

caletroscópio



Volume 9 | Nº 1 | Jan./Jun.2021 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318-4574





Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-
NãoComercial- SemDerivações 4.0 Internacional

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITORA

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

VICE-REITOR

Hermínio Arias Nalini Júnior

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Luciano Campos da Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Helena Miranda Mollo

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Rita Cristina Lima Lages

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Soélis Teixeira do Prado Mendes

Revisão textual

Gustavo Baggio Marcelino

Formatação/Diagramação

Danúsia Natália Monteiro Gomes (0019530/MG)

Imagem de capa:

Anna Cunha (www.annacunha.com)

Formato da Revista:

A4 210 x 297 mm (online)

Revista Caletrosκόpio / Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto – Volume 9, Número 1 – 2021 – Mariana: UFOP, 197p.

Semestral (1.º semestre: Estudos Literários - 2.º semestre: Estudos Linguísticos)

ISSN: 2318-4574

Modo de acesso: <http://www.caletroscopio.ufop.br>

<https://periodicos.ufop.br/caletroscopio>

1. Linguagem 2. Memória cultural 3. Tradução 4. Práticas discursivas 5. Ensino/Aprendizagem.

Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

Rua do Seminário, s/n – Centro

Mariana/MG

CEP: 35420-000

Tel. (31) 3557- 9418

E-mail: revistacaletroscopio@gmail.com

©2021 - Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.



caletroscópio

Volume 9 | Número 1 | 2021 | Estudos Literários

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

Universidade Federal de Ouro Preto

Mariana, MG

ISSN 2318 - 4574

EDITORA-GERENTE DA REVISTA CALETROSCÓPIO

Soélis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto

Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORAS – ESTUDOS LINGUÍSTICOS

Rómima de Mello Laranjeira - Universidade Federal de Ouro Preto

Soelis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORES DESTA NÚMERO

Alexandre Agnolon – Universidade Federal de Ouro Preto

Emílio Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Agnolon - Universidade Federal de Ouro Preto

Aléxia Teles Duchowny - Universidade Federal de Minas Gerais

Antônio Luiz Assunção - Universidade Federal de São João del-Rei

Artur Costrino - Universidade Federal de Ouro Preto

Bernardo Nascimento de Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto

Carlos Gouveia - Universidade de Lisboa

Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto

Cilza Carla Bignotto - Universidade Federal de São Carlos

Cristóvão José dos Santos Júnior - Universidade Federal da Bahia

Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães - Universidade Federal de Minas Gerais

Elzira Divina Pérpetua - Universidade Federal de Ouro Preto

Emílio Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Eni Puccinelli Orlandi - Universidade do Vale do Sapucaí

Erick Gabriel Jones Kluck - Universidade Estadual de Campinas

Fábio de Souza Andrade - Universidade de São Paulo

Fábio Durão - Universidade Estadual de Campinas

José Carlos de Almeida Filho - Universidade de Brasília

Lorenzo Vitral - Universidade Federal de Minas Gerais

Marcelo Cizaurre Guirau - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Maria Antonieta Amarante Cohen - Universidade Federal de Minas Gerais

Maria Clara Versiani Galery - Universidade Federal de Ouro Preto

Mônica Naiara Pereira da Silva Santos - Universidade Federal da Bahia

Patrick Charaudeau - Université Paris XIII

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva - Universidade Federal de Minas Gerais

Victor da Rosa - Universidade Federal de Ouro Preto

Wander Emediato de Souza - Universidade Federal de Minas Gerais

REVISÃO TEXTUAL

Gustavo Baggio Marcelino

ASSISTENTE DE EDIÇÃO

Danúsia Natália Monteiro Gomes

Sumário

7 - Editorial

Carolina Anglada de Rezende

Artigos - Dossiê

10 - Astúcias de Penélope: Sérgio Buarque lê Cláudio

Emílio Maciel

29 - Cyro e Drummond: contemporâneos de um mundo caduco

Michele de Araújo

49 - A dona da casa poética de Adélia Prado

Juliana Telles de Sant'Anna Monte-Mor

67 - A cidade como a grande personagem no romance *Mariana* (1932)

Tatiana Mól Gonçalves

84 - Constelações mineiras de Autran Dourado: Minas Gerais, a subjetividade e a literatura

Jonatas Guimarães

102 - Nada acontece, algo acontece: *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel

Daniel Reizinger Bonomo

120 - Cartografia afetiva da Zona da Mata de Minas Gerais: a cidade de Rodeiro e sua relação com a história de Cataguases em *Inferno Provisório* de Luiz Ruffato

Camila Galvão de Sousa

Humberto Fois-Braga

Artigos - Fluxo Contínuo

136 - Traduire Carolina Maria de Jesus

Christophe Brochier

160 - A representação do medo no romance *Warum das Kind in der Polenta kocht* de Aglaja Veteranyi

Dionei Mathias

174 - CENAS, SÉRIES: César Aira e Andy Warhol

Margarete Petri da Rosa

Victor da Rosa

185 - Os motivos da poesia em Luiza Neto Jorge

Carolina Alves Ferreira de Abreu

Editorial

Texto, Templo e Tempo de Minas: A Literatura Mineira em Questão

Em 12 de setembro de 1720, uma carta régia do rei D. João V determinava o desmembramento da Capitania de São Paulo e Minas de Ouro. Naquela época, as vias terrestres e fluviais já eram definidas como “direito real ou regalia pertencente à Coroa”.¹ Não só a “comunidade imaginada”² das Minas Gerais mas também seus acessos e excessos, tornavam-se Reais, e onde se lê Real, lê-se extraído, explorado e sequestrado.

Assim entramos na História, pelo interdito e pelo acessório, e assim demandamos a política, enquanto operação de enfrentamento à dominação. A literatura, bem como os saberes originários, em uma posição de dúvida permanente em relação às arbitrariedades da ciência racionalista dos lugares, permitiu que desconfiássemos dessa articulação providencial entre espaço e dominação. Os dispositivos culturais, sensíveis e críticos sempre foram fortes aliados na necessária remontagem de tempos e espaços, não apenas interpretando os fatos do passado e do presente, como também dando a ver narrativas outras, descontínuas e imprevistas do ponto de vista do assim chamado “espírito do tempo”.

Afinal, o que acontece com o nosso arquivo e o nosso repertório, quando cotejamos os cantos das comunidades ribeirinhas, dos quilombolas, dos sertanejos e o saber institucionalizado das cartas régias e dos documentos oficiais? O que nos revelam o sincronismo entre as festividades católicas e os reinados e congados do século XVIII?

Mais valioso e justo seria abordarmos a formação das paisagens e das regiões, não mais com base na ideia de fronteira, mas a partir dos princípios de simultaneidade, sobreposição, cruzamento e antagonismo. Línguas, costumes e tradições, ao mesmo tempo que interferem no espaço, criam suas próprias maneiras de serem também por ele percebidos, ou despercebidos, quando a sobrevivência demanda um manejo diligente entre o contexto e a história pregressa.

Para se ter uma ideia, naquele ano de 1720, 25 mil quilos de ouro foram enviados para Portugal, para além dos diamantes recém-descobertos na região de Diamantina. Esta Estrada Real, ligando o interior aos portos, cobrou de modo bastante desigual sua entrada no estatuto da realidade material e simbólica. Enquanto “meio Portugal transplantava-se para este Empório, já célebre por todo o mundo”,³ uma África inteira foi desterritorializada violentamente, fazendo do Atlântico um cemitério marinho bem distinto daquele entoado pelo poema de Paul Valéry. Essa

¹ RENGER, F. A origem histórica das estradas reais nas Minas Setecentistas. In: VILLATA, L. C.; RESENDE, M. E. L. *História de Minas: as Minas Setecentistas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2007, p. 127.

² ANDERSEN, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³ Palavras de Simão Ferreira Machado, em seu *Triunfo Eucarístico*.

espécie de dobra, se por um lado aprofundou o abismo entre as narrativas dos que atravessam e dos que foram atravessados à força, por outro, permitiu que desenvolvêssemos uma experiência muito particular do presente como concorrência e disputa de relatos.

Sempre aquela mesma equação entre uns poucos e o resto. Se hoje celebramos os 300 anos de Minas Gerais, também é nossa tarefa enfatizar como a ideia de região foi cada vez mais se articulando em torno do plano concreto não da providência, e sim da ignorância e do interesse. A maioria exposta constantemente à mercê das intempéries, enquanto a exceção se caracteriza pela benesse de historicamente compor a “nobreza da terra”. Se na paisagem provisória setecentista, o espaço da habitação muitas vezes confundia-se com o da mineração, como pode que tal condição ainda insista de maneira trágica e criminosa?

No diário de viagem de Dom Brás Baltazar de Almeida, o Conde de Assumar comenta o passeio do nobre em Vila Rica:

Saiu sua Excelência a ver a vila, que podendo ser a mais bem tratada digo plantada das Minas, é das piores, por ter quase todas as casas de palha e umas muito separadas das outras e juntamente pelas lavras de ouro, que ficam tão perto delas, que hoje se fazem, amanhã as botam em terra para trabalhar, o que causa toda a irregularidade.⁴

Tal irregularidade, assim como os acidentes geográficos e os declives se emanciparam do fundo para se tornar figura das Minas Gerais. O recado do morro da Garça no conto de Guimarães Rosa já alertava os naturalistas de que, para embrenhar-se nesse mato sem fecho, é preciso despossuir-se da dualidade e da dicotomia: festa e feitiço não são como ponteiros distintos em uma bússola, mas restituídos ao uso conjunto e implicado do sujeito. A rigor, as implicações da posição geopolítica do Brasil no Atlas, bem como do uso particular de nossa condição latino-americana, apontam para um certo paradigma de escala. Drummond foi testemunha: “O maior trem do mundo/ Transporta a coisa mínima do mundo/”; “O maior trem do mundo/ Leva minha terra”.⁵ Hipérbole, elipse, quiasma, anacoluto são algumas das figuras de linguagem que abundam no português, e que dão a ver, por meio da plasticidade da língua, os paradoxos e irregularidades através dos quais nos formamos. A ambiguidade profana de *Grande Sertão: veredas*, a passagem da metáfora do pau-brasil à metáfora da antropofagia, a sintaxe difícil de Sousândrade, são exemplos da engenhosidade da língua portuguesa, “última flor do Lácio, inculca e bela”, com a qual a nossa cultura se compromete de modo persuasivo, lúdico e criacionista.

Não é Exu aquele que acertou seu alvo ontem com uma pedra jogada hoje?

E não foi Mário de Andrade quem disse que Aleijadinho teria sido um renascentista em

⁴ “Diário da jornada que fez o Exmo. Senhor Dom Pedro desde o Rio de Janeiro até a cidade de São Paulo, e desta até as Minas ano 1717. RPHAN, Rio de Janeiro, 1939, p. 313.

⁵ O poema foi originalmente publicado no Jornal “O Cometa Itabirano”, em 1984.

contexto barroco?

Já há muito descobrimos, nestes tristes trópicos, os riscos da contemplação *aparentemente desinteressada*. Minas Gerais é um dos únicos estados que realizou todos os movimentos literários, isto é, que não simplesmente os percebeu, mas entrou num ponto de vista, tomando posição diante das transformações estéticas e políticas da cultura. Da produção indígena aos árcades representados por Cláudio Manoel da Costa, dos cantopoemas do Congado ao romantismo abolicionista de Bernardo Guimarães, do simbolismo de Alphonsus de Guimarães à literatura infantil e juvenil de Bartolomeu Campos de Queirós e Ângela Lago. No vasto legado de nossas revistas literárias, desde *O Recriador Mineiro*, na Ouro Preto dos oitocentos, ao célebre *Suplemento Literário*, liderado por Murilo Rubião, muitos são os projetos, as dicções e os intuitos que movimentaram nossas letras entre travessias e encruzilhadas. Hoje, Conceição Evaristo, reivindica a perspectiva implicada de sua escrevivência, na qual arte não se distingue da vida, e o espaço aberto entre o fato e a ficção é ocupado pela política.

Assim, a literatura, o cinema, as artes visuais, a crítica, a filosofia, o teatro, que por aqui ou daqui se lançaram ao mundo, são testemunhas privilegiadas, do que se passou e do que busca passagem no Brasil, ou seja, do que ainda pode recomeçar, por mais que a História pareça já consumada, em ciclos trágicos recorrentes. Ailton Krenak, um de nossos grandes contemporâneos, nos transmite essa mensagem que não vem de hoje: “estamos todos diante da iminência de a terra não suportar nossa demanda”; e depois conclui, “há muito tempo não programo atividades para depois”.⁶

Se pudermos des-saturar a cultura, se nosso Atlas for reimaginado, não mais com alguns poucos sustentando-o nas costas, perceberíamos o que não cessa de ainda buscar entrada na existência, de se traduzir em outras línguas, outras ecologias, outros rituais. Bastaria uma desaceleração, talvez como a que hoje vivemos em decorrência da Covid-19, para poder contemplar a vida persistente, o sentido em potencial daquilo que *terá sido* ao nosso redor ou em nós mesmos. Toda herança, sabemos com Derrida, é um trabalho árduo, e se ela nos remonta ao passado, a um “índice histórico”, há também uma mensagem até o momento ilegível, e que, portanto, aguarda este encontro no lampejo do presente. Precisamos saber ler estas imagens.

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende

Universidade Federal de Ouro Preto

⁶ KRENAK, A. *O amanhã não está à venda*. Companhia das Letras. Edição do Kindle, 2020.

Artigos - Dossiê

Astúcias de Penélope: Sérgio Buarque lê Cláudio
Penelope's cunning: Sergio Buarque reads Claudio

Para Dalton Sanches e Pedro Silveira

Emílio Maciel

Universidade Federal de Ouro Preto
<http://orcid.org/0000-0003-4384-1945>
emilio.maciel@ufop.edu.br

RESUMO: Reflexão sobre os limites e possibilidades de uma abordagem radicalmente historicista do passado literário, este artigo discute a impressionante análise de um soneto de Cláudio Manuel por Sérgio Buarque de Holanda, tomando por eixo as tensões entre de um lado, o compromisso de fazer jus ao horizonte de expectativas do período e, de outro, a dificuldade de estabelecer uma moldura final apta a abarcar a densa rede de alusões espreitando o poema. Explorar as implicações retóricas e teóricas desses e outros impasses é o que nos propomos a fazer no presente artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; memória cultural; temporalidade.

ABSTRACT: *A reflection on the limits and possibilities of a radical historicist approach of the literary past, this article discusses the outstanding analysis of a Claudio Manuel da Costa's sonnet by Sérgio Buarque de Holanda, taking as a point of departure the tensions between, on the one hand, the commitment to do justice to the set of expectations of the period and, on the other, the difficult to stablish a final contextual frame able to encompass the dense net of allusions lurking the poem. To explore the rhetorical and theoretic implications of these and other dead-locks is what one intends to do in the present article.*

KEY-WORDS: *Reading, cultural memory, temporality.*

Imagem que surge logo no primeiro parágrafo de *Raízes do Brasil* (2000), o *topos* do desterrado na própria terra pode ser visto como um mote recorrente na obra de Sérgio Buarque de Holanda, perpassando desde os textos de militância modernista nos anos 20 até as eruditas formulações de *Visão do paraíso* (2000), escrito já nos estertores da década de 50. Tendo ainda o status de hipótese heurística no livro de estreia de Sérgio, onde opera como ponto de articulação de um sofisticado jogo de dualismos, curioso perceber como, duas décadas depois, o que poderia parecer de início um *insight* isolado será retrabalhado pelo anteparo de um impressionante arsenal de erudição filológica, tendo como ponto de fuga a operação pela qual, recompondo o olhar dos primeiros europeus descrevendo o Brasil, o contato com a terra recém-descoberta dá ensejo à atualização de um sistema

prévio de tópicos, funcionando como estrutura de inteligibilidade que acondiciona e amortece a informação nova. Por maior que seja porém a discrepância entre esses dois momentos – cobrindo a passagem de uma acentuação ensaística a um aporte nitidamente marcado pelas exigências de rigor da instituição universitária –, uma bela solução de compromisso entre tais extremos pode ser encontrada nos textos compilados no volume póstumo *Capítulos de literatura colonial* (1991), e mais especificamente, no longo ensaio inconcluso sobre Cláudio Manuel da Costa, peça que, desde que veio a público em 1991, vem sendo unanimemente reconhecida como um dos ápices da crítica literária brasileira. De certo modo, ao revelar o constante diálogo de Sérgio com as formulações de grandes romanistas como Auerbach, Alonso e Curtius, em muito do que é discutido nesses textos pode-se já entrever o rascunho do que depois tomará forma definitiva em *Visão do paraíso* (2000). Por outro lado, no que se refere ao extraordinário rendimento analítico do ensaio sobre Cláudio – no qual a imersão na *longue durée* se alterna com saltos instaurando inesperadas zonas de contato entre contextos aparentemente díspares –, o modus operandi dessa sondagem pode ser visto como um esforço para responder aos impasses abordados pelo autor em artigos como “Hermetismo e crítica” e “Poesia e positivismo”, tendo por alvo os desdobramentos do *New Criticism*, em nomes como Richards, Empson, Brooks e outros. Tendência que se tornava cada vez mais influente nos anos 50 – ao mesclar o projeto de uma abordagem imanente do fenômeno poético a premissas e intuições herdadas da crítica de T. S. Eliot –, seu maior ponto cego, para Sérgio, teria lugar quando esta passava a projetar nos textos do passado critérios a eles alheios, num movimento que, se levado ao extremo, acabava fazendo de valores preconizados na obra de Eliot – como complexidade, ambiguidade, autotelismo etc. – o metro encarregado de definir em última instância o sentido e valor da poesia. Mais do que isso: na medida em que colocava estrategicamente entre parênteses tudo o que exorbitasse os limites do texto, a metodologia preconizada pelos *new critics* acabava passando ao largo da possibilidade de especificar melhor o diálogo deste com seu contexto lingüístico imediato, prevenção que abria assim um perigoso flanco às associações arbitrárias e “analogias fictícias”. Um descuido cujo efeito mais danoso, ainda segundo Sérgio, seria comprometer tremendamente a possibilidade de uma distinção mais rigorosa entre, de um lado, a ideia de Literatura, no sentido estrito do termo

– tal como o entendem autores como Lacoue-Labarthe, Ranciére etc – e, de outro, a grande tradição neoclássica a ela antecedente, tratados dessa forma como regimes perfeitamente comensuráveis um em relação ao outro.

