibilidade do estado primitivo do homem na América e, como resultado da devoração antropofágica, o refinamento formal e estético conquistado pelo homem europeu ao longo dos séculos. Assim, a arte nacional se tornaria produto de exportação, virando o jogo de dominação imposto pelo colonizador, já que a autêntica expressão da brasilidade superaria a produção europeia – demasiado consciente e, por isso mesmo, limitada – por seu caráter primitivo e espontâneo. Tal síntese entre instinto e pensamento foi apontada por Oswald como “a idade de ouro anunciada pela América”.⁴³ Dessa forma, a antropofagia oswaldiana tratou de estabelecer os princípios da prática de assimilação do outro em benefício da construção de uma linguagem artística autônoma que refletisse a experiência do homem na América e reagisse contra a imposição da cultura europeia.

Publicado em 1928, o “Manifesto antropófago” se tornaria, décadas depois, alicerce teórico do projeto tropicalista de renovação estética da música popular brasileira. Em sua leitura do texto de Oswald de Andrade, Caetano Veloso esclarece o sentido conferido pelo modernista, e adotado pelos tropicalistas, à metáfora da devoração:

O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.⁴⁴

⁴³ ANDRADE. Manifesto antropófago, p. 68.

⁴⁴ VELOSO. *Verdade tropical*, p. 172.

Não se trata, portanto, de copiar modelos estrangeiros para enxertá-los em manifestações artísticas nacionais. Ao contrário, a metáfora da devoração pressupõe a digestão do material ingerido, de forma que o artista, a partir do influxo externo, seja capaz de ambientar sua criação no cenário da cultura local.

O próprio título do álbum coletivo, *Panis et circensis*, uma expressão latina grafada incorretamente (o correto seria *Panis et circenses*), representa bem o projeto tropicalista, ou ainda, o ideal antropofágico de Oswald de Andrade: “a contribuição milionária de todos os erros”.⁴⁵ Assim, temos um disco de canções pop intitulado com uma expressão latina, culta, associada ao conhecimento livresco e acadêmico (tradicional). É nesse entrelugar, nessa interface, que foram erigidas as bases do tropicalismo.⁴⁶

Uma das maiores influências musicais dos tropicalistas, os Beatles foram o exemplo que Caetano e Gil precisavam para atestar a possibilidade de inserção do objeto artístico no mercado fonográfico, o que mostra que a antropofagia pode ser entendida não apenas como devoração de procedimentos formais, mas também, como fizeram os compositores tropicalistas, como assimilação de um olhar diferenciado para a criação no âmbito da música popular. As canções de Lennon e McCartney ensinaram aos baianos muito mais que cadências harmonias e contornos melódicos, pois forneceram o exemplo de que manifestações populares, como a canção, podem propiciar a reflexão estética, se inscrevendo na esfera artística.⁴⁷

Em “Coração Materno”, a interpretação séria de Caetano Veloso se contrapõe não apenas ao enredo da canção, mas também ao arranjo de Rogério Duprat, que ecoa a dramaticidade exagerada da gravação de Vicente Celestino. Assim, a sobreposição da performance vocal de Caetano e da orquestra carregada de Duprat estabelece um conflito estético que evidencia a discrepância entre a atmosfera arcaica do arranjo

⁴⁵ ANDRADE. Manifesto da poesia pau-brasil, p. 61.

⁴⁶ VELOSO. *Verdade tropical*, p. 194.

⁴⁷ VELOSO. *Verdade tropical*, p. 115-116.

original e a interpretação moderna e intimista do cantor. O resultado é um efeito ao mesmo tempo revitalizador e ridicularizante do produto final.⁴⁸

Nesse ponto é possível observar a discrepância entre o tratamento do atraso pelo tropicalismo e pela visão oswaldiana. Para Caetano Veloso, a canção de Vicente Celestino, exemplo do atraso e do mau gosto na cultura brasileira, constitui um valioso material que, justaposto ao tratamento moderno que recebeu no arranjo orquestral de Rogério Duprat, e na própria interpretação de Caetano, potencializa o efeito crítico da contradição, projetando, assim, uma alegoria do Brasil. Já Oswald de Andrade emprega a devoração antropofágica como prática higienizadora que, da mesma maneira que seleciona o que assimilar, também descarta os influxos prejudiciais à saúde do organismo nacional.