Com efeito, não é senão para evitar incorrer nesse tipo de viés que a abordagem do nosso crítico adotará então como eixo a necessidade de circunscrever, com máximo rigor, o modo de recepção e produção de sentido dos textos do passado, tarefa que, uma vez aplicada a obras anteriores à revolução romântica, implicava por sua vez a exigência de se entender melhor o *corpus* de convenções que dava norte à prática letrada entre a Renascença e fins do XVIII. Por mais heterogêneo que possa ser cada resultado específico, trata-se de uma prática na qual, a fortiori, em um contexto onde termos como gênio e originalidade mantêm-se claramente alienígenas, a maior ou menor legitimidade de cada lance linguístico se dá a ver como quociente da habilidade com que este consegue se acomodar a um sistema de usos previamente fixado, cuja longevidade, na linha do tempo, encontra sua descrição mais conhecida na monumental obra de Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e idade média latina* (1997), não por acaso uma das maiores inspirações de Sérgio na década de 50. Em um volume que percorre autores tão distintos como Vieira e Basílio da Gama, e muitas vezes tende a transformar em lusco-fusco as fronteiras entre períodos hoje apelidados de “Barroco” e “Arcadismo”, a apropriação livre e rigorosa dos termos de Curtius é um expediente para prevenir a possibilidade de uma projeção indevida, ao estilo do que aconteceria, por exemplo – apenas para ficar num caso clamoroso – no trecho de Cleanth Brooks (1973) eleito como alvo privilegiado num de seus mais contundentes ensaios, quando a decodificação de uma imagem de cabelo, em Eliot, como signo de fertilidade, torna momentaneamente indiscerníveis suas reiteraões em Pope, Milton e Herrick. Para o Sérgio nos anos 50, porém, extrapolações desse naipe dificilmente resistiriam ao crivo da devida higiene filológica, calcada numa espécie de meio termo ideal entre contextualização e mergulho imanente, transformado em tática para breçar a conversão de meras associações arbitrárias em “motivos obsessores”. Assim, uma vez iniciado o confronto com Cláudio Manuel, não é difícil entender como a suposta especificidade da paisagem mineira seja, nesse embate, pensada menos como realidade válida por si própria do que como contingência apta a deflagrar a atualização de um topos tradicional, que vem a ser exatamente a figura do expatriado

aludida logo no parágrafo de abertura de *Raízes do Brasil* (2000). Contudo, ao passo que, na dicção elíptica e esparsa do livro mais conhecido de Sérgio, o exílio aparecia sobretudo como emblema da condição deslocada do intelectual brasileiro, na tocada bem mais cautelosa do texto sobre Cláudio, o retorno do sintagma “desterrado na própria terra” surge enlaçado à identificação do poeta com este outro grande exilado que foi Públio Ovídio Nasão, dando lugar a uma dobra, paradoxalmente ou não, na qual a própria depreciação da terra pátria como um *locus terrificus* torna-se uma estratégia para indexá-la pela porta dos fundos ao Sistema da Literatura Ocidental. Num desenho que serve também para explicitar à flexibilidade inerente à operação da *inventio* – operação na qual, nos moldes do que Skinner chamaria em seu livro sobre Hobbes de “redescrição paradiastólica” (SKINNER, 1997), um mesmo termo pode receber tanto um sinal positivo quanto negativo –, intrigante perceber ainda como, quase como numa paráfrase expandida desse mecanismo, o texto que havia começado enlaçando o cenário rude ao *topos* do desterro irá terminar com um comentário sobre trechos que ressignificam por completo o modo de apresentação dessa mesma referência, ao retomar a convenção pastoral adotada por, entre outros, um Sá de Miranda, na qual a rudeza é emblema de uma alma pouco afeita às falsidades da corte. Tudo contado, mesmo se o rigoroso contraste criado de uma ponta à outra pareça cristalino e simétrico demais para ser obra do acaso, não é menos certo que os efeitos de saturação criados pela *dispositio* – que não se cansa de abrir longos parênteses para tentar dar conta de eventuais obscuridades – podem ser entendidos também como estratégia para dissimular as costuras dessa complexa operação totalizadora, cujos ecos se fazem perceber ainda na habilidade com que Sérgio Buarque desenterra os sentidos não exatamente coincidentes de imagens, como “pedras” e “troncos”, ao mostrar como, a depender de cada atualização específica, elas podem valer tanto como signo de constância quanto de indiferença, tanto como correlato objetivo de virtuosismo estóico quanto como a imagem do total alheamento do mundo às tribulações do sujeito. Num recorte que soa quase como uma reedição em escala microscópica da antilogia já detectada no *topos* da paisagem, entre os não menores méritos desse avanço oscilante, está exatamente a capacidade de expor o funcionamento das tensões que atravessam de fora a fora a tópica beletrística, que aparece assim como sistema aberto a uma série de negociações semânticas em filigrana, em que os signos

mudam radicalmente de valência de uma apropriação a outra. Ato contínuo, se entendido como o nó de um meta-relato mais amplo em torno das Letras na e da América Portuguesa, a preocupação em descolar irreversivelmente Belas Letras e episteme romântica se insinua ainda como um poderoso contra vetor face a narrativas nas quais, sub-repticiamente ou não, a descontinuidade se deixa amenizar pelo recurso a metáforas como galho, formação, ramo e outros (CANDIDO, 1959), metáforas cujo efeito, via de regra, é converter em gradação contínua um processo que, logo na segunda página de “Panorama da literatura colonial” (1991), surge tensionado a partir de uma astuta contraposição entre as imagens-símiles da árvore e da casa. Ou seja, menos como um desdobramento orgânico de algo já supostamente em latência “nas próprias raízes e entranhas” do que como constructo que se dá antes pela “adição sucessiva de elementos estranhos”.

Aos interessados na disputa de meta-relatos em torno da chamada “literatura brasileira”, não são poucas as implicações a se tirar dessa contraposição de imagens, em que não é difícil entrever também o modelo reduzido de uma tensa disputa de temporalidades, contrapondo a gradação suave dos ritmos naturais ao caráter essencialmente *ad hoc* e disruptivo dos artefatos da cultura. Isso dito, porém, dada a amplitude que vai adquirindo esse arco de questões – em meio a um trajeto, como se vê, que, no limite acena para uma radical problematização do conceito de literatura nacional, apresentado como bricolagem *post festum* das ruínas e cacos do passado –, não há dúvida que tais possibilidades de exorbitância já servem para justificar o status desse texto como um dos mais densos e complexos já produzidos pela crítica brasileira, não obstante a inexistência nele de qualquer discussão teórica explícita. Ao mesmo tempo – e eis aqui outra prova a mais da sua riqueza e inesgotabilidade –, para quem quer que já tenha uma leitura prévia do ensaio de Sérgio, é inegável que, se há um ponto onde todas essas tensões são levadas ao paroxismo, ele passa decerto pela longa leitura do soneto VIII, em que pode-se ver a modulação decisiva do ensaio como um todo. Peça desde sempre tida na conta de um dos mais belos sonetos do árcade mineiro, a sua função crucial no texto de Sérgio – no qual ele opera ao mesmo tempo como alavanca e vetor de atrito – vincula-se também à dificuldade imposta pelo travejamento, algo evasivo desse soneto VIII, que, ao encenar um diálogo inconciliável entre eu e paisagem, o faz de uma forma que gera a

princípio um instantâneo contraste com a dominante árcade vigente no século XVIII, seja pela melancolia aparentemente inexplicável que atravessa o poema, seja pela série de impregnações barrocas e/ou pseudobarrocas que Sérgio Buarque irá nele detectando. De início, à medida que derrapa suavemente de uma contextualização a outra, o incômodo gerado por esse desajuste leva o crítico a expandir gradativamente o horizonte de interlocuções virtuais do referido soneto, de molde a abarcar desde o tema, digamos, tipicamente “barroco” da caducidade do mundo, em Virgílio, Ovídio e outros, até possíveis acenos à poesia quinhentista, desde o “desengano sem remédio” da lírica medieval portuguesa até as especulações platonizantes de Leão Hebreu, todos eles postos em diálogo para dar conta das sutilezas e obliquidades da pequena peça que ora transcrevemos:

*Este é o rio, a montanha é esta
Estes os trocos, estes os rochedos;
São estes inda os mesmos arvoredos;
Esta é a mesma rústica floresta.*

*Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos,
Que de amor, nos suavíssimos enredos,
Foi cena alegre e urna é já funesta.*

*Oh que lembrado estou de haver subido
Aquele monte, e as vezes que, baixando,
Deixei do pranto o vale umedecido!*

*Tudo me está a memória retratando:
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.
(HOLANDA, 1991, p.293)*

Começando com uma sequência de dêiticos obsessivos e sincopados, que mesmo sem elidir a primeira pessoa põe em destaque o vínculo entre as metonímias da paisagem e a voz que as enumera, os momentos que merecem maior empenho crítico da parte de Sérgio Buarque – que não se furtará de convocar várias passagens tiradas de nomes como Gôngora, Montemor, Petrarca, Tesouro, entre outros – ocorrem principalmente nos trechos em que este parece elevar-se subitamente acima de tom, como se pode notar, por exemplo, na intensa descontinuidade criada pela segunda estrofe – que começa indigitando a manifestação do horror, sem no entanto jamais especificar os termos em

que ela se daria. O mesmo podendo se dizer também, em termos gerais, do surdo dissídio produzido entre, de um lado, a aparente placidez gerada pela enumeração de substantivos misteriosamente desprovidos de especificadores (“Rio, montanha, troncos, penedos”), e a hipérbole criada pelo “infame ruído” que abre o último terceto, desaguando depois na imagem, à primeira vista, nada horaciana do vale umedecido de pranto, hipérbole na qual Sérgio Buarque identificará um claro indício da “turgidez emocional” do poeta. Para um olhar preocupado em achar possíveis prenúncios de romantismo na obra do poeta mineiro, são ocorrências feitas sob medida para acionar associações tão sedutoras quanto perigosas, ameaça da qual Sérgio logra no entanto se desvencilhar por meio de uma hábil manipulação de intertextos e informação filológica, de molde a reinscrever a estranheza do soneto no horizonte de possibilidades de sua época; ajuste, nesse caso, que, como bem ensina João Adolfo Hansen (2020), implicaria também expandir o raio de interlocução até autores clássicos, no sentido estrito do termo, como Aristóteles, Horácio etc. Nessa direção, aliás – se pensarmos ainda na drástica historicização a que isso submete a própria noção de originalidade –, nada mais natural que, *pari passu* a um luminoso comentário sobre o efeito de clareamento recíproco das oposições do poema – quando o crítico convoca nada menos que o *Cannocchiale Aristotelico* para ampará-lo –, a preocupação com a instabilidade gerada pelos saltos abruptos corra de par com a enumeração de passagens reforçando o caráter de jogo intertextual do poema de Cláudio; impressão tornada aliás praticamente irrecusável com a enumeração de trechos quase idênticos de outros autores. De um modo geral, entretanto, uma vez iniciado o cotejo com o poema de Lope de Vega, é possível que o momento mais inventivo do ensaio como um todo dê-se exatamente no trecho onde o crítico se vê forçado a explorar as ressonâncias da passagem, no prefácio das *Obras*, em que o próprio Cláudio se refere, em chave de modéstia afetada, ao seu “propender para o sublime”, termo que se torna então ponto de partida de outro erudito parêntese digressivo.

Vocábulo que ganharia ampla circulação na Europa nas últimas décadas do século XVII, graças à tradução do tratado de Longino pelo indefectível Nicolas Boileau-Despréaux, o substantivo posto em destaque no referido sintagma – fornecendo assim um tênue lastro filológico à argumentação de Sérgio – é, ironia das ironias, habitualmente evocado como uma espécie de termo mediador entre as epistemes clássica e a moderna,

detalhe, ao menos à princípio, que concorre no sentido de esgarçar a mesma divisão entre Literatura e Belas Letras tão cara a Sérgio Buarque. Definida como o “eco de um grande alma” no texto de Longino (1996), o mínimo que se pode dizer a respeito desse termo é que, a começar pelo modo de exposição adotado no texto-base – em que os exemplos se acumulam como num jogo de contágio recíproco entre imagens recorrentes e analogias oblíquas – é que ele provoca uma instantânea sensação de compatibilidade com muitos dos valores tornados moeda corrente na episteme romântica, ao enumerar a série de táticas e truques pelos quais, em textos tão heterogêneos quanto a *Ilíada*, Safo e a *Bíblia*, a expectativa do leitor se vê violentamente quebrada por uma descontinuidade drástica; a qual, todavia, à diferença de ritmo gradativo da persuasão retórica, opera como um tranco apto a retirar a audiência de sua acomodação complacente. Corte a que tampouco é alheio um sutil efeito educativo, é possível que a passagem em que mais se faz evidente tal implicação tenha lugar quando, no capítulo IX do tratado, o autor se detém sobre a última frase da prece de Ajax a Zeus no campo de Batalha, proferida num trecho em que, face a névoa que assola o cenário da guerra, o arremate abrupto do discurso – marcando o desapego do herói pela sua própria integridade física (“mata-nos porém na luz”) – parece instigar o leitor a desvencilhar-se de suas preferências mesquinhas – e, nessa mesma medida, aspirar a valores mais altos que a autopreservação. Sentido reforçado na última página do tratado interrompido – que termina com uma ácida imprecisão contra o amor das riquezas e gozos do seu próprio presente em decadência –, é preciso convir, porém, que, em muitas das outras passagens analisadas no texto de Longino – como é o caso da *overture* do *Gênese* nesse mesmo capítulo IX, ou da fenomenologia do padecer amoroso no comentário a Safo – torna-se muito mais difícil isolar de modo inequívoco essa significação ética, que tende a ceder terreno à força arrebatadora de cada enunciação específica, sem que haja mais um mínimo denominador apto a subsumir os excertos. Numa primeira tentativa de síntese, portanto, uma vez reconhecida a impossibilidade de definir de vez o que afinal é o sublime, não parece difícil entender como, na soma geral, se for o caso de assumirmos a perspectiva de um típico leitor imaginário do século XVIII, esse termo acabe intercambiável por vezes ao famigerado “não sei quê” de Petrarca e Camões, abrindo também uma inusitada passagem secreta entre antigos e primeiros modernos e, assim, subsumindo Horácio, Longino e Cia no mesmo espaço sincrônico de

Tesouro, Gracián etc. E no entanto, longe de ratificar ou retificar de todo tais possibilidades, curioso notar como, no momento em que Sérgio Buarque se alonga sobre o sublime, escorado sobretudo no comentário de Auerbach sobre a parataxe agostiniana (AUERBACH, 1987), a tentação de estabelecer o vínculo com o romantismo é sutilmente evitada pelo destaque dado à poderosa brevidade do trecho do “Fiat lux”, lida por Sérgio como um componente em estreita consonância com a concisão horaciana preconizada por Boileau. Encaixe no qual pode-se identificar, talvez – e aí esta sem dúvida o grande pulo do gato da análise de Sérgio –, nessa revalorização do sublime pelo autor da *Le lutrin*, uma sutil diatribe voltada aos excessos de ornamentação da poesia dita barroca e/ou maneirista. O mais curioso, porém, é que, a despeito de toda a engenhosidade e verossimilhança dessa associação – especificando um uso apenas insinuado nas entrelinhas do texto –, o fato é que, quando o motivo é retomado, páginas depois, essa mesma cautela historicista parecerá, brevemente, sucumbir ao peso da estonteante saturação de sentidos ativada pelo nosso termo chave, retornando quase como uma palavra-maná ensejando as mais variadas reapropriações e re-acentos, em que pese, claro, o considerável zelo com que o próprio Boileau se empenha em restringir seu escopo:

Por intermédio dessas atenuações, dessas “particelle temperatrice”, o escrito de Longino se converte mais facilmente na arma de combate de que o Classicismo necessitava para desmoralizar ainda o que restasse na França dos caprichos maneiristas, do exagero barroco, do precioso, do burlesco, do atrevido. Mas independentemente disso, ele se sujeitava sem mais esforço às mais várias interpretações, e já houve quem tentasse traçar uma trajetória das vicissitudes da noção do sublime através de povos e épocas diferentes desde a publicação de Boileau. (HOLANDA, 1991, p.353).

Retomado logo no parágrafo seguinte como um termo que “alude ao extraordinário e ao fora do comum, mas ao mesmo tempo acena para a simplicidade, para o laconismo e até para o silêncio”, tampouco parece fortuito, para dizer o mínimo, que, no trecho entre aspas linhas acima, possa-se enxergar a súpula de todos os traços identificados por Sérgio Buarque no soneto VIII; impressão que, ao subsumir o exemplo específico na formulação geral, cria outro eco longínquo e inesperado entre um trecho e outro. Ao mesmo tempo, diante dessa ofuscante proliferação de sentidos que esse significante instaura – dada a impossibilidade de definir, de uma vez por todas, o escopo do termo em questão no paratexto de Claudio –, talvez o aspecto mais fascinante desse

trecho diga respeito a certo efeito de pregnância gerado pela possibilidade de decodificação dupla que ele contempla, capaz de servir, tanto como redescrição plausível de uma ampla fração da produção literária da época (Racine, Gongora, Corneille...) quanto como sùmula das próprias dificuldades encenadas no poema de Claudio, cuja força passa exatamente pela habilidade como se temperam o “extraordinário” e o “laconismo”, o “fora do comum” e o “silêncio”, hipérbole e elipse. Ambiguidade que dá a bem a medida da extraordinária sofisticação da análise buarqueana, creio que as ressonâncias virtualmente incalculáveis que daí decorrem – tendo por eixo possíveis contrações e dilatações a que se presta o significante “sublime” – poderia ser até um fecho adequado para essa tentativa de “leitura-da-leitura-em-abismo” ora levada a efeito, não estivesse toda a sensação de autoridade que emana do *tour de force* de Sérgio Buarque diretamente associado a uma insidiosa capacidade de instigar novas projeções, mediante um contínuo ziguezague entre escrúpulo erudito e modalizações de incerteza. Na passagem da discussão do sublime, por exemplo – em que pode-se ler a cifra da zona cinzenta em que se dá o salto da *langue à parole*, do semiótico ao semântico – são modalizações, decerto, que, na medida em que expõem a impossibilidade de se atrelar ao soneto VIII um sentido último – franqueando nosso acesso a um território onde, como observou brilhantemente Antonio Candido (1991, p. 22) “as classificações se dissolvem” e “as coisas são e não são” – cavam aos poucos uma zona de opacidade sem fundo na catacrese do interior do texto, um texto no qual, de resto, à proporção em que “Sérgio faz e desfaz a trama de sua visão crítica” (Candido), como uma rediviva Penélope, se dá a ver finalmente como encruzilhada onde se sobrepõem e se rasuram distintas escalas, temporalidades e linhas de força. Embora isso esteja longe de merecer formulação explícita no ensaio em questão, penso que uma boa maneira de exemplificar tal descarrilamento pode ser atualizando uma possibilidade que, mesmo sem ser desdobrada em “Cláudio Manuel da Costa”, aparece ainda assim como outra descrição aceitável do equilíbrio de tensões que o soneto VIII perfaz, na leitura de Sérgio Buarque. A essa altura, porém, para tornar mais claro meu argumento, começarei retomando o mesmo soneto de Lope de Vega identificado por nosso crítico como o ancestral mais direto do texto de Claudio – como tática não só para especificar a diferença de um em relação ao outro como também delimitar melhor as zonas de opacidade do poema do árcade mineiro:

*Estos los sauces son y esta la fuente
Los montes estos y esta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente
Este es el rio humilde y la corriente
y esta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente*

*Árboles , ya mudo su fe constante...
mas, oh gran desvario!, qui este llano
entonces monte le dejé sin duda*

*Luego no será justo que me espante
que mude parecer el pecho humano
pasando el tempo, que los montes muda.
(HOLANDA, 1991, p.314).⁷*

Com abertura quase idêntica ao soneto de Claudio, é bem verdade, entretanto, que em contraste com a suspensão dubitativa desse último, o segundo terceto transcrito gera um efeito de arremate lógico sobre o desenvolvimento anterior, ao fazer com que, após a patética apóstrofe às árvores mudas, a ação inexorável do tempo sobre os “montes” sirva para minimizar o caráter imprevisível do tal “pecho humano”. Diante disso – e eis aqui um ponto mantido curiosamente inexplorado na leitura de Sérgio Buarque –, é quase como se, agora, a mesma caducidade que surge no poema de Claudio como tensão inconciliável – e caminhando, por isso mesmo, exatamente nos antípodas de eventuais alívios sentenciosos – terminasse dissolvida no soneto de Lope em clave de apaziguamento, selando a culminação de um trajeto onde a transformação, na estrofe

⁷ Estes são os salgueiros, e esta a fonte,
estas as montanhas, esta a costa,
donde vi de meu sol pela primeira vez
os belos olhos, a testa serena.

Este é o rio humilde e o riacho,
e esta a quarta e verde primavera,
que esmaece o campo alegre e reverbera
no touro dourado o sol ardente.

Árvores, já mudou sua fé constante;
mas, oh grande delírio, que seja planície hoje
a montanha que então deixei.

Logo, não será justo que me espante
Que mude de parecer o peito humano
passando o tempo que as montanhas muda.

precedente, dos marcos da natureza (Árboles, ya mudo su fé constante.../Mas ó, gran desvario, que este llano/ entonces monte deje sin duda”) vai preparando a suave transição do concreto à verdade geral. Até fazer então, como parece insinuar a conjunção conclusiva iniciando o segundo terceto, com que a mudança surja como lei inscrita na própria corrosão irrevogável da natureza, a cujo ritmo não resta senão à alma perturbada tentar resignar-se. De sorte que, por maiores que sejam as correspondências entre versos esparsos, parece fora de dúvida, em cada um dos poemas, que os modos como esse repertório se vê enlaçado pelo respectivo “eu” sugerem duas totalizações semânticas bastante distintas, até opostas, e ainda assim passíveis de enlaçar numa só linha diacrônica, na qual, de Lope a Claudio, é como se as imagens que funcionam como evidência no primeiro soneto fossem sendo sutilmente atenuadas na reapropriação de Claudio. Que, diga-se de passagem, em momento algum chega a explicitar que tipo de mudança teriam sofrido “rio, montanha, troncos e penedos”. Se for o caso de retomar mais uma vez os termos de Sérgio Buarque, uma leitura interessada em diminuir o peso dessa dissonância poderia muito bem – eis outra hipótese – ver na elipse incidindo sobre o conteúdo da tal cena funesta uma estratégia, para ativar no leitor culto do XVIII uma espécie de efeito de sucção imaginário, mediante o qual então, a partir da retomada de um “*topos* já um tanto esmaecido pela força do abuso” (HOLANDA, 1991, p.318), esparsas sugestões do poema seriam suficientes para instigá-lo a buscar a resposta em outros textos análogos. Logo, na medida em que cada branco ou hiato do texto se fizesse preencher pelo trabalho mnemotécnico, é quase como se, nesse gosto por “enevoar à sua maneira” um motivo conhecido, fosse possível identificar um jogo com uma tradição que não precisa de mais que um pequeno sugestionamento para se fazer “presente”, com ou sem aspas; um pouco ao estilo do artífice que, tendo em mira a posição de onde sua obra será contemplada pelo virtual espectador, deixasse, como Velázquez, algumas linhas a ser adivinhadas pelo olhar da audiência. Em mais de um sentido, por sinal, é uma hipótese perfeitamente condizente com o entendimento do sublime enquanto termo tapa-buraco, significante apto, por seu teor volátil, a saturar e validar eventuais “escurezas” do texto; com a leve mas decisiva ressalva de que, uma vez convertido em chave-mestra, ele poderia também caminhar no sentido de jogar debaixo do tapete muitas das tensões do poema, ao fazer com que o choque gerado por certos termos paroxísticos – como horror

e ruído – seja no limite dissolvido pela reinstauração da mutabilidade da natureza e da amada como grande centro ausente. Ou ainda, pela nada pequena desproporção criada, em viés antitético, entre o cenário algo prosaico e a reação emocional que suscita. Fechado mais esse parêntese, contudo, penso que um novo recuo estratégico à imanência do texto, tendo por fio condutor a figuração da Natureza no soneto VIII, pode funcionar como um estancamento provisório para essa inquietante proliferação de hipóteses, tarefa para qual será precisa retornar, de novo, ao já citado livro de Curtius. Com efeito, sendo, como se sabe, uma das grandes inspirações de Sérgio Buarque ao longo dos anos 50, o segmento que agora priorizaremos em sua obra magna, intitulado exatamente “A deusa natura”, não deixa de acenar de viés ao mesmo choque de temporalidades encenado por nosso crítico em sua famigerada contraposição “árvore x casa”, permitindo também reenquadrar numa moldura mais ampla a suavidade associada à primeira, em que pode-se identificar talvez a sobrevida da mesma onipresente entidade que dá nome à seção. Numa tocada tão rapsódica quanto evasiva, é certo ainda que, na articulação do livro de Curtius – hábil como poucos em mapear o jogo de contágios e empréstimos entre tradição grego romana e judaico-cristã –, o referido capítulo, ao mapear a mesma tópica explorada por Lope e Claudio pela via metonímica, nos dá também uma pista preciosa para especificar o modo como essa mesma natureza ver-se-á asperamente tensionada no poema de Claudio, ao ser contraposta a irrupções paratáticas que vão justo no contrapelo de sua vocação harmonizadora. Conflito de certa forma já até tangenciado na análise de Sérgio Buarque, é interessante notar, inclusive, como, na sinopse proposta pelo romanista alemão, os elementos que se opõem de forma inegociável na exposição de Sérgio Buarque aparecem como vetores em tensão num diálogo de conta longa, no qual a exaltação filopagã da natureza como “mãe de todas as coisas”, e incumbida de “evitar o regresso ao caos”(CURTIUS, 2000, P. 159) – deve medir forças com um contra-vetor que privilegia exatamente a arbitrariedade e a intempestividade do ato performativo divino, vertente que tem, não por acaso, como exemplo máximo o mesmo “Fiat lux” mobilizado por Sérgio, no trecho em que pula da análise da parataxe à discussão do sublime. Coincidência que, como parece comprovar de modo irrecusável a citação abaixo, de novo apenas reforça ainda mais o golpe de vista certo da sua intuição crítica:

Para apreciar historicamente a cosmogonia platonizante de um Bernardo Silvestre e de um Alain de Lille, é mister ouvir a contradita do cisterciense

Ernard de Bonneval: “em deus nada estava confuso e informe, pois a matéria cósmica, logo depois da criação, foi incluída adequadamente nas espécies. Tudo o que os filósofos têm ensinado sobre a eternidade do universo, a matéria, a alma do mundo (que eles chamam Noys) é revogado e desfeito pelo primeiro capítulo do Genesis.” Não podia opinar de outro modo a ortodoxia. (CURTIUS, 2000, p. 170).

Escrito com o proverbial toque de ironia do romanista alemão, o capítulo de onde foi retirado o trecho acima parece levar até o paroxismo do dissídio o jogo de revezamentos entre cultura judaico-cristã e greco-romana, que se podem parecer comensuráveis em várias passagens – quando se trata, por exemplo, do emprego de categorias retóricas na exegese bíblica – são colocadas em antagonismo flagrante na citação de Ernard de Bonneval, emoldurada pelo crítico. Sem ser exatamente o momento mais chamativo do capítulo inteiro, é um trecho, decerto, que, com *nonchalance* quase borgiana, mais uma vez evoca para efeito de contraste o mesmo “Fiat lux” analisado por Longino, no sentido de firmar uma oposição inconciliável entre os ritmos de Deus e os da natureza. Para o que nos interessa por ora, contudo, o dado a destacar é que, ao pôr em destaque o choque de ritmos entre as duas referidas tradições – quase num aceno de esguelha do conhecido comentário de Auerbach sobre Homero e a Bíblia (AUERBACH, 1987) –, essa torção permite ressignificar também os transes emocionais abruptos do soneto VIII, que se estão longe de ter a eficácia performativa do Deus do *Genesis* – para o qual falar é praticamente o mesmo que fazer – com este partilham a capacidade de uma descolamento radical da circunstância imediata, perfazendo um corte cuja violência mantém-se teimosamente infensa a transições gradativas. Mal comparando, é um pouco como se, na passagem da escala divina para a humana, a possibilidade de um começo radical que o “fiat lux” encarna retornasse, como traço esmaecido, na própria imprevisibilidade característica das perturbações da alma, que, à diferença do que se dá, entretanto, no soneto de Lope, em Claudio já não parecer prestar-se mais a um encaixe perfeito com os ritmos de paisagem; ritmos que, em ambos, operam menos na clave da regeneração que do desgaste. E à milhas de distância, portanto, da conotação abertamente positiva de praxe atribuída à Natura de Curtius. Distinção que corre até o risco de passar em branco, em meio a uma enxurrada de lances eruditos e associações relâmpago – onde a louvação da natureza como fiadora do cosmo subscreve uma linhagem, de certo modo, reavivada em chave elegíaca nos versos de Lope, quando a Deusa é convocada para

consolar o eu pelas volubilidades da amada –, ela tem ainda assim o mérito de dar inteligibilidade ao intrincado equilíbrio de velocidades do soneto VIII, uma peça onde a placidez da paisagem, em aparência neutra, se vê em alguns momentos rasgada pela irrupção paratática da emoção do contemplador, que parece tomado de assalto por uma lembrança dolorosa. Longe porém de limitar-se apenas à conjunção aditiva destacada por Sérgio, pode-se dizer que tal irrupção, ao longo do poema, funciona antes como uma espécie de corpo fragmentado se expandindo, no texto, em pequenas e incisivas síncope, desde o brusco assomo patético da quinta estrofe – em um *non sequitur* que em quase nada fica atrás do *fiat lux* divino – até a omissão em torno do referente do infame ruído que perfura o segundo terceto. Tudo desembocando, ao fim e ao cabo, nesse pequeno prodígio de síntese que é o verso 14, capaz de a um só tempo mimetizar na ação do gerúndio um ritmo natural e suspender de forma arbitrária o sentido do todo. Sem constituir propriamente uma tentativa de refutação da abordagem de Sérgio, parece-me, ainda, que, na binarização posta em relevo com a ajuda de Curtius, pode-se ver também um desdobramento inesperado do modo como, sempre com a mais cordata das dicções, os longos rodeios intertextuais do ensaio de Sérgio Buarque vão progressivamente convertendo a inspeção de um pequeno ponto obscuro num interminável diálogo com fantasmas e/ou sentidos à espreita, dando aos poucos forma a um ritmo no qual, quase sem querer, a precisão das conexões estabelecidas em zonas pontuais – como quando por exemplo aniquila-se taxativamente a chance de se ler no adjetivo “perturbado” um prenúncio romântico – deve sempre ser freada e contrabalançada pela síntese que constrói cada nova totalização virtual, giro que vai derrapando aos poucos também até o limiar da vertigem, à medida que as remissões parecem como que ir tirando o calço umas das outras. Evidentemente, se há um dado que torna particularmente persuasivos tais efeitos de incerteza – que, para retomar o próprio comentário do autor de *Monções* (2000) sobre William Empson, nos colocam num ponto onde “difícilmente se poderá distinguir o que pertence à obra estudada daquilo que o crítico nela introduziu de modo mais ou menos caprichoso” (HOLANDA, 1996, p.421) –, ele não diz respeito senão ao fato de, salvo engano, tal vertigem estar longe de ser um objetivo premeditado pela abordagem do crítico, que, a julgar pelo programa formulado nos textos da época, estaria buscando exatamente prevenir-se da proliferação de ambiguidades que assola aquilo que ele chama

pejorativamente de “ultra-análise”; perigo de que tentaria então se precaver mediante o recurso à sobriedade e à cautela da boa e velha erudição filológica, encaixando e desencaixando seguidamente o soneto numa vasta série de molduras. Mesmo se, a rigor, isso esteja longe de sinalizar para a busca de um ponto arquimediano apto a enquadrá-las e harmonizá-las num único todo.

Estejamos nós diante ou não de um efeito calculado, é aí que reside, a meu ver, a mais interessante peripécia desse percurso de leitura, que parece com frequência ir desfazendo com uma das mãos aquilo que tece com a outra. Não apenas: num ensaio cujo escopo é por si só uma bela pedra de escândalo a tentativas de paráfrase, desconcertante notar, ainda, como, mesmo se em diapasão bem diverso de Brooks e afins, a modalização de incerteza que nele ganha terreno acaba emprestando um estranho lastro fictício a esse ir-e-vir entre hipóteses, despoletando um movimento onde, de alusão em alusão, de parêntese em parêntese, a audácia e argúcia do gesto crítico parecem ir sutilmente fundindo-se à compulsão do objeto evasivo em transbordar, de forma insistente, seus próprios limites, ora transpondo distâncias de mais de 10 séculos em 3 ou 4 linhas, ora acomodando essas mesmas distâncias num só espaço sincrônico. Apenas que, se, como principal condição de possibilidade desse transbordamento, não está senão a própria força ao mesmo tempo microscópica e telescópica do olhar que sobre ele se lança, nada a espantar, enfim, se, quanto mais intenso se torne esse diálogo, mais difícil se torne também arbitrar esse jogo de báscula entre perto e longe, micro e macro, resultado que por si só coloca em xeque também a esperança de se fixar uma distinção inequívoca entre o que é do leitor e o que é propriamente do texto. De fato, se é o caso de se escolher, de forma mais ou menos aleatória, uma outra contraprova, trata-se de um uma diferenciação sutilmente esgarçada, por exemplo, quando, depois de estabelecido o nexos entre parataxe e o sublime, o soneto VIII se deixa de súbito transfigurar por uma severa impregnação anticlássica, que encontra exatamente por esteio o sibilino silêncio do texto; detalhe por isso mesmo capaz de conferir uma espécie de justeza poética retrospectiva a sua própria condição inconclusa. Sem constituir exatamente um desvio imprevisto, é uma situação, abismos à parte, que tem como ponto de partida, ironicamente, nada mais que o compromisso de entender a produção literária do passado nos seus próprios termos, tarefa que implicaria, ainda, a necessidade de dar a devida explicitude a certas conexões *in*

potentia, tomando sempre como base de apoio o sistema das tópicas em vigor. A pequena mas crucial diferença, entretanto, é que, num crítico com o arrojo imaginativo de Sérgio Buarque, essa caça implacável ao anacronismo, aliada à disciplina de perscrutar todo o arco de sentidos possíveis de um dado termo ou verso, acaba por resvalar quase inadvertidamente numa suave mas irreversível perda de ancoragem, como é o que me parece de resto ocorrer quando, com a verticalização da sondagem analítica, mesmo uma peça convencional como o soneto VIII se dá a ver, então, como o Aleph no qual se contrapõem e se combatem distintas camadas de tempo, sem que haja a mais remota expectativa de se delimitar de uma vez por todas uma última instância, apta a calar as tensões latentes e patentes nesse soneto a um só tempo tão clássico quanto bíblico, tão horaciano e anti-horaciano. Num desenho que se converte portanto quase na perfeita sinédoque da movimento contínuo/disruptivo da Memória Cultural, cavando inesperados atalhos entre nomes aparentemente antagônicos como Lope e Longino, e, de um só golpe, como que convertendo o percurso de leitura num acirrado sobrepor de hipóteses em disputa, interessante perceber como, pelo desassombro como dramatiza tais impasses temporais, esse incessante coabitar com a virtualidade pode, de certo modo, também servir de contraponto a abordagens que, sem o mesmo apreço de Sérgio pelas encruzilhadas semânticas e advérbios de incerteza, limitam-se a rebater cada ato linguístico específico a uma possibilidade de prévio, estabelecida numa suposta preceptiva dominante; dado que, longe de ser negligenciado em sua abordagem, torna-se no entanto apenas um fator entre outros num complexo jogo de forças e possibilidades. E um fator, sem dúvida – como deixa claro tudo o que o crítico consegue extrair da breve menção ao sublime – que dificilmente pode funcionar, nesse embate, como voto de Minerva. Por aí se vê, em suma, como, na frequência como o texto projeta novas nuances de dúvida sobre cada negociação de contextos, andando sempre numa perigosa corda bamba entre ausência e presença, certeza e possibilidade, está também o principal atestado do imenso e delicado rigor do ensaio de Sérgio Buarque; um ensaio cuja autoridade e impacto, não custa lembrar, surgem aqui como paradoxalmente proporcionais à extensão e magnitude dos não poucos riscos que assume, seja ao alargar até o limite do colapso a trama de intertextos – a ponto de abranger tudo o que nos acostumamos a chamar de “tradição do Ocidente” –, seja quando, enfim, de uma têne

sugestão ativada por um sentido fortuito à espreita, começa a esboçar-se então – e pouco importa se apenas por umas poucas páginas – o possível fio de Ariadne para o intrincado labirinto temporal em que a leitura converte o soneto.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: abril de 2021

Referências:

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BROOKS, Cleanth. *The well wrought urn*. Hancourt, Inc:New York, London. 1973.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019.
- LONGINO. *Do sublime*. São Paulo. Martins Fontes: 1996.
- SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

Cyro e Drummond: contemporâneos de um mundo caduco
Cyro and Drummond: contemporaries of an obsolete world

Michele de Araújo

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0003-2628-311X>

midearaujo@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo é um passeio entre as obras dos escritores mineiros Carlos Drummond de Andrade e Cyro dos Anjos em um recorte de tempo específico: de 1930, data da publicação de *Alguma poesia*, até 1940, data da publicação de *Sentimento do Mundo*, passando ainda pela publicação de *Brejo das Almas* (1934), livros de Drummond. O mesmo período compreende também a publicação de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos (1937). Além dos livros mencionados, vamos utilizar para nossa análise trechos de correspondências trocadas entre os autores.

A escolha temporal serve para fazer um recorte tanto histórico do país e, conseqüentemente, de Minas Gerais, como também um recorte da vida literária dos dois autores. Além disso, essa seleção visa a uma análise epistolográfica que tem como objetivo aproximar os dois autores mineiros a partir dos temas em comum presentes em suas vidas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura mineira; Cyro dos Anjos; Drummond; Gauchismo; História do Brasil.