Diferentemente da estética tropicalista, segundo a qual o objeto negado é projetado em primeiro plano justamente para que suas indeterminações estejam expostas ao riso devorador, Oswald de Andrade defende a eliminação dos elementos prejudiciais como medida profilática de revitalização da cultura nacional. Dessa forma, é possível dizer que, no Tropicalismo, a crítica acontece de maneira mais sutil, sem a veemência dos ataques oswaldianos. Ao invés da negação literal do “Manifesto antropófago”, os tropicalistas preferem a negação pela afirmação excessiva, colocando à mesa os elementos sujeitos à devoração.

Oswald aponta o carnaval como “acontecimento religioso da raça”, festa sincrética em que a cultura nacional demonstra todo o seu potencial, livre do ranço europeizante e bacharelesco trazido pelo colonizador: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”.⁴⁹ Nesse trecho, o autor modernista postula, com o humor crítico que lhe é costumeiro, a vocação da cultura brasileira para a carnavalização, o sincretismo e a inversão dos valores trazidos da Europa. Aproveitando para atacar com ironia a representação do índio na obra de José de Alencar, Oswald contrapõe a essência do nativo aos personagens ficcionais criados pelo autor romântico,

⁴⁸ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 96.

⁴⁹ ANDRADE. Manifesto antropófago, p. 70.

cuja obra constitui um exemplo típico dos alvos elegidos por Oswald para a devoração higienizadora em favor da revitalização da cultura brasileira e do desenvolvimento de uma linguagem artística autônoma e pronta para a exportação.

A canção “Parque Industrial”, de Tom Zé, convidado por Caetano Veloso para participar do disco-manifesto tropicalista, apresenta, ironicamente, o outro lado da modernização: uma avalanche de informação “enlatada”, como também metaforizou Oswald de Andrade ao se referir aos “importadores de consciência enlatada”,⁵⁰ que é engolida indiscriminadamente, em oposição ao receiptuário antropofágico da devoração seguida de digestão. Como parte do processo de carnavalesação, apontada por ambos os autores como vocação nacional, o sincretismo, prática de conciliação e enriquecimento cultural, se desprovido de consciência crítica, pode acarretar prejuízo para o organismo nacional. Mais uma vez, enquanto Oswald prescreve contra-indicações para a cultura brasileira, o Tropicalismo ilumina os elementos indesejados da mistura, realçando a contradição que encerram e expondo-os à devoração crítica.

Considerações finais

As reflexões e análises apresentadas neste trabalho, que contemplou uma breve revisão teórica seguida da aproximação de dois manifestos – um literário, outro musical – de períodos distintos, ratifica a pertinência da proposta firmada, uma vez que o estudo das obras consideradas atestou a convergência entre o projeto tropicalista de renovação da música popular brasileira e a preocupação de Oswald de Andrade, bem como de outros autores modernistas, em desenvolver uma dicção poética que correspondesse à essência da cultura local, libertando o Brasil do estigma da dependência em relação à Europa.

Dentre os aspectos que aproximam o Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil da Antropofagia idealizada, décadas antes, por Oswald de Andrade, é pertinente destacar: a busca de uma maneira de expressão autônoma, a revisão crítica da tradição local, a assimilação consciente de influxos estrangeiros, o emprego da paródia e do humor

⁵⁰ ANDRADE. Manifesto antropófago, p. 68.

com o objetivo de descolonizar o país, a exaltação do carnaval como símbolo do sincretismo cultural e o diálogo com movimentos artísticos de vanguarda.

Em contrapartida, enquanto ambos os projetos convergem na realização da prática antropofágica de assimilação do outro para a construção de uma linguagem artística autêntica e pautada nos matizes da cultura local, o Tropicalismo diverge do caminho proposto por Oswald de Andrade quanto à acepção de antropofagia como prática de higienização. Para o modernista, a devoração higienizadora consistiria em eliminar os influxos, nacionais ou estrangeiros, que representassem atraso para o desenvolvimento cultural da nação. Os tropicalistas, por sua vez, fizeram do atraso matéria para o riso e, mais que isso, elemento essencial na mistura que apontou as indeterminações de um Brasil contraditório e fragmentado.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: _____. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011. p. 67-74.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: _____. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011. p. 59-66.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma Revolução Musical*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

COMPAGNON, Antoine. O mercado dos otários: expressionismo abstrato e arte pop. In: _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O movimento tropicalista e a revolução estética. *Cadernos de pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

PRADO, Paulo. Poesia pau-brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2011. p. 89-94.

SOUZA, Eneida Maria de. O Discurso crítico brasileiro. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.