ABSTRACT: *The present article is a tour between the works of the Minas Gerais writers Carlos Drummond de Andrade and Cyro dos Anjos in a specific moment: from 1930, the date of the publication of *Alguma poesia*, until 1940, the date of the publication of *Sentimento do Mundo*, also passing for the publication of *Brejo das Almas* (1934), books by Drummond. The same period also includes the publication of *O amanuense Belmiro*, by Cyro dos Anjos (1937). In addition to the books mentioned, we will use for our analysis excerpts of correspondence exchanged between the authors.*

The temporal choice serves to make both the country and, consequently, Minas Gerais, as well as an outline of the literary life of the two authors. In addition, this selection aims at an epistological analysis that aims to bring the two authors from Minas Gerais closer to the common themes present in their lives.

KEYWORDS: *Literature of Minas Gerais; Cyro dos Anjos; Drummond; Gauchism; History of Brazil.*

Introdução

A literatura em Minas Gerais sempre teve destaque no quadro nacional, sobretudo na efervescente década de 30. Enquanto a literatura do Nordeste – também chamada literatura do Norte – era conhecida à época por seu caráter mais social (podemos citar escritores como Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos), a literatura do Sul, especialmente a de Minas Gerais, sempre foi conhecida por seu traço mais subjetivo,

pessoal, em que se destacavam os problemas enfrentados por um certo “eu” (aqui, além de Carlos Drummond de Andrade e de Cyro dos Anjos, autores trabalhados no presente artigo, vale ainda destacar nomes como Murilo Mendes, Pedro Nava, e, mais tardiamente, Guimarães Rosa – que inicia sua produção na década de 40).

Sabemos que essa visão Norte e Sul é bastante simplista, mas aponta, em algum grau, os objetos que mais se destacavam na produção literária do Brasil à época. Do ponto de vista da produção literária do chamado Norte, a preocupação social de escritores como Graciliano Ramos e Jorge Amado era algo latente e seus personagens eram muito movidos pelo entorno.

No polo oposto, embora o mundo seja parte importante da obra dos autores mineiros de que iremos tratar, não podemos negar a importância do olhar do “eu” sobre esse mundo, que serve como um ponto referencial.

Drummond, em seu livro inaugural, *Alguma Poesia*, já no primeiro texto, “Poema das sete faces”, apresenta como figura central o sujeito atravessado por um mundo complexo, tendo que lidar com ele e seus sentimentos a partir de várias perspectivas, vários “eus”. Não é por acaso que esse é o primeiro poema da obra, pois os temas apresentados nele farão parte de todo o livro, com maior ou menor intensidade.

Cabe destacar aqui que já temos um sujeito em ruptura, fragmentado a ponto de ser múltiplo, sendo também contraditório, pois ao mesmo tempo em que é sério e forte, é fraco: “O homem atrás do bigode / é sério, simples e forte.” “Meu Deus, porque me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco.”. É lírico, mas está imerso em desejo: “pernas brancas pretas amarelas”. (DRUMMOND, 2005, p. 15). Todos esses valores são forjados por um sujeito *gauche* amaldiçoado por um anjo torto e esquecido por Deus, logo, não podia ser muito diferente; o abandono do “eu” já está dado desde sempre.

Essa mesma estrutura fragmentada está igualmente presente em *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Belmiro, personagem principal do romance em forma de diário, está sempre dividido entre o passado e o presente, entre o campo e a cidade:

A Rua Erê não é atrativa, neste particular, com sua reduzida fauna humana. Talvez seja isso que sempre me leva a passear o pensamento por outras ruas e por outros tempos. Como o Natal me fez saudosista! Eu fechava os olhos, e a Ladeira da Conceição surgia, diante de mim, com a nitidez de um acontecimento matinal. Vila Caraíbas e seu cortejo de doces fantasmas. (ANJOS, 2006, p. 20 e 21)

Depois de ter andado inquieto como uma galinha sem ninho [...] pus-me a pensar no permanente conflito que há em mim, no domínio do tempo. Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meios de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano. Pelo oposto, é comum que, quando o atual me reclama a energia ou o pensamento, estes se diluam e o espírito se desvie para outras paisagens, nelas buscando abrigo. (ANJOS, 2006, p. 26 e 27)

É como se um levasse ao outro, mas aquele homem maduro e urbano, frequentador da vida agitada de Belo Horizonte, sempre se sente deslocado em relação ao outro, rural e juvenil. Embora muitas vezes deixe esse passado entrar, para não lidar com as demandas do presente, sente-se ao mesmo tempo patético: “Esse absurdo do romantismo de Vila Caraíbas tem uma força que supera as zombarias do Belmiro sofisticado e faz crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro.” (ANJOS, 2006, p. 33), um gauche, desajustado à vida que possui, pois se perde em um tempo que já foi.

Entendemos a estrutura do ser fragmentado não apenas como fenômeno individual, mas também como reflexo de um período histórico muito específico no Brasil – após Proclamação da República – e neste artigo procuraremos também analisar quais as consequências disso na vida das famílias abastadas, que deixam o campo e vão para a cidade cumprir funções dentro do funcionalismo público.

Ao final, trataremos da importância da literatura como uma tentativa de conciliar o sujeito e o mundo, mesmo com todas as contradições.

Mundo, mundo, duplo mundo

Muitos escritores do século passado são oriundos de famílias que tinham propriedades e que, após a Proclamação da República e a abolição da escravatura, perdem prestígio e riqueza.

É por esta razão, por um certo empobrecimento, que às novas gerações caberá tentar a sorte na “cidade grande” (obviamente usufruindo de seu capital cultural – aqui estamos pensando no conceito de Pierre Bourdieu –, mas sem as posses de antes ou o poder que suas famílias exerceram). Daí surge a classe dos trabalhadores letrados, que muitas vezes se aventuram entre o funcionalismo público e as redações de jornais, dois espaços nos quais Cyro e Drummond se fizeram.

Mesmo que pertençam a essa nova classe de burgueses, a presença do campo e do passado escravocrata emerge de seus textos. No trecho a seguir, Belmiro Borba, personagem narrador do romance de Cyro dos Anjos, apresenta vagas lembranças da escravidão e do período pós-abolição, descrevendo a origem de sua família e justificando o comportamento arreado das irmãs, criadas com/por escravas:

Foram criadas como bicho-do-mato. Como isso doía ao Borba, que sonhava mandá-las estudar em Diamantina! Vivendo só na fazenda e em meio de antigas escravas, que lá permaneceram depois do 13 de Maio, Emília e Francisquinha aprenderam com elas o pouco que sabiam do mundo e da língua. (ANJOS, 2006, p. 222 e 223)

Belmiro também vê na figura do avô (proprietário de fazenda, logo, de escravos) toda a representação de um poder de um “mundo caduco”; sabe que a força dos Borbas foi extinta e ele não mais a representa:

A velha fazenda, que foi dos Borbas, exibiu-me apenas a ossatura desnuda daquilo que, em outros tempos, fora um corpo exuberante de vida. (ANJOS, 2006, p. 94)

Sou um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas, que teve o seu brilho rural. [...] (ANJOS, 2006, p. 21)

Já na poesia de Drummond, a perda de prestígio e poder é uma constante, mas aparece de maneira mais vertiginosa em *Sentimento do Mundo*, livro escrito em 1940. Aqui, a constatação da queda, da falta, anuncia o presente no funcionalismo público, última esperança para os filhos e netos de famílias abastadas que sofreram com a erosão do sistema escravocrata:

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói! (DRUMMOND, 2012, p. 13)

A propósito, o poder de condensação de Drummond nesses quatro versos é espantoso. Nele há informações do passado e do presente de toda uma geração de jovens escritores ou jornalistas do início do século passado e que tiveram o mesmo destino. Em uma análise sobre os escritores da década de 30 e sua relação com o poder então vigente, Antonio Candido aponta como a influência desses fatos históricos marcam nossos principais escritos e suas produções literárias a partir da imagem de decadência:

Sempre me intrigou o fato de num país novo como o Brasil, e num século como o nosso, a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no

tema da decadência - social, familiar, pessoal. Assim vemos em Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Ciro [sic] dos Anjos [...]. (CANDIDO *in* MICELI, 2001, p. 75)

A decadência apontada por Candido é a mesma sensação de derrotismo que já havia sido apontada por Mário de Andrade ao falar da figura do fracassado, do desfibrado. Embora para Mário não exista uma raiz que a explicaria, percebemos nela (ao menos a partir de grande parte das personagens que ele cita) a presença desse passado que se choca com o presente das personagens dos romances (e aqui também nos estendemos à poesia):

[...] em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. (ANDRADE, 1974, p. 190)

O que podemos observar, no entanto, é que esse passado tem uma força ímpar na vida e na obra desses escritores. Em carta enviada a Cyro, Drummond, já morando no Rio de Janeiro, descreve a violência com que as lembranças da infância invadem sua vida:

As recordações da infância, principalmente, que eram quase ocultas na minha vida emotiva, são hoje violentas e numerosas. E o passado próximo, que considero tão perdido como o tempo, igualmente me perturba a um ponto que você nem pode avaliar como é doloroso embora seja evidente o prazer que eu sinto em recompô-lo. (Carta de Drummond de 22 de julho de 1936, p. 81)⁸

Vale ressaltar também a importância que essas lembranças trazem para constituir o ser do presente; neste sentido, elas são também material bruto para a poesia. Ao tratar do passado, também estamos falando, de certa forma, do presente: o ser presente olha para o passado e o ressignifica, para significar a si mesmo.

Dentro desse horizonte, o passado e o presente são duplos que se completam. Alcides Villaça, em *Passos de Drummond* (2006), aponta as inquietudes do poeta mineiro e de suas antinomias. Para ele:

Uma antinomia básica [...] nasce da difícil composição entre o apego e o desapego pelas origens familiares, confundidas com o estatuto da família patriarcal e o universo provinciano, entre a identificação e a desidentificação com a recém-aberta perspectiva modernista, a que o poeta adere com relativização e desconfiança. (VILLAÇA, 2006, p. 39)

⁸ Escolhemos citar as cartas por quem as escreveu e a data. Todas essas referências epistolográficas estão no livro *Cyro & Drummond: correspondências de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade* (2012), organizado por Wander Melo Miranda e Roberto Said. Na citação, ainda nos referenciamos à página em que a carta se encontra no livro.

Aliás, a desconfiança apontada popularmente como própria dos mineiros é reflexo de um olhar para o mundo e para si ao mesmo tempo. Nesse olhar duplo, não é possível encontrar um lugar único, estático, há sempre uma dialética entre o passado e o presente, o “eu” e o outro. Ao olhar para si, sua história, sua individualidade, encontramos também o mundo, e esse mesmo olhar para o mundo se volta em um olhar para si. Podemos observar isso no poema “Sesta”: “A família mineira / olha para dentro.” (DRUMMOND, 2005, p. 107) -, essa será a mesma direção para a qual o narrador de *O Amanuense Belmiro* também vai olhar: “As coisas não estão no espaço, leitor; as coisas estão no tempo. [...] Na verdade, as coisas estão é no tempo, e o tempo está é dentro de nós.” (ANJOS, 2006, p. 94).

Vamos, juntos, ser *gauche* na vida

Sempre atribuímos a imagem do *gauche* a Drummond, e não é por acaso. Essa figura, apresentada já em seu poema inaugural, chama a atenção por tratar do ser inadaptado, inábil, errante, pois é ora um, ora outro - ora sóbrio e sério, ora cômico e desejante.

Em *Coração Partido* (2002), Davi Arrigucci Jr., fala do “homem atrás dos óculos e do bigode” na quarta estrofe do “Poema das sete faces” como alguém que:

Isolado em sua rigidez mecanicamente reafirmada pela repetição e situado atrás de tudo, se opõe ao movimento reinante do mundo dos desejos desencontrados, mas se mostra [...] auto-retrato contraposto do poeta no espelho da reflexão. (ARRIGUCCI, 2002, p. 47)

Porém essa figura se contrasta com aquela pessoal e cheia de desejos da estrofe anterior “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.” (DRUMMOND, 2005, p. 15), além de ser diferente daquele sujeito fraco da quinta estrofe, que novamente evoca a presença de Deus por meio de uma dúvida “Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco.” (DRUMMOND, 2005, p. 15).

Ainda em relação à quarta estrofe, Villaça (2006) faz uma observação bastante interessante, pois, diferente das outras seis que o poema possui, em que o eu lírico se descreve, nesta o sujeito é visto sob um outro prisma, externo. É como se ele, na verdade, não reconhecesse esse homem sério e o visse com certa desconfiança, uma vez que, ao

saber-se *gauche*, não pode se identificar com aquele que parece sério e respeitável. Villaça também destaca o termo “atrás”, que, segundo ele, “pode remeter à ideia de máscara e encobrimento”. É como se o *gauche* tentasse esconder sua verdadeira face, predeterminada pelo “anjo torto”, com elementos simbólicos de maturidade e respeito, marcando a diferença entre a aparência e a essência, e o faz como um observador

Belmiro também retoma os mesmos elementos: é o homem de *pince-nez* que surge quase que por engano no capítulo 6, “Carnaval”. Formal, quer aparentar seriedade, no entanto, faz papel de uma espécie de bobo da corte. Novamente aqui vemos o contraste entre a aparência e a essência.

Imagino a figura que fiz, de colarinho alto e pince-nez, no meio daquela roda alegre, pois os foliões se engraçaram comigo, e fui, por momentos, o atrativo do cordão. [...]

Uma gargalhada espantosa explodiu em torno de mim. Deram-me uma corrida e, depois de me terem atirado confete à boca, abandonaram-me ao meio da rua, embriagado de éter. (ANJOS, 2006, p. 31)

A partir do uso de figuras tão contrastantes - o homem que se pretende sério, mas percebe que sua seriedade é cômica diante dos outros - os dois autores utilizam-se de ironia extrema. Quanto maior a comicidade que o *gauche* possui, maior será também o abismo entre essa figura e a figura séria que tenta passar.

Para alguns estudiosos de Drummond, essa é uma grande estratégia que reforça o contraste entre o ser e o mundo:

[...] o *gauchismo* se revela uma estratégia apta ao exercício de todos os paradoxos: a *persona* estética e estilística só ganha em coerência, com os sucessivos deslocamentos, tornando a descontinuidade de que se investe uma condição excelente para reproduzir o pluralismo dos fatos. (VILLAÇA, 2006, p. 53, grifo do autor)

Essa mesma ironia pode ser vista em Cyro, aliás, o próprio Villaça destaca a existência do *gauche* mineiro, “formado em percurso já clássico de intelectual no Brasil: o caminhar em busca de um centro urbano econômica e culturalmente mais avançado, em que superaria o primitivismo orgânico da província interiorana.” (VILLAÇA, 2006, p. 22).

Roberto Schwarz, em “Sobre *O amanuense Belmiro*” (1978), sublinha a ironia de Belmiro ao referir-se ao funcionalismo público como uma espécie de consolo na vida que podia ter sido, mas não foi “Meu consolo é que sou um grande amanuense.” (ANJOS, 2006, p. 21).

A ironia, de segundo grau, mal se distingue do conformismo simples; ataca o poeta mais que o funcionário, o propósito mais que o fracasso. A virtualidade não relativiza o fato; de modo que chegamos à tautologia, à cumplicidade do derrotado com a sua derrota: o poeta que não foi, não foi, e existe o burocrata. (SCHWARZ, 1978, p. 12 e 13)

Como podemos ver na citação de Schwarz, o ataque feito por Belmiro ao poeta é maior do que aquele feito ao funcionário, pois é o ser lírico, aquele que ama desmesuradamente, que se mostrará como a face verdadeiramente *gauche* e deslocada de seu tempo; ela não cabe mais ao homem que se pretende sério e respeitável e é mal executada, por isso o que resta, o que consola Belmiro a ponto de dar o título ao livro, é seu papel social de amanuense.

Sob a sombra das moças em flor

O tema das moças em flor, presente na literatura universal do século XX, também faz parte da vida e da literatura de Cyro e Drummond e é um claro resquício do Romantismo.

Essa espécie de arquétipo do amor platônico tem geralmente sua existência fora da vida deles, como uma espécie de mito, por isso, a eles nada mais resta do que a pura e simples contemplação, junto à constatação do inatingível. Em carta enviada a Drummond, Cyro fala da distância abismal entre esses seres “míticos” e ele:

[...] infelizmente para nós, o amor não pode ser tratado como um esporte físico, apenas. E, quando é esporte, perde o interesse. Há uma necessidade de drama e uma sede de tragédia.

Verifiquei nesse espaço de tempo, e em dois ou três bailes a que compareci, que é astronômica a distância que nos separa das moças em flor. São uma outra humanidade, de uma outra era. Examinando-as meticulosamente, percebi, afinal, a realidade da sucessão da incompreensão das gerações. (Carta de Cyro de 31 de junho de 1935, p. 66 e 67)

No romance de Cyro dos Anjos, quem personifica essa figura é Camila, uma moça que morreu ainda jovem, ainda “em flor”, em Vila Caraíbas (lugar da infância de Belmiro) e essa personagem terá dupla função no romance: representar o passado e o amor platônico. “Camila era a virgem na sua realização integral, ou, quem sabe, arquétipo, e não criatura. A mocidade que palpitava nela, o mistério dos seus olhos. Segredos de moças em flor, tranças de 1910 [...]” (ANJOS, 2006, p. 93)

Em outro momento, Belmiro diz que Camila era a única mulher com quem poderia

ter se casado, reforçando seu lugar no mundo de homem solteiro (vale lembrar que Belmiro está na casa dos 38). A ele, cabe apenas sonhar com essa figura, já que tê-la é impossível.

A propósito, ao falar do novo amor platônico por Carmélia, jovem rica de Belo Horizonte, Belmiro revela a impossibilidade da concretude dele pelo simples fato de sua situação financeira não ser compatível com um casamento (o dinheiro recebido pelo amanuense mal dá para as despesas da casa, com suas duas irmãs mais velhas). Além disso, no romance sabemos que Carmélia está de casamento marcado com um primo, médico recém-formado e pertencente à mesma classe social da jovem. “Já escrevi que não casarei, pois Camila se foi. E seria ridículo pensar em Arabela, isto é, em Carmélia. Ainda que viesse pedir a mão do Dom Donzel da Rua Erê.” (ANJOS, 2006, p. 116)

Na literatura de Drummond do mesmo período, o tema das moças em flor está presente no poema “Sesta”, de *Brejo das almas*. Nele também vemos que essa figura, assim como Carmélia, pertence ao outro:

As moças sorriem fora de você.
Dentro de você há um desejo torto
que elas não sabem. As moças em flor
estão rindo, dançando, flutuando no ar.
[...]
As moças vão se casar e não é com você.
Elas casam mesmo, inútil protestar. (DRUMMOND, 2013, p. 41)

Segundo Arrigucci (2002), toda a expressão do amor romântico e do contraponto com o desejo e que, no poema de Drummond, vai desembocar na constatação de um coração maior que o mundo “Mundo mundo, vasto mundo [...] mais vasto é meu coração” (DRUMMOND, 2005, p. 16), não é simplesmente uma visão egoísta do Eu, que se sente superior. Ao contrário de um sentimento de superioridade, Arrigucci vê nisso uma outra face do *gauchismo* “[...] o que está em jogo é o desajeitamento e fraqueza do poeta, e seu sentimento é propriamente o de não poder do Eu. E, por isso mesmo, se exprime modulado pela ironia e pelo humor.” (ARRIGUCCI, 2002, p. 45)

O que vemos em Cyro dos Anjos é que a constatação do ser inadaptado no seu tempo também se dá pelo amor. A figura já ultrapassada do romântico não pertence mais ao moderno, e nessa disputa de narrativas, entre o antigo e o moderno, o sujeito sente-se ainda mais deslocado, mais *gauche*, o que eleva sua ironia:

Esse absurdo do romantismo de Vila Caraíbas tem uma força que supera as

zombarias do Belmiro sofisticado e faz crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro. (ANJOS, 2006, p. 33)

Ainda cabe destacar uma outra instância desse sentimento de amor, em uma linha mais infantil, presente na imagem do jogo de palavras que Belmiro faz ao juntar seu sobrenome ao nome da amada: “Passei o dia todo a escrever no papel: *Arabela Borba, Carmélia Miranda Borba, Carmélia Borba*. Tolices.” (ANJOS, 2006, p. 61, grifo do autor). Essa ação, que traz piedade e comicidade, é a única boda possível entre os dois.

Imagem semelhante está presente no poema “Sentimental”, quando o sujeito revela: “Ponho-me a escrever teu nome / com letras de macarrão. / No prato, a sopa esfria, cheia de escamas / e debruçados na mesa todos contemplam / esse romântico trabalho.” Ao passo que uma voz, em apenas um verso, chama-o à realidade: “- Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!” (DRUMMOND, 2005, p. 45) .

Um dado importante para observarmos no poema é a menção ao “desejo torto” de “Sesta”, que nos remete novamente à figura do *gauche* do “Poema de sete faces”. A esse ser deslocado da realidade, figura patética, não cabe o direito nem ao menos de desejá-las, por isso, há a luta interna contra esses instintos, vistos como primários, pertencente à face *gauche* e não àquela representada pelos homens atrás dos óculos ou do *pince-nez*.

O elemento do desejo se contrasta com o sentimento mais puro - que pertence ao lugar e ao tempo passado-, mas o desejo carnal também é uma espécie de desvio de caráter, numa constante luta entre essas duas instâncias. É como se o desejo fosse impuro, mas o amor platônico fosse patético e essas forças antagônicas tornassem o “eu” ainda mais *gauche* e mais deslocado dentro da impossibilidade de praticar qualquer um deles.

Em Belmiro, a personificação desse desejo é sua amiga Jandira, porém ela o vê como um “analgésico” e não como algum possível pretendente. Ademais, ela sabe que ele, um romântico incorrigível, ama as moças em flor.

[...] hoje, ela me vêm tão desejável e tão perigosa (como a saúde de Jandira convida a um higiênico idílio rural!) volvo os olhos para um lado, recusando-me devaneios acerca da sua amável geografia e convocando este anjo latente e prestimoso que nos segue como sombra. (ANJOS, 2006, p. 41)

Mas isso não o impede de misturar na figura mítica de Carmélia os dois sentimentos: “Desejaria bebê-la com os olhos, obter uma imagem sua que se fixasse, em minha memória óptica, para alimento dos longos dias que passarei sem a ver. Creio que

já não quero o mito mas a pessoa.” (ANJOS, 2006, p.53)

Esse desejo carnal, tão presente na literatura de Drummond, já se manifestava em seu poema inaugural:

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada. (DRUMMOND, 2005, p. 15)

Como podemos perceber, ao ser *gauche* não há espaço, no mundo presente, aos devaneios de um amor romântico ou de um desejo irrealizável no presente.

Aliás, em vários momentos da literatura de Drummond e de Cyro o convite ao amor, seja o idílico ou o carnal, contrasta enormemente com a realidade cotidiana da vida de funcionários públicos pequeno-burgueses, e contrasta ainda mais com a situação do momento, em que há guerras e sofrimentos. Diante de tal cenário, esse convite mais soa como fuga da realidade, uma suspensão no espaço e no tempo, que representa uma alienação.

Uns fogos

Outubro de 1930 é a data do Golpe Militar no qual os generais Mena Barreto e Tasso Fragoso tiraram Washington Luís do Palácio do Catete, faltando apenas 15 dias para que Júlio Prestes tomasse posse. Após esse golpe, Getúlio Vargas toma o poder.

Não à toa as obras escritas nesse período (e em períodos de agitação política) refletem os conflitos, mesmo que ao negá-los ou subvalorizá-los. Aqueles homens ora vivendo as perdas geradas pela relação passado *versus* presente, ora sonhando com amores impossíveis, também são atravessados pelos acontecimentos.

Em seu poema “Outubro 1930”, inserido tardiamente em *Alguma Poesia*, Drummond nos apresenta um panorama geral desses acontecimentos ora dando tom de escritor, ora de jornalista, mas não deixa de dar também o tom pessoal e em prosa, de alguém que, passivamente, acompanha as notícias.

Pelo Brasil inteiro há tiros, granadas,
literatura explosiva de boletins,
mulheres carinhosas cosendo fardas
com bolsos onde estudantes guardarão retratos
das respectivas, longínquas namoradas,

homens preparando discursos,
outros, solertes, captando rádios,
minando pontes,
outros (são governadores) dando o fora [...]" (DRUMMOND, 2005, p. 111)

Nós descansávamos, jogados sobre poltronas, e abríamos para as notícias olhos que não viam, olhos que perguntavam. Às 3 da madrugada, pontualmente, começava o tiroteio." (DRUMMOND, 2005, p. 109)

O tom pessoal de Drummond será igual àquele usado por Belmiro para descrever os mesmos eventos históricos. No capítulo intitulado "Um 'fogo'", diante da pergunta de sua irmã Emília sobre os tiroteios que ouvira na noite anterior (cabe lembrar que o ano desse fato era 1935), ele utiliza-se da mesma explicação reduzida e simplificada que dera a ela em 1930:

Para satisfazer à sua curiosidade, que tão raro se exercita, servi-me da mesma explicação dada durante a revolução de 1930: fora uma briga de dois coronéis, gente graúda. De outro modo, ser-lhe-ia difícil compreender.

[...] Emília me perguntou se o "fogo" de agora ia durar e se se estenderia a Belo Horizonte.
- Não, não, disse eu, tranquilizando-a. O Governo entrou no meio e prendeu todos. (ANJOS, 2006, p. 168 e 170)

É importante observarmos que o lugar ao qual Belmiro renega os acontecimentos históricos já está presente no título; quando escolhe a palavra "fogo" para descrever uma revolução e ainda utiliza o artigo indeterminado "um", como se tudo se limitasse a apenas um único, desimportante e breve fato isolado, sem consequências futuras.

Vale mencionar que a simplificação dos acontecimentos políticos e uma certa alienação em relação a eles é uma das características mais marcantes do temperamento de Belmiro, que está sempre pronto a fugir de tomar partido diante da polarização política tão forte da época. Assumidamente um "procurador de amigos", ele se recusa a ideia de ter que perdê-los para as questões ideológicas vigentes.

Marlene Bilenky (1992) nos chama a atenção para o capítulo citado. Segundo ela, a resposta que ele dá à irmã: "O Governo entrou no meio e prendeu todos" é "um pouco bizarra para quem está ciente da turbulenta situação brasileira da época." (BILENKY, 1992, p. 73).

Ainda segundo a autora, essa resposta seria um dos disfarces que Cyro dos Anjos usa para colocar em seu texto elementos do cotidiano que questionariam a política nacional da época – entre esses acontecimentos, está a polarização política e a necessidade

de um posicionamento –, como podemos ver em um diálogo entre Belmiro e seu amigo Redelvim:

- Afinal, que é que você é, na ordem das coisas? perguntou-me.
- Talvez um “individual-socialista”, respondi, para lhe satisfazer. Você achará absurdo, mas não encontro vocábulo que me defina. Talvez esses dois juntos sirvam para isso. Se vier a revolução, não é preciso, porém, que me deportem ou fuzilem. Sou um sujeito inofensivo, para todos os regimes... (ANJOS, 2006, p. 110)

Porém a necessidade de tomada de posicionamento político não se limita apenas às personagens ou aos textos literários. Em uma carta enviada a Drummond, Cyro fala mais abertamente sobre o tema. “Por sinal que, sinceramente socialista, sinto remorso de ser proprietário, e, para atenuar os remorsos, dispus-me a cultivar a terra, que era um mato até hoje inulto [...]” (Carta de Cyro, 1º de junho de 1932, p. 54).

Anos mais tarde, em carta enviada em 1935, período em que acontecia a Intentona Comunista liderada por Luís Carlos Prestes e no qual a polarização política estava a todo vapor (mesmo período em que estava sendo escrito *O Amanuense Belmiro*), Cyro se descreve como “social-democrata”, mas nesse momento seu tom é diferente daquele em que apenas descreve um posicionamento. Nessa carta, sua desilusão com o cenário político é grande, o que pode justificar também a abordagem tão superficial de “Um ‘fogo’”.

O mesmo tom desiludido e melancólico será utilizado por Drummond em “Segredo”, de *Brejo das Almas*. Aliás, o livro é muito mais sombrio e hermético que o anterior e sempre nos remete a uma sensação de sufocamento, de emparedamento, como se não houvesse saída para nenhum problema.

Ouçõ dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? O amor?
Não diga nada. (DRUMMOND, 2013, p. 39)

Nenhum desejo neste domingo

Esse é o título do capítulo 47 de *O Amanuense Belmiro* e descreve um domingo calmo, sem nenhum acontecimento da ordem sentimental que o perturbe, tanto que termina o dia indo ao bar e, ao voltar para a casa, encontra-se com seu vizinho Giovanni.

Tanto o título quanto o tema são retirados de “Poema que aconteceu” de

Drummond, no qual narra uma espécie de apaziguamento entre aquele que escreve e sua escrita em um domingo qualquer:

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
[...]
A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse. (DRUMMOND, 2005, p. 51)

A paz proporcionada pela literatura também está presente em alguns momentos na vida de Belmiro: “Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico.” (ANJOS, 2006, p. 197), porém, em geral, a escrita do amanuense e do literato é mais árdua do que aparenta, pois muitas vezes carrega toda a contradição entre o mundo e o sujeito.

O “eu” que chega da rua é analisado por uma espécie de um eu narrador: “Eis que o amanuense é um esteta: ao passo que há nele um indivíduo sofrendo, um outro há que analisa e estetiza o sofrimento.” (ANJOS, 2006, p. 30). Essa mesma espécie de duplicidade do “eu” é observada por Arrigucci Jr. também em relação à poesia de Drummond; mesmo aquela produzida na então capital, Rio de Janeiro.

Parece que foram trabalhados com a discrição irônica que o autor trazia do interior de Minas. Discrição ou timidez, a reserva era um misto de confiança e acinte, de confissão e agressão, supondo sempre um Eu reflexivo atrás do Eu, com o efeito paradoxal de mudar substancialmente à direção do próprio senso de humor, na sua combinação insólita da graça felina com gravidade. (ARRIGUCCI, 2002, p. 29)

Ainda segundo o autor de *Coração Partido*, essa espécie de chiste que é o desdobramento do “eu”, cheio de ironia, se une à reflexão e aponta a cena dessa duplicidade como “uma fantasia do Eu sobre o Eu; ela é a imagem projetada da subjetividade que se dobra sobre si mesma; não um mero registro de fatos, mas um meio de pensamento.” (ARRIGUCCI, 2002, p. 57).

A ideia da paz alcançada com a escrita, referida por um Belmiro “olímpico”, é contrastada com a imagem do “eu” dividido, contraditório que dá o tom da narrativa. Ao admitir um possível leitor, ele reconhece a irregularidade de seu texto como reflexo de seu “eu” dividido e essa característica também o envergonha em certa maneira, pois

gostaria de ser plano, um “homem sem abismos”, como seu amigo Florêncio.

Em todo este esboço de livro, um problemático leitor futuro sentirá os abalos que tais desnivelamentos determinam.

Desejaria planar suavemente, conduzindo, sem tropeços, os que me acompanham. Mas falta-me engenho para isso e nem poderia pô-lo nestes apontamentos íntimos, sem o risco de falseá-los. (ANJOS, 2006, p. 95)

A sensação da falta de comunicabilidade também é um traço forte em Drummond. Antonio Candido (1970) aponta uma espécie de “incomunicabilidade, tanto do plano da existência quanto no da criação”; segundo ele, “o homem retorcido e enrodilhado, que tenta projetar-se no mundo igualmente torto [*gauche*], é grave pela paralisia que pode trazer, anulando a existência.” (CANDIDO, 1970, p. 113-115, grifo nosso).

Mais vasto é meu coração

No penúltimo capítulo do romance de Cyro, intitulado “Mundo, mundo”, Belmiro descreve um sonho em que encontra três poetas em um trem: o poeta irônico, o místico e o sem nome. O poeta irônico irá utilizar vários trechos do “Poema das sete faces”; o místico, o do poema “Interrogação”, do também poeta mineiro Emílio Moura, e o sem nome a canção infantil “Pirulito que bate, bate”. Nessas três figuras também há o elemento da multiplicidade, mas que vai desembocar em uma unidade quando, no final da descrição do sonho, todos os três poetas estão cantando “a *una voce*: ‘Mundo, mundo, vasto mundo, mais vasto é meu coração’” (ANJOS, 2006, p. 227).

João Luiz Lafetá (2004) destaca a importância da procura de Belmiro por sua identidade para que consiga, assim, encontrar o sentido de sua vida e faz isso utilizando-se de imagens do cotidiano.

Mas porque o problema é procurar a si próprio, e porque só procuramos saber “o que somos” para conhecer “o para que somos”, em suma, para estabelecer o equilíbrio entre essência e existência, é que o livro se voltará inapelavelmente para a práxis cotidiana e o tempo presente se instalará absoluto entre as recordações da infância, um perturbando as outras. (LAFETÁ, 2004, p. 29)

É esse mesmo cotidiano o que alimenta a poesia de Drummond e, segundo Antonio Candido (1970), faz com que ela o apreenda de forma não apenas a transformá-lo em momento poético, mas sim em poesia:

[...] sua poesia difere da de outros modernistas, inclusive Mario de Andrade,

que tentam fixar o cotidiano a fim de obterem um “momento poético” suficiente em si mesmo; ele, ao contrário, procede a uma fecundação e a uma expansão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopeia da vida contemporânea. Isto talvez se ligue à capacidade de injetar fantasia nas coisas banais [...] (CANDIDO, 1970, p. 109)

Justamente por abordar o cotidiano, o lirismo do *gauche*, como falamos, parece algo distorcido da própria realidade e, em seu segundo livro, surge de forma a contrastar com todas as questões sociais do momento. Porém, para vários críticos de Drummond, esse contraste é apenas aparente. Vagner Camilo, em “No atoleiro da indecisão” (2006), traz uma análise contundente sobre essa temática em *Brejo das Almas*; ele diz:

Por mais pessoal que [*Brejo das Almas*] seja, tão aparentemente alheia a toda sorte de injunções do contexto, a temática não deixa de reverberar muito do conflito vivido pelo poeta com sua indecisão quanto às exigências e solicitações do momento. (CAMILO, 2006, p. 127, grifo nosso)

O crítico vai além e aponta que justamente o uso das figuras femininas e suas implicações escondem uma aparente neutralidade política.

[...] a *neutralidade política* do cenário em que o eu projeta suas figuras femininas não é gratuita. Sendo uma projeção das carências do eu lírico, é esse um modo de ressaltar a própria condição do poeta que, na impossibilidade de se definir ideologicamente, permanece centrado em seu individualismo e na sua problemática amorosa. Drummond acaba, assim, por atestar de forma cabal a articulação existente entre obsessão sexual e neutralidade política. (CAMILO, 2006, p. 138, grifo do autor)

A mesma estratégia de fugir de assuntos de cunho político é encontrada em Belmiro: “[...] o chefe da Seção pediu-me que comparecesse ao desembarque do Ministro. Ir, ou não ir, eis a questão. Qual, o melhor é irmos ao Parque ver morenas que não nos verão.” (ANJOS, 2006, p. 131 e 132). Além disso, nas cartas trocadas entre os dois escritores, esses temas são muito presentes, até mesmo porque, na condição de funcionários públicos, são profundos conhecedores do cenário político do país e falam abertamente sobre o tema - ambos são ligados a Gustavo Capanema, que chegou a ser ministro da Educação e Saúde no governo de Vargas.

Antonio Candido (MICELI, 2001) diz ser necessário diferenciar os intelectuais que “servem” daqueles que “se vendem” ao estado e aponta como exemplo dos dois tipos Drummond, de um lado, e Cassiano Ricardo, de outro, mas podemos encontrar no mesmo livro de Miceli vários exemplos de intelectuais que apenas serviam ao Estado e que não se deixavam influenciar por ele em sua produção literária. Aliás, o próprio Candido

(1970) já apontava a presença da consciência social e “uma espécie de militância através da poesia” do poeta como “possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pavor.” (CANDIDO, 1970, p. 105).

Em certa medida, podemos apontar essa consciência na obra de Cyro que, embora não seja reconhecido hoje como um escritor que tratasse de política, não deixa de fazê-lo, mesmo que a partir da indecisão e de uma busca desesperada de alienamento por parte de seu narrador. Luís Bueno aponta a sutileza que o autor utiliza para trazer questões do cotidiano:

O Amanuense Belmiro pode ser lido como a figuração de uma impossibilidade de isolamento do intelectual. Mesmo que ele não queira, como Belmiro não quer, o presente o alcançará. É por isso que o principal das ações desse romance se passará nesse período: para demonstrar quantas incidências dos acontecimentos políticos, que horrorizam Belmiro, chegam a ele. (BUENO, 2006, p. 573 e 574).

Aliás, não podemos nos esquecer que o romance de Cyro foi construído utilizando muito do repertório de crônicas produzidas por ele em *A Tribuna*, *Estado de Minas*, entre outros jornais de circulação na época.

Tendo em vista a presença de elementos cotidianos, ligados a acontecimentos políticos e sociais, a aparente individualidade que beira o egoísmo da frase “mais vasto é meu coração” pode também apontar para a vastidão do ser que está diante das mais variadas questões. Adotando essa perspectiva, no coração cabem também as preocupações, medos e angústias da existência em um mundo de conflitos – em seus mais variados aspectos e espectros –; portanto, ao trazê-los à tona, seja de forma explícita como apontamos no capítulo “Uns fogos” ou por meio da imagem do ser que deseja, os escritores abrem espaço para que a discussão se dê, nem que seja pela via da falta de ação – como aquela apontada por Mário de Andrade (1974) – do sujeito fracassado e incapaz de agir com a mesma força da geração de 20.

Será por meio de um tom mais universal, como o das “moças em flor”, ou dos impasses políticos não panfletários, como víamos de forma contundente na literatura regionalista do mesmo período, que a ação é feita. Em carta de 17 de novembro de 1936, Drummond reconhece o papel do poeta (e, por extensão, da poesia) como uma resposta aos eventos históricos da época: “Estou convencido de que o poeta não pode se alhear aos espetáculos do mundo e que também ele tem uma missão social a cumprir no momento.”

(MIRANDA; SAID, 2012, p. 91). Vale ressaltar que o período em que a carta foi escrita é o intervalo entre *Brejo das Almas* e *Sentimento do Mundo*, sendo esse último considerado pelos críticos um momento de abertura de Drummond aos temas sociais que se farão mais presentes ainda em *A rosa do povo*, de 1945.⁹

No final de “Mãos dadas” (DRUMMOND, 2012), o poeta fala sobre a necessidade do enfrentamento da realidade. Esse poema é uma espécie de chamamento e podemos já vislumbrar a coletividade que será uma tônica no livro de 45. Aqui, ideias como amor enquanto refúgio, fuga, suicídio, são referidas como negação - o que difere de vários outros poemas em que aparecia como única solução.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi suspiros ao anoitecer, a paisagem vista na janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens
[presentes,
a vida presente. (DRUMMOND, 2012, p. 34).

O mesmo chamamento, de maneira muito mais subjetiva, aparece no romance de Cyro dos Anjos quando Belmiro tenta entrever um futuro no qual algo precisa ser feito. E termina seu livro com um questionamento de uma ação coletiva, feita com o outro: “– O que faremos, Carolino amigo?” (ANJOS, 2006, p. 228).

Considerações finais

A complexidade dos dois autores faz parte de um panorama histórico, político e social no qual estão inseridos e a tonalidade “mineira” se dá pela via do lirismo atravessado pelo *gauchismo*. São fatores que dão solidez às suas produções literárias, tornando-as universais, sem deixar de lado o cotidiano: “[...] o que caracteriza as figuras literárias mineiras é uma força e um equilíbrio que nenhuma outra frente possui. [...] sua concepção é mais ampla, mais universal, tem o verdadeiro sentido da arte” (REBELLO apud NOBILE, 2006, p. 50).

A ironia enquanto tentativa de enfrentamento também é uma característica própria

⁹ Muitos críticos apontam a importância dos títulos na obra do poeta em uma espécie de progressão segundo a qual *Brejo das Almas* teria um sentido mais fechado, contrastando com a imagem coletiva de *A Rosa do Povo*.

dessa literatura e, se não aponta uma solução, já que “todos os problemas são insolúveis” (ANJOS, 2006, p. 15), ao menos faz o sujeito se questionar sobre o “mundo caduco” que restou e seu papel nele - seja de amanuense, de romântico ou cômico (ou ainda irônico, místico e sem nome).

Por conta dessas características, os dois escritores mineiros são tão atuais e necessários, uma vez que muitos conflitos apresentados, de um teórico “mundo caduco”, ainda estão presentes. O mesmo ser fragmentado de outrora não encontrou sua aspirada unidade e lê-los nos faz, se não encontrá-la, ao menos perceber que não estamos sozinhos nessa procura.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: abril de 2021

Referências:

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Brejo das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *José*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1945.
- ANDRADE, Mario. A elegia de abril. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006.
- ARRIGUCCI JR. Davi. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BILENKY, Marlene. *A poética do desvio: a forma diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*, 1992, V.1 (Tese de doutorado), Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, São Paulo, EDUSP, 2006.
- CAMILO, Vagner. “No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930” In: ABDALA JUNIOR, Benjamin e CARA, Salette de Almeida (orgs.). *Moderno de nasença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Estratégia” in. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1970.
- LAFETÁ, João Luiz. “À sombra das moças em flor”. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIRANDA, Wander Melo e SAID, Roberto (orgs.). *Cyro & Drummond: Correspondências de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012.
- NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. “Sobre *O amanuense Belmiro*” In: *O pai de família e outras histórias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

A dona da casa poética de Adélia Prado
The owner of the poetic house of Adélia Prado

Juliana Telles de Sant'Anna Monte-Mor
Universidade Federal do Rio de Janeiro
<http://orcid.org/0000-0002-3467-4578>
julianamontem@gmail.com

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo adentrar um dos espaços mais recorrentes na obra poética de Adélia Prado, a casa, e verificar quem fala de dentro desse templo lírico. Utilizando poemas fundamentais a respeito do enfoque proposto, o objetivo é reconhecer o valor desse microcosmo que abarca o vasto mundo, descobrindo o júbilo nas miudezas do cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Adélia Prado; Poesia; Casa; Cotidiano.

ABSTRACT: *The present study aims to enter one of the most recurring spaces in Adélia Prado's poetic work, the house, and to verify who speaks from within this lyrical temple. Using fundamental poems about the proposed approach, the objective is to recognize the value of this microcosm that embraces the vast world by discovering joy in the everyday details.*

KEYWORDS: *Adélia Prado; Poetry; Home; Daily.*

Muito além de uma construção, a casa é testemunha cativa, espectadora das tarefas mais prosaicas, cúmplice dos amores; acompanha nascimentos e mortes, celebra as festas, presencia os ritos, observa comportamentos. Esse espaço físico e simbólico da vida do ser humano forja as experiências, os valores, os conflitos, as capacidades, as atitudes no indivíduo e, no íntimo dessa atmosfera envolvente, tudo pode ser objeto de poesia, sendo esse território o espaço privilegiado no qual se conservam as lembranças de objetos e práticas que determinam a biografia do indivíduo perante sua existência.

Na obra poética de Adélia Prado, o regionalismo de dicção mineira comanda o fluxo de tonalidades simbólicas e afetivas. Irmanado à geografia, o sujeito poético se identifica com o horizonte natural que compõe esse local e notamos que quanto mais radicado, mais confortável se estabelece nessa interrelação humano-espacial. Enraizada na província, admira o “vasto mundo” e, mais do que um espaço de fala, esse território é carregado de elementos tematizados como signos imanentes.

Nessa geografia, a vida do eu poético adeliiano se desdobra com uma subjetividade estética que o condiciona no centro de um cosmo desejado, compondo um repertório

comunitário e familiar, repleto de atividades e relações cotidianas e verbalizado em tom coloquial. Dentre os espaços comuns de um povoado, surgem a igreja, o pomar, o cemitério, mas a casa recebe enfoque privilegiado porque abrange uma complexidade de experiências que culmina no sentido de identidade e pertencimento para o ser feminino que o experiencia.

O local da habitação surge com certa complexidade, pois emula a imagem sincrônica de início e fim, morte e vida, chegadas e partidas, conforme se dá o ciclo da natureza no qual todos nós estamos inseridos. Nos versos da poeta, tal engenhosidade se realiza na abundância dos sentidos, das cores, da estrutura dos versos, dos itens linguísticos, sugerindo a dinamicidade que preconiza a existência. Assim, a casa nada mais é do que um delicado templo de cena maior, incrustada na subjetividade do sujeito lírico, a qual media as relações entre ambos. Mais do que as especificidades estéticas, as ressonâncias e as intencionalidades da análise topoanalítica são relevantes e, portanto, consideradas na leitura da obra, provando que uma habitação não é mesmo uma solução objetiva encerrada em paredes, portas e janelas. O mundo interior doméstico – materiais e simbólicos – que se movimenta com a dimensão subjetiva da figura feminina que o apodera é matéria-prima, que nos põe diante do enigma da simplicidade, que desponta encoberto por delicados véus sublimes.

Na poesia de Adélia, a casa é essencial, estabelecendo vínculo intenso com o sujeito lírico. Essa interação influencia muitos de seus comportamentos, como o zelo com as tarefas domésticas, o preparo dos alimentos, sua rotina e a obstinação de esposa e mãe. Em sua obra, “estar em casa” é mais do que estar espacialmente alocado em um lugar, mas sim um exercício de autenticidade de acordo com sua identidade e raízes.

Se pensarmos de acordo com Gaston Bachelard, no sentido da casa ser o “nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1978, p. 200) e na importância de sua dimensão íntima, entenderemos um pouco mais o valor desse espaço na obra adeliana por meio do poema “Impressionista”, de *Bagagem* (1976):

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo.
(PRADO, 2015, p. 34)

O texto chama a atenção pelo caráter visual, e podemos considerar a casa como uma tela. Seu título alude ao Impressionismo, tendência artística liderada por Claude Monet que pleiteava exatamente o que os versos conseguem alcançar: sensação óptica imediata. Ainda que fique impreciso saber se essa casa foi pintada na parte interna ou externa – ou mesmo em ambas –, a plenitude de sua cor a transfigura numa afinação plástica tamanha a ponto de deixá-la apta para uma experiência direta da subjetividade.

A poeta se aproxima do ofício de uma pintora pelo modo como apreende e convoca o fenômeno da natureza para seus versos. Ao plasmar o raiar do dia no colorido vivo do “alaranjado brilhante”, traz o que há de mais espontâneo para integrar consigo o núcleo temático de uma paisagem na qual a casa surge exuberante, garantindo, assim, certa fluidez imaginativa estimulada pela iluminação cromática.

A realidade é transfigurada, instaurando-se uma nova ordem. O pensamento prevalece e, como se tivesse sido utilizado na pintura, garante acesso a um cosmo radiante, enriquecido pela linguagem e elaboração da fantasia, permitindo a transição entre o espontâneo e o sublime. Essa comunhão inspirada, seja pela luz ou por demais componentes subjetivos intrínsecos à habitação, é o estopim para a contemplação e epifanias. De uma experiência tão comum como habitar, o eu poético alcança alguma transcendência, afinal, os versos equivalem, em forma visual e sonora, à possibilidade nova perante cada novo dia, oportunizando a partir de um mesmo ponto de partida um recomeço sempre nascente.

O espaço da casa é, inegavelmente, significativo, pois desde o princípio habitar esteve condicionado à ideia de hospitalidade e acolhimento. No entanto, o sítio arquitetônico se define a partir de quem o apropria: o sujeito que ocupa o local interno é quem garante a vivência subjetiva de aproveitamento do ambiente construído. Sem esse contato, uma casa é só um combinado de paredes, portas e janelas, fachadas; um invólucro, um revestimento esvaziado de significação.

Portanto, mais relevante do que a casa é o ser humano que vive dentro dela, responsável por imprimir a dimensão existencial do recinto. Como a arquitetura não é um fenômeno autônomo, não faz sentido sondá-la sem atentarmos para quem a protagoniza e, como essa localidade sempre foi naturalizada como território feminino, o interessante aqui é observar como a autora concebe inovação poética ao transitar num universo

tradicional. Portanto, é valioso pensar esse meio como uma arena que cambia a imagem da senhora do lar dos trabalhos socialmente desprestigiados com a dona da casa articulada e desdobrável, que assume uma faceta erótica convencional.

Os versos adelianos a seguir, localizados em “Resumo”, também do volume de estreia, entendem a mulher como fruto de uma construção social e cultural que tem na casa sumo arranjo:

Gerou os filhos, os netos,
deu à casa o ar de sua graça
e vai morrer de câncer.[...]
(PRADO, 2015, p. 19)

Conforme Margarida Salomão alude ser o eixo da poesia adeliana no prefácio do livro de estreia da poeta, a síntese da biografia feminina salienta que “o canto de plena louvação da vida se interrompe na consideração do absurdo, a morte” (SALOMÃO, 2014). Na tentativa de ressaltar os papéis tradicionais, notamos o trato linguístico de patente coloquialidade, marcado pela oralidade e distante de determinada dicção literária nobre. Insurgente como um arauto, a voz irrompe como transmissora do legado ancestral familiar.

Distante de intelectualismos, os rituais femininos saltam aos olhos e falam, transformam-se em oportunidade poética. Com isso, revelam a espontaneidade comunicativa e comunitária de uma poesia que valoriza o que o tempo consagrou. Portanto, o verbo é “amostra geológica do chão da memória” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 101) e projeção simbólica da vida no presente. Além disso, delata aspectos focais designados aos demais seres femininos em sua poesia: a maternidade, a casa e a morte. Em relação ao macho, o itinerário da fêmea era diametralmente oposto; como consequência, ela era elaborada a partir da determinação falocêntrica, e a decorrência dessa elaboração era, provavelmente, o alijamento e o antagonismo. Segundo Bordieu (1999, p. 152), tal imposição faz com que duas moradas abranjam os indivíduos do sexo feminino: a casa e o túmulo. Como podemos conferir nos versos acima, a existência feminina pré-determinada acaba, de fato, tendo esses paradeiros.

O excerto do poema corresponde a um tipo de programação, com etapas pré-definidas e destinadas a uma obediente cumpridora. Com início e fim prescritos, a monotonia projeta uma perpetuidade congelada, estéril, interrompida pelo lampejo eternizante de atravessar gerações por meio de filhos e netos. Um tanto carente em

determinados aspectos, o sujeito poético parece enredado num círculo vicioso de manutenção comportamental, porém, por ser imaginativo e desejoso, elabora sua própria maneira de ser e transcende o modesto espectro da vida.

No entanto, a voz lírica adeliã, de forma geral, ecoa as mulheres que, embora considerem que “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.” (PRADO, 2015, p. 17), acreditam que “casamento é coisa muito fina” (PRADO, 2015, p. 35). Com isso, elas não se articulam efetivamente para romper as fronteiras – objetivas e subjetivas – do privado, e acessam o público desde que possam retornar inabaladas ao ninho. Seu valor é pautado na capacidade de estruturar, planejar e conduzir o dia a dia familiar. Em sua obra, “mais do que condição, o feminino é só natureza que melhor se manifesta no cuidar: do homem, dos filhos, da casa. A dedicação aos outros é a grande felicidade que espera a mulher na vida” (XAVIER, 1998, p. 9).

A questão é que os “anos 70 e 80 foram emblemáticos: elas entraram no mercado de trabalho, tomaram pílula e queimaram sutiãs” (DEL PRIORE, 2013, p. 6). A poeta surge no cenário da literatura brasileira em 1976 com a publicação de seu primeiro livro, rompe com as poéticas vigentes do tempo, instaura sua maneira peculiar de dizer e, ainda que os movimentos políticos feministas estivessem em plena ebulição, não chamuscavam sua produção:

Essa leitura conservadora do feminino certamente provocou polêmicas na recepção crítica da época, pois a irrupção de Adélia no cenário literário coincide com a efervescência dos estudos relativos à mulher e a literatura feminina. A voz que expõe de forma espontânea e livre as questões mais simples e prosaicas da vida de uma mulher [...] insere-se num neoconservadorismo, quando confessa que para ela o lugar de feminino é o segundo, visto como o lugar da possibilidade que o SIM de Maria traduz. De acordo com Adélia, quando Maria diz Sim ao Senhor, está afirmando um poder maior, o poder de deixar fazer (Faça-se a Sua vontade). Também afirma que o ato de criar é masculino e o masculino é o sexo primeiro. (LIMA, 2003, p. 105-6)

Na contramão da tendência progressista, Adélia explora o feminino num discurso tradicional e, com isso, instaura seu particular e único modo de dizer. Essa condição coincide com o patriarcado responsável por manipular comportamentos eficazes em minar a capacidade psicológica e intelectual das mulheres. A autora desconsidera essa corrente quando corresponde aos ditames sociais e resigna seu sujeito poético ao confinamento do privado, pois a dama de seus poemas não é heroína: ela almeja experiências de poder às vezes restritas a algum traquejo culinário ou marital, além de

não considerar dentre suas prioridades certas pautas como a equidade de gêneros.

Educada na fé cristã, a *persona* lírica considera que “Igreja é o melhor lugar” (PRADO, 2015, p. 58), conforme declara no primeiro verso do poema “Sítio”, e continua: “[...] estou/ em casa como no meu quarto./ Igreja é casamata de nós” (PRADO, 2015, p. 58). A morada de Deus é tão familiar para o eu lírico que ele se sente à vontade como se estivesse em seu domínio particular, seu sítio, de acordo com o título do texto. “Tudo lá fica seguro e doce/ [...] Lá as coisas dilacerantes sentam-se/ [...] Lá me guardo/ [...] Lugar sagrado, eletricidade/ que eu passeio sem medo” (PRADO, 2015, p. 58): a igreja é um espaço que remonta à ideia de acolhimento, calma, conforto, exatamente como o local destinado à habitação. Em sua poesia, há uma espiritualidade que se manifesta na valorização teológica do cotidiano como caminho acessível de encontro com o divino e, sem precisar fazer concessões, estabelece na vida diária o local de oportunidade para a manifestação do Espírito dentro de seu tempo e espaço.

Essa espiritualidade, por sua vez, espalha-se de maneira peculiar de perspectivação da conduta cristã, e não podemos desconsiderar que:

A todo-poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adiestramento da sexualidade feminina. O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade. São Paulo, na Epístola aos Efésios, 1 não deixa dúvidas quanto a isso: “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos”. De modo que o macho (marido, pai, irmão etc.) representava Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada. (ARAÚJO, 2004, p. 37)

A poeta transforma o sentimento religioso num tipo místico que contrapõe perspectivas mais cristalizadas à coloquialidade amorosa. Desse modo, Deus é humanizado, mas, ainda assim, no exame de sua obra, detectamos engrenagens que estão condicionadas ao modo como o não protagonismo feminino surge intimamente relacionado à prescrição bíblica. Segundo a historiadora Clarice Ismério:

As congregações e ligas femininas católicas, durante os anos de 1920 a 1945, tiveram uma atuação determinante na formação da identidade nacionalista cristã e na preservação da moral e dos costumes cristãos, como também na consolidação dos modelos femininos de mães-educadoras. (ISMÉRIO, 2012, p. 164)

A Igreja Católica dava importância à formação das moças para que futuramente se tornassem boas esposas, mães zelosas e disseminadoras da fé. Assim:

Dentro desse tipo de família – a sacramentada pelo matrimônio – seria possível educar os filhos segundo os preceitos cristãos, movimentando uma correia de transmissão pela qual passariam, de geração em geração, as normas e os valores da Igreja Católica. (DEL PRIORE, 2013, p. 11)

A mulher é elementar nesse tipo de projeto e, seja na função de esposa, mãe ou filha, historicamente sempre teve destaque na composição da sociedade brasileira. Inclusive, por imposições maiores, é mantenedora desse tipo de organização familiar, uma vez que é eixo fundamental na formação da identidade da prole feminina. “Para a filha mulher, é a mãe que administra o mundo do ‘que é preciso fazer’, dá as ordens cotidianas, é quem regula as relações afetivas, distribui prêmios e castigos” (PRAVAZ, 1981, p. 74). Estar com a mãe é garantia de herança afetiva dentro desse esquema íntimo, o poder da família, pois:

TER (família) é o valor central. Através dele se mede, avalia, compara, premia ou castiga as pessoas que fazem parte de tal sistema. No caso da filha mulher esta avaliação é particularmente determinante, já que se supõe que ela será a encarregada-responsável pela continuação da correta transmissão das mensagens familiares. Deverá continuar um novo lar e ter uma família que satisfaça a antiga família, quanto à sua constituição e dinâmica. (PRAVAZ, 1981, p. 75)

A dona do lar reina sobre os filhos, principalmente sobre as filhas, e fala com superioridade, como podemos observar nos fragmentos de poemas a seguir: “Minha mãe, como quem sabe que vai escrever um poema,/ decidiu inspirada: chuchu novinho, angu, molho de ovos./ Fui buscar os chuchus e estou voltando agora,/ trinta anos depois. Não encontrei minha mãe” (PRADO, 2015, p. 80); “Minha mãe a minutos da morte me ordenou profética:/ ‘Vai calçar um trem, / agora mesmo a casa enche de gente’” (PRADO, 2015, p. 412); “A mãe falou pra mim: ‘vai na sua avó buscar polvilho,/ vou fritar é uns biscoitos pra nós’./ A voz dela era sem acidez. ‘Arreda, arreda’” (PRADO, 2015, p. 93). O sujeito lírico adelião – a dona da casa poética – é mulher como a mãe. Logo:

Tão abandonada, ofendida em sua necessidade de cuidado ou em sua dignidade, quanto ela. [...] Portanto, tão forte quanto ela, tão estruturada e segura da importância de seu papel na organização familiar quanto ela. Tão firme em suas convicções afetivas, amores e ódios, como dependente na forma de aceder aos seus desejos. (PRAVAZ, 1981, p. 74)

A organização familiar que viabiliza e perpetua a existência de mulheres dessa estirpe é um dos pilares robustos da sociedade brasileira. Conciliada à tradição portuguesa e à colonização escravagista e agrária, culminou no patriarcalismo – um tipo de organização hegemonicamente hierarquizada, de atribuições consagradas e geradoras de boa parte das relações sociais no solo nacional. Através do tempo, esse é o desenho da nacionalidade de nossa parentela, além de ser o modelo comumente atribuído como parâmetro da família brasileira, do qual nosso sujeito poético é cria.

Ao ter a participação no contexto social acanhada por ordens advindas do poderio patriarcal, algumas competências eram naturalmente impostas às mulheres, e o casamento era um desses destinos prescritos. Ainda que se realize de modo consensual entre os sexos, a igualdade entre ambos não se consolida e, conseqüentemente, o matrimônio acaba sendo diferente para o homem e para a mulher, sobretudo porque o indivíduo masculino é socialmente ativo: de dentro de casa, ele sai em direção à rua para poder desempenhar aos olhos da sociedade suas tarefas economicamente rentáveis, enquanto a esposa permanece retida em seu minúsculo mundo. Assim, espaços de privilégios são estabelecidos, e as figuras de chefe e dona da casa existem por causa do território doméstico; a dicotomia entre público e privado demarca o gênero em muitas culturas, fazendo com que a rua seja reduto dos capazes, valendo o oposto para quem permanece emparedado.

O tratamento linguístico confirma essa proposta ao reiterar o patrimônio familiar e cotidiano de usos e costumes desenhado pela vida diária de interior doméstico e expressões comuns da linguagem. Concordamos com Vera Queiroz quando ela concilia o lirismo adeliانو com o pensamento benjaminiano a respeito do narrador, pois:

Ele é o transmissor de uma tradição fundada na experiência concreta e no trabalho artesanal onde o objeto é compreendido em relação à sua utilidade e ao esforço dispendido em sua fabricação; ele é também depositário de uma sabedoria transmitida sobretudo oralmente, que funda suas raízes no repertório popular, traduzida nos ditados, nas máximas, nos conselhos, nas normas de vida; ele atualiza um passado que alimenta o presente, torna os fatos inteligíveis, insere o homem no fluxo da história e do tempo. (QUEIROZ, 1994, p. 55)

Inferimos que valores morais e normativos de concepção conservadora, fundamentada pela tradição judaico-cristã e fundida ao interior mineiro, determinaram o tratamento linguístico da mulher na poesia adeliانو dentro do espaço doméstico.

Confirmamos esta mentalidade nos fragmentos de “Dolores”, oriundos do volume *O coração disparado* (1978):

[...] Exijo a sorte comum das mulheres nos tanques,
das que jamais verão seu nome impresso e no entanto
sustentam os pilares do mundo, porque mesmo viúvas dignas
não recusam casamento, antes acham o sexo agradável,
condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo
e varrer a casa de manhã.
Uma tal esperança imploro a Deus.
(PRADO, 2015, p. 143)

O nome Dolores, de acordo com o *Dicionário de nomes próprios*, significa “dores”, é originado do espanhol *dolores*, cuja acepção é, literalmente, “dores”. Surgiu a partir do título em espanhol de Maria das Dores, atribuído à Virgem Maria, originalmente nominada María de los Dolores. Ou seja, a religiosidade é estrato importante e potente do fazer poético adeliانو e, por isso, o destino próprio de seus indivíduos muitas vezes está circunscrito à atmosfera católica. E vale ressaltar que esse traço serve de estofamento estilístico em sua obra, seja pelo sublime no que há de mais comum, pelo despojamento, pela pobreza como fonte de experiência, seja na beleza encontrada na desafetação.

A condição real humana se mescla ao transcendente. No poema acima, podemos observar esse vínculo no último verso – o suplicio esperançoso a Deus. Entre os dois pára uma relação que possibilita adentrar a realidade com segurança – e fé! –, e isso é a concretização do sagrado, uma vez que o divino é a fonte da verdade que, de tão vigorosa e presente na poesia de Adélia, ilumina tudo ao redor e permite ser o estopim para uma sucessão de desenvolvimentos e formas de existir. Segundo Gisela Campos:

As personagens adelianas são provocadas por coisas cotidianas como uma simples caixinha com grãos de arroz, um decote bordado ou uma pedrinha em forma de coração, são instigadas a viver esse sentimento que transborda o racional [...] Nesses momentos experimentam essa felicidade [...], um êxtase quase místico. Assim como Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz e tantos outros que tiveram experiências místicas intensas, as personagens de Adélia Prado tampouco podem controlar esse sentimento. (CAMPOS, 2003, p. 87)

Não são as questões práticas e materiais que viabilizam uma compreensão maior acerca da realidade, mas sim os sentimentos subjetivos; portanto, “não é a ligação ao mundo exterior, mas o despojamento, que torna possível contemplar a necessidade e vê-la em sua relação com o outro: Deus, o mundo, o cosmos” (BORDIN, 2003, p. 195).

Anterior à influência do celestial – embora seja por meio desse contato que a

poética adeliana extraia do cotidiano o seu valor messiânico –, a figura feminina talhada poeticamente nesses versos triunfa como modelo normativo de mulher do lar, capaz de encontrar prazer nas atividades mais triviais, como varrer a casa e lavar roupa no tanque.

De acordo com Lipovetsky:

Uma nova cultura que põe num pedestal as tarefas femininas outrora relegadas à sombra, idealiza a esposa-mãe-dona-de-casa que dedica sua vida aos filhos e a felicidade da família. A mulher já não tem apenas, como no passado, de cuidar, entre outras atividades, dos trabalhos domésticos: de agora em diante, deve consagrar-se a eles de corpo e alma, a exemplo de um sacerdote. Nesse espírito, Ruskin compara o lar a um “templo de vestal”, a um “lugar sagrado” guardado pela esposa sacerdotisa. (LIPOVETSKY, 2000, p. 208)

Acima de ideologias e preconceitos, Adélia Prado desentranha da paisagem de forte apelo rural a mulher concreta de dentro de si. A sua figura feminina desdobrável afasta a província do caricato, do monótono submundo distante do capitalismo, e mostra simpatia ao valorizar os elementos simples, prosaicos e sem notoriedade contidos nesse espaço como as comadres e compadres, as formigas, as galinhas, o jardim, o bule com o esmalte descascado, a cadeira no sol para chupar tangerinas.

Iluminada por essa relação patrimonial, o eu da poesia adeliana é personagem nuclear que sustenta a identidade de “mulher desdobrável”, fazendo com que o lugar-comum a conduza naturalmente ao caminho principal, sendo ele um desdobramento espontâneo de uma circunstância proveniente das situações verdadeiramente vividas. Desse modo, vale compreendermos que sua escrita não pretende atender às premissas feministas. É importante mencionar a ocupação do espaço social, a maneira como é organizada a divisão de trabalhos, as legitimidades em nosso contexto histórico, mas sem a pretensão de enquadrar a casa, na obra de nossa poeta, como claustro ou reduto opressor. Apesar de tudo, ser uma mulher do lar não se restringe a um destino infeliz – pelo menos é o que nos revela a voz lírica de “O sacrifício”: “Casar, ter filhos,/ foi tudo só um disfarce, recreio,/ um modo humano de me dar repouso” (PRADO, 2015, p. 266). Diferentemente da mulher burguesa cidadina, a interiorana sagra-se pelo êxito de desposar, de poder perpetuar a linhagem, levar adiante os valores herdados das mulheres de sua família com ênfase na mãe. Portanto, os argumentos reivindicados pela pauta feminista não incitam, nem incomodam, a mulher da poesia de Adélia Prado.

Nessa perspectiva, pondera Pravaz que esse tipo feminino doméstico é “centro aglutinador, princípio originário e destinatário final das atividades que se organizam no

território que governa: sua família” (PRAVAZ, 1981, p. 56). Seus trunfos estão voltados para o eficiente cumprimento das exigências do homem que a escolheu como mãe de seus filhos, administradora do lar e cônjuge. Ademais:

Ela é a concavidade, o dentro. É no lar, ou nos arredores como a escola, o médico ou os professores dos filhos, onde pode mostrar toda a sua riqueza, sua generosidade e sua capacidade protetora, que permite o crescimento daqueles que ela contém, seres carentes que necessitam dela. Este processo parece gratificá-la, desenvolvendo-lhe o sentimento de que ela mesma está protegida, amparada, cuidada. Ela se alimenta alimentando, e este tipo de vínculo legitima sua identidade, definida a partir do atributo casa-continente e daquilo que se considera que ela é a única possuidora. (PRAVAZ, 1981, p. 56)

Na obra da autora aqui examinada, a simbiose entre mulher e lar – e toda a dimensão estética e prática da vida diária – é experimentada de modo aquiescente, sobretudo porque a afeição por esse ambiente é extensão de um compromisso espiritual desvelado secretamente para firmar sua existência no mundo. O itinerário forjado na simplicidade como o dos serviços de limpeza ou preparo de alimentos a projeta no centro da localização doméstica.

Em “Móviles”, de *Terra de Santa Cruz* (1981), esse estado mostra-se de modo efetivo: “Que belo poema se poderia escrever./ Coisas espicadoras não faltam,/ hortigranjeiros esperando transporte/ e tudo que é necessário:/ tenho que fazer o almoço” (PRADO, 2015, p. 185). O eu poético feminino consente o dia a dia domiciliar. A mulher não omite dissabores ou romantiza a devoção ao lar: simplesmente aceita sua condição e goza um estado estável e seguro enquanto vibra com os objetos da realidade do seu espaço de atuação e existência.

A vida na terra natal dá a tessitura aos versos líricos capturados na matriz de realidade objetiva. A espacialidade é constitutiva do ser e “a identidade, então, costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2006, p. 12). O olhar sensível e atento voltado para o entorno aumenta a potência de agir e significar, que culmina numa atitude jubilosa do indivíduo dotado de anseios de pertencimento desse espaço.

A dona da casa tem sua vida comum invadida por uma atividade poetizante, bastante potente, que lhe impele a agir e fortalece seus valores culturais. Mais do que gestora e transmissora de preceitos, a mulher desdobrável de Adélia, ainda que humilde

e consciente de sua condição, nega o lugar de permanência quando recusa o fenecimento metafórico ao qual estaria condenada dentro do espaço doméstico. Inclusive, o enraizamento impele a descoberta e a prosperidade de um sentido de entrelaçamento que forja a recriação de sua vida. Para tal, verifiquemos o poema “A cantiga”:

“Ai cigana, ciganinha,
ciganinha, meu amor.”
Quando escutei essa cantiga
era hora do almoço, há muitos anos.
A voz da mulher cantando vinha de uma cozinha,
ai ciganinha, a voz de bambu rachado
continua tinindo, esganiçada, linda,
viaja pra dentro de mim, o meu ouvido cada vez melhor.
Canta, canta, mulher, vai polindo o cristal,
canta mais, canta que eu acho minha mãe,
meu vestido estampado, meu pai tirando boia da panela,
canta que eu acho minha vida.
(PRADO, 2015, p. 79)

Não é por medo da realidade que o eu poético deifica a vida íntima; no entanto, concordamos com sua ideia de que “talvez a raiz dessa atitude de adoração seja o amor, o instinto amoroso, que é um instinto de posse do objeto, um querer, mas também um anseio de fusão, de esquecimento, de dissolução de ser no *outro*” (PAZ, 2017, p. 16). De modo respeitoso, mas jamais subserviente, o sujeito lírico extrai do amor familiar uma via possível para alcançar a luz. E aí, outra vez, a religiosidade serve apelo à eternidade em meio à engrenagem social.

A cantiga entoada pela mulher que está na cozinha polindo um cristal é a recriação da aliança que move o eu poético frente ao mistério num encadeamento de corpo e alma, tempo e espaço, razão e emoção. A composição popular parece ser mais necessária e possante do que o alimento que seria servido no almoço. Seu aparecimento estabelece uma (re)nascença da vida; a poesia da modinha agiganta a criatura. A partir dela, a inocência tanto do eu poético quanto de seus sentidos é desvelada e origina-se um sentido, uma razão de ser, resistindo às carestias.

Se na poética adeliana “encara-se a memória expressamente como fator constitutivo, é em toda obra que ela desempenha seu papel de provisão de fundamento/substância” (SALOMÃO, 2014). Assim:

A interseção entre memorialismo poético e representação do doméstico cotidiano, tendo como sujeito de enunciação lírica uma voz feminina de “tom despudoradamente íntimo”, é característica bastante notada na poética de Adélia Prado. Essa escrita de si projeta-se como delimitação e afirmação de

uma dicção singularizada, cujas principais características são: 1. a filiação a uma tradição moderna e modernista de poetas que pensam o estar no mundo como não lugar e, ao mesmo tempo, a afirmação de marcas de um lirismo plasticamente desdobrável; 2. a localização do discurso poético em uma espacialidade doméstica e feminina, assumida de forma surpreendentemente afirmativa; e 3. a assunção de um *éthos* religioso que tem como principal característica a vivência do corpo e da matéria como espaços abertos para a experiência místico-epifânica. (OLIVEIRA, 2014, p. 84)

À rememoração apreendida pela canção, o sujeito lírico encontra a mística da força secreta do mundo, essa energia que a figura feminina adeliana alcança a fim de inovar tradições e reconciliar costumes. Inclusive, deriva dos trabalhos manuais desempenhados pela mulher cantante um tipo de magia responsável pela ideia de autodescobrimento, instrumento de consciência e, também, prazer.

A casa “abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1978, p. 201) e, se porventura o mundo moderno dispõe como antagônicas a domesticidade e a alegria desfrutadas dentro desse perímetro, os sujeitos poéticos adelianos impõem a elas certo paralelismo. Sua natureza epifânica facilita encontrar belezas mesmo quando a matéria-prima é comum, pouco nobre, monótona, restrita a gestos repetitivos e rotineiros. Ainda que a estrutura identitária permaneça suscetível, como assevera Stuart Hall (2006), as afinidades naturais e humanas de Dolores e demais tipos líricos não se chocam com os desdobramentos hodiernos da cultura. As mulheres dos versos de Adélia têm noção da complexidade do mundo moderno, de acordo com as demandas de sujeito sociológico, mas o bem-estar de indivíduo centrado, enraizado na província, cujo núcleo é a casa, não condiz com as condutas do sujeito moderno – tão a cabo da velocidade da desterritorialização material e maquínica, incorporal.

Não alinhada às premissas da sociedade moderna, a dona da casa na poesia de Adélia Prado é centralizada na existência cotidiana e particular de sua vida. A domesticidade desponta como instância não de conformidade, mas sim de superação existencial, via de transcendência, passando a ser meio de descoberta da presença divina em quase tudo dentro do espaço vivido. Nesse sentido, ganham relevância alguns versos de “Folhinha”:

[...]

Informativo Popular Coração de Jesus

é o nome de um calendário de parede.

ABENÇOAI ESTE LAR está escrito nele.

O coração sangra na estampa,
mas o rosto é doce, próprio a enternecer
as mulheres da cozinha, feito eu.

[...]

(PRADO, 2015, p. 123-4)

O calendário *kitsch* com gravuras e conteúdo religioso condensa algumas características formadoras do sujeito lírico: organiza e hierarquiza as tarefas do lar, principalmente as atividades desenvolvidas na cozinha, assinalada como área de encerramento da mulher no contexto doméstico, onde tarefas não tão prestigiadas geralmente são desenvolvidas, e a afinação entre o ambiente humilde e o “rosto doce” de quem está absorvido nesse lugar, fazendo-se cúmplice dessa engrenagem cujo sentido existencial se materializa em dedicação e reconhecimento.

A combinação mística de cozinhar, fazer poema, costurar, cuidar do jardim, em Adélia Prado, desenvolve o sentimento de pertencimento ao espaço e, por esse lugar ser justamente a casa, acalenta o mito da domesticidade:

A domesticidade é um conjunto de emoções sentidas, e não um único atributo. Ela está relacionada à família, à intimidade, à devoção ao lar, assim como a uma sensação da casa como incorporadora – e não somente abrigo – destes sentimentos. [...] O interior não era só um ambiente para as atividades domésticas – como sempre havia sido – mas os cômodos, os seus objetos, agora adquiriam vida própria. Esta vida não era, é claro, autônoma, mas existia na imaginação dos seus donos, e, deste modo, paradoxalmente, a domesticidade caseira dependia do desenvolvimento de uma vasta consciência interior, consciência essa que resultou do papel feminino na casa. (RYBCZYNSKI, 2002, p. 85)

Conceitos como privacidade e domesticidade foram moldados na Era Burguesa, surgidos nos Países Baixos, em torno do século XVIII, e alcançavam Inglaterra, França e estados alemães. Àquela altura, a casa não dispunha de fins laborais, seu tamanho havia reduzido, passando a local destinado às atividades íntimas e particulares. No Brasil:

O “culto da domesticidade” já vinha se constituindo ao longo do século XIX e representava uma valorização da função feminina no lar, através da construção de vínculos entre o espaço doméstico e a sociedade mais ampla. A autoridade moral que as mulheres exerciam dentro de casa era o sustentáculo da sociedade e se fortalecia “na medida em que o lar passava a adquirir um conjunto de papéis de ordem social, política, religiosa e emocional [...] mais amplo do que tivera até então”. (LOURO, 2004, p. 379)

Segundo Federici (2017, p. 170), os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade foram forjados na época de caça às bruxas em câmaras de tortura e fogueiras, numa tentativa de desagradar, demonizar e destruir o poder social das

mulheres. No entanto, na poesia de Adélia Prado, ao tematizar a seara doméstica e feminina como reduto possível de alegria, as mulheres dentro dos lares recuperam a dignidade.

Ao mesmo tempo em que defende a família patriarcal, a personalidade de mulher do lar não macula a identidade de dona da casa poética – mais autônoma – e, a partir daí, o lar emerge como arena crucial para o sucesso da mulher imersa na paisagem rural, que expõe usos e costumes culturais e ancestrais do interior mineiro conservados pelo tradicionalismo.

A vida em toda a sua abundância, em sua ampla riqueza, se realiza entre as paredes de uma morada. Circunscrita a esse perímetro – não por aviltamento ou solidão – está a dona da casa dos versos aqui aludidos que, num emparedamento liricamente dimensionado, expande simbolicamente toda a estrutura desse lugar, desempenha suas experimentações, tem a sensibilidade de flagrar a beleza nas cores do ambiente caipira mineiro, transformando-o em estímulos de felicidade, quase místicos.

O cotidiano é bem examinado por Arrigucci Júnior em relação às letras de Rubem Braga como “grande campo magnético onde o mistério da poesia se renova a cada dia e pode, de súbito, revelar-se aos comuns dos mortais” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 38), e a casa como “espaço mítico de um cosmo desejado, de um universo harmônico sonhado, mas em última instância” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 47). Exatamente assim funciona esse binômio na poesia adeliana. Ontologicamente, habitar forja a dimensão cósmica e humana do sujeito lírico encarnado na figura da dona da casa.

Embora o espaço doméstico não resolva os cerceamentos impostos à mulher de modo abrangente e social, na literatura adeliana a topofilia – sentimento com o lugar, segundo Tuan (1980, p. 129) – justifica a paz de estar e, portanto, ter dignidade dentro desse universo. O eu poético tece sua voz como verdadeiros bordados ao combinar humildade, alegrias, deveres e memórias dentro do universo caseiro onde, provavelmente, nasceu, cresceu e continuará a viver. Fomos conduzidos por uma mulher simples que leva a vida, opera suas aprendizagens pequeninas perante o mundo macro, porém, existencialmente imensas. O recinto íntimo é o epicentro de sua humanidade frente ao “vasto mundo”. É nele que sua vida ganha dimensão e sentido. Ao apoderar-nos da casa, estamos nos apoderando de nós. É justamente nessa relação que a obra de nossa poeta se

debruça. Seu sujeito feminino é também medido pela vida desdobrada debaixo do teto de sua morada. Submetida à circunscrição de um emparedamento liricamente subvertido no interior doméstico, a poeta enfatiza as cores do ambiente caipira mineiro, transformando-o em estímulos cujo objetivo é o flagrante da beleza diante das cenas do cotidiano humilde.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: maio de 2021

Referências:

- ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”. In: _____. DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 37-65.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BORDIEU, Pierre. “A casa *kabyle* ou o mundo às avessas”. Tradução de Claude G. Papavero. *Cadernos de campo*, São Paulo, v. 8, n. 8, p. 147-159, 1º sem., 1999.
- BORDIN, Luigi. “Entre política e mística: a filosofia religiosa e a raiz judaica de Simone Weil”. In: _____. BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; YUNES, Eliana (Orgs.). *Mulheres de palavra*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 185-202.
- CAMPOS, Gisela. “O brilho que a razão não devassa: ‘Bliss’ e a experiência mística na prosa de Adélia Prado”. In: _____. BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; YUNES, Eliana (Orgs.). *Mulheres de palavra*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 85-92.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. 1ª ed. São Paulo: Planeta, 2013.
- DICIONÁRIO de nomes próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br>. Acesso em: 23 jan. 2021.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Aline Sodré et aliae. São Paulo: Elefante, 2017.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- ISMÉRIO, Clarice. “Construções e representações do universo feminino (1920-1945)”. *Historiae*, Rio Grande, v. 3, n. 2, p. 163-183, 2012.
- LIMA, Vera Souza. “A poeta desdobrável”. In: _____. BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; YUNES, Eliana (Orgs.). *Mulheres de palavra*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 103-110.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LOURO, Guaciara Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: _____. DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 371-403.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. “Em roda de mim: ficções do eu e memorialismo poético em Adélia Prado”. *Todas as letras*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 83-94, nov. 2014.
- PAZ, Octavio. “Poesia de solidão e poesia de comunhão”. In: _____. *A busca do presente e outros ensaios*. Organização e tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 11-37.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- PRAVAZ, Susana. *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado*. Goiânia: Ed. da UFG, 1994.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Tradução de Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SALOMÃO, Margarida. “Prefácio”. [S.l.] 2014. Disponível em: <http://apoesiadeadeliaprado.blogspot.com/2014/05/bagagem-1a-edicao-ii.html>. Acesso em: 23 jan. 2021.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de DIFEL. São Paulo: Difusão Editorial S.A., 1980.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

A cidade como a grande personagem no romance *Mariana* (1932)
The city as the great character in the novel Mariana (1932)

Tatiana Mol Gonçalves

Universidade Federal de Ouro Preto

<https://orcid.org/0000-0003-0591-1404>

tatimolg@gmail.com

RESUMO: O romance *Mariana* apresenta em seu enredo um momento singular da memória da cidade mineira que dá título ao livro. Seu autor é Augusto de Lima Júnior, escritor que desenvolveu uma considerável produção intelectual sobre Minas Gerais no decorrer do século XX. Sua obra literária, contudo, que muito versa sobre algumas memórias e paisagens mineiras, é atualmente pouco conhecida e carece de estudos. Neste artigo, a partir do conceito de “lugares de memória” de Pierre Nora (1993), busca-se apresentar como a dimensão da memória se configura em *Mariana*. E, por meio das categorias narrativas de núcleo e catálise (BARTHES, 2001), propõe-se discutir como o autor parece invertê-las no romance, ao apresentar uma minuciosa descrição da cidade em detrimento da trama central, o que parece ser uma estratégia empreendida para revelar a grande personagem do romance: a própria cidade, suas paisagens, costumes e memórias.

PALAVRAS-CHAVE: História e ficção; romance memorialístico; lugares de memória; *Mariana*; Augusto de Lima Júnior.

ABSTRACT: *The novel Mariana presents a singular moment of the memory of the city that gives title to the book. The author, Augusto de Lima Júnior, developed a considerable amount of intellectual production concerning the Brazilian state of Minas Gerais along the 20th century. However, his literary work, which deals in great account with the memories and landscapes from Minas Gerais, is currently little known and lacks studies. From the Pierre Nora's concept of "places of memory" (1993), it is aimed to show, in this paper, how the dimension of memory is configures in "Mariana". And, through the narrative categories of "nucleus" and "catalysis" (BARTHES, 2001), it is proposed a discussion on how the author seems to invert them in the novel, while presenting a rigorous description of the city regardless of the central plot, which appears to be an strategy to reveal the great character of the novel: the city itself, its landscapes, customs and memories.*

KEYWORDS: *History and fiction, memorialistic novel; places of memory; Mariana; Augusto de Lima Júnior.*

1. Introdução

Publicado no ano de 1932, o romance *Mariana* apresenta em seu enredo um momento singular da memória e da história da cidade mineira que dá título ao livro: a morte de um bispo da igreja católica, a chegada de um novo prelado na cidade e alguns desdobramentos que esse evento suscitou no cotidiano de parte de sua população. A religiosidade católica tem forte presença e marca não apenas a paisagem da interiorana e

histórica cidade de Mariana – como é possível constatar ainda hoje, ao se lançar o olhar sobre suas imponentes edificações religiosas setecentistas e outras mais recentes – mas também está atrelada à própria história e memória local, caso se considere, por exemplo, que Mariana, então Vila do Carmo, tornou-se a primeira cidade de Minas ainda no século XVIII, justamente com a finalidade de sediar o primeiro bispado em terras mineiras.¹⁰ A narrativa apresentada na obra se passa 10 anos antes de sua publicação, em 1922, e contém vários elementos que podem ser discutidos em suas páginas no que tange aos estudos sobre a representação da memória na escrita literária.

Seu autor é Augusto de Lima Júnior, um escritor, jurista, historiador e jornalista cujo nome figura com destaque no meio intelectual mineiro no século XX e cujas obras são ainda hoje referências em estudos históricos sobre Minas. Sua produção é ampla, tendo publicado mais de 30 obras dentro dos gêneros historiográfico e literário, a maior parte delas versando sobre Minas Gerais.¹¹ O escritor manteve também uma profícua produção de artigos para jornais cariocas e mineiros (FERREIRA, 2017, p. 45), além de ser um dos fundadores da *Revista de História e Artes* (1963), ser membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, da Academia Mineira de Letras e de instituições congêneres no Brasil e em Portugal. Lima Júnior foi ainda responsável por algumas práticas simbólicas relacionadas à construção da memória de Minas e da identidade brasileira, como a negociação do traslado ao Brasil dos restos mortais dos Inconfidentes de 1789 exumados em África, a escrita do projeto que elevou a cidade de Ouro Preto a monumento nacional e a idealização da entrega da *Medalha da Inconfidência* (FERREIRA, 2017, p. 12).

Embora tenham repercutido no contexto em que foram escritas, algumas obras de Lima Júnior – e aqui interessa mais de perto seus livros literários, que muito versam sobre algumas memórias e paisagens mineiras – caíram em esquecimento ao longo do tempo. É o caso do romance *Mariana*, que eternizou várias memórias da primeira cidade de

¹⁰ Sobre a relação direta entre a criação do bispado e a fundação da cidade, a historiadora Cláudia Damasceno Fonseca (1998, p. 40) esclarece que, em 1745, concretizou-se a criação do bispado e, no mesmo ano, a vila foi elevada à categoria de cidade, já que, segundo as leis da Igreja, somente terras livres poderiam manter sedes eclesíásticas, o que pressupunha a emancipação do município neste caso.

¹¹ Algumas de suas obras tiveram várias edições, como é o caso do livro de estudos históricos intitulado *A Capitania das Minas Gerais: suas origens e formação*, que teve quatro edições entre 1940 e 1978; ou ainda seu romance histórico *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, com cinco tiragens entre 1936 e 1998 (LIMA JÚNIOR, 2008, p. 315-317).

Minas, chegou a ser publicado em duas edições e recebeu notas críticas da imprensa à época, mas foi apagado ao longo do tempo. A narrativa ficcional de Lima Júnior carece ainda de estudos, e, neste artigo, busca-se revisitar criticamente seu romance *Mariana*, a fim de contribuir no âmbito das discussões sobre a literatura produzida em Minas e sobre essa espacialidade na primeira metade do século XX.

A partir do conceito de “lugares de memória” de Pierre Nora (1993), propõe-se apresentar como a dimensão da memória se configura em *Mariana*. Além disso, com base categorias narrativas de *núcleo* e *catálise* (BARTHES, 2001), busca-se discutir como o autor parece invertê-las na obra, ao apresentar uma minuciosa descrição da cidade em detrimento da trama central, o que parece ser uma estratégia empreendida para revelar a grande personagem do romance: a própria cidade, suas paisagens, costumes e memórias. Na sequência será abordado como as memórias do autor em seus cenários de infância se relacionam com as narrativas criadas por ele sobre Minas.

2. Memórias do autor e da terra mineira

Filho do político e também escritor Antônio Augusto de Lima e de Vera Monteiro de Barros Suckow de Lima, Augusto de Lima Júnior nasceu em fins do século XIX, no ano de 1889, na cidade mineira de Leopoldina e passou a maior parte da infância na cidade de Ouro Preto. Graduiu-se em Belo Horizonte, na Faculdade de Direito de Minas Gerais, aos 21 anos e, em 1911, foi morar com sua família no Rio de Janeiro, onde posteriormente se casou e fez carreira jurídica nas forças armadas. Contudo, no ano de 1929, retornou a Minas para tratar de sua saúde e passou a morar temporariamente em Cachoeira do Campo¹² antes de um retorno definitivo ao Rio, fato que exige aqui um olhar mais atento, pois segundo Luís Augusto de Lima, no texto introdutório escrito por ele na recente reedição do livro de Lima Júnior, *História de Nossa Senhora* (2008), a reaproximação deste com o território mineiro trouxe implicações decisivas em sua trajetória enquanto escritor:

Esse novo contato direto com os cenários da sua infância e do passado de sua terra deixou marcas profundas no seu caráter ufanista no que se refere à História de Minas Gerais. A partir de 1930, paralelamente às suas atividades de procurador no Tribunal Marítimo, cargo em que se aposenta em 1944, passa

¹² Distrito da cidade de Ouro Preto-MG onde o autor estudou quando criança, em regime de internato.

a publicar, no Rio de Janeiro, livros de poesia e romances ambientados nas velhas cidades mineiras que ele tanto conhecia. Dessa época em diante esteve sempre comprometido com a pesquisa histórica e tomava parte ativa no processo de valorização e preservação dos antigos sítios históricos mineiros (Apud LIMA JÚNIOR, 2008, p. 17 e 18).

O fragmento revela uma doença que implica retorno às paisagens da infância. Um corpo, portanto, atravessado por memórias. Revisitadas, recordadas, (re)criadas. E a necessidade de se escrever o vivido. Ou a necessidade de se escrever a lembrança, este acontecimento sem limites a que se refere Walter Benjamin em *A imagem de Proust*, pois, diria ele, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p.37).

A conjuntura permeada por memórias – memórias do autor articuladas com as da terra mineira – parece ter contribuído para que Lima Júnior se tornasse um escritor. Uma considerável produção bibliográfica foi lançada por ele a partir de 1929, após esse retorno mais demorado à região: poesias, crônicas, lendas, contos, romances e estudos históricos que abrangeram vários temas sobre Minas. Quanto a suas obras literárias, é possível perceber constantes evocações às suas memórias pessoais nos cenários de sua terra, como se pode observar nos dois primeiros parágrafos da crônica intitulada “Recordações”:

Quando vem o Natal, fico a relembrar tempos distantes, vividos naquelas serranias de Vila Rica, diante do majestoso cenário de montes e penhascos sôbre os quais nossos antepassados firmaram enormes igrejas de pedra, cheias de Santos semi-escondidos nos penumbrados nichos retábulos. / Ficam a cantar em minha memória, todos aqueles veneráveis sinos de bronze que batiam dia e noite pelos vivos e pelos mortos. E eu considero como somos felizes, nós que possuímos lembrança e apêgo às coisas simples e puras que nos deliciaram os primeiros anos de existência. Elas surgem na tarde da vida e nos ferem o coração com saudades. Mas essa recordação que nos punge, enche também de doces ecos os recantos de nossa alma desiludida (LIMA JÚNIOR, 1965, p. 49).

De acordo com Sheila Dias Maciel, em seu artigo “Sobre a tradição da escrita de *memórias* no Brasil”, as memórias são “uma forma narrativa literária que promove um retorno temporal por parte do eu-narrador com intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve” (MACIEL, 2013, p. 551). Segundo a autora, o gênero se apresenta a partir de uma diversidade de escolhas e soluções narrativas, deixando de ser apenas um depósito de fatos do passado. A memória se insere na retórica, supera o armazenamento de dados, e, assim, é possível se reconhecer sua dimensão criativa (MACIEL, 2013, p. 551). Além

disso, são assegurados a ela o valor de instrumento e objeto de poder, o que se relaciona com a recordação e a tradição, com sua capacidade de “conservar informações que podem servir ao ser humano, como forma de libertação” (MACIEL, 2013, p. 552). Para Maciel, as vertentes de criação e de poder, inerentes ao campo da memória, servem para se compreender sua natureza plural. E observar a produção de memórias no Brasil é “lidar com essa forma de elaboração humana em que o homem, textualizando e significando o real, também se significa e se reconhece” (MACIEL, 2013, p. 552).

Nesse sentido, no caso das memórias narradas por Augusto de Lima Júnior, observa-se que elas são elaboradas com elementos definidores de certa melancolia, saudosismo, nostalgia, ufanismo, religiosidade, os quais são realçados a partir de sua intrínseca relação com as paisagens de sua infância, como se observa no poema “Sinos”, publicado no livro *Canções do Tempo Antigo* (1966):

Sons de sinos que ouvi quando criança,
Soar, languidamente, em compassados,
Tristes dobres plangentes de finados,
De piedosa oração dando lembrança!
Cristalinos, vibrantes, repicados,
Toques alegres cheios de esperança!
Também a vós minha memória alcança,
Sinos de procissões e batizados.
Longe do velho pátrio campanário,
O coração gemendo de saudade,
Vou cumprindo sereno o meu fadário.
Quanta vês vos evoco nos meus sonhos,
Companheiros de infância e mocidade,
Velhos sinos, alegres ou tristonhos! (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 31)

Esse poema, escrito em primeira pessoa, foi publicado pelo autor nos anos finais de sua vida e evoca a memória dos sinos das igrejas católicas, tão marcantes na paisagem sonora das cidades históricas mineiras e que atravessam suas memórias de infância e juventude. O livro *Canções do Tempo Antigo* reúne vários poemas memorialísticos que o autor escreveu ao longo de sua vida e, em nota introdutória intitulada “Antes...”, Lima Júnior afirma que tais poemas foram escritos por ele e guardados por sua esposa, até que fossem reunidos e publicados na obra em questão, que a homenageia (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 3).

Já o romance *Mariana*, lançado pelas Escolas Profissionais Salesianas, de Niterói, em 1932, foi o quinto livro publicado por Lima Júnior, ainda na fase inicial de suas investidas narrativas sobre Minas. Antes dele, o autor publicou os seguintes títulos: *Dom*

Bosco e sua arte educativa, 1929; *A ilusão vermelha e a Rerum Novarum*, 1931; além dos romances *A cidade antiga*, 1931 – que é o único, entre estes, não diretamente vinculado a temáticas religiosas, posto que se trata de um livro sobre a cidade de Ouro Preto – e *Mansuetude*, que foi publicado no mesmo ano que *Mariana*, em 1932, pouco antes deste.

É possível se conjecturar a hipótese de que o romance sobre a primeira cidade mineira se configurou como uma espécie de ponto de virada na temática empreendida dentro do conjunto de obras do autor, pois, se o romance *Mariana* apresenta um mote relacionado à religiosidade católica, como suas obras anteriores, observa-se nele uma ênfase na representação da história e da memória da cidade mineira. E, a despeito do seu primeiro romance, *A cidade antiga*, já ter apresentado questões concernentes à cultura mineira, parece ter sido a partir de *Mariana* que o autor se firmou por esse eixo temático, entre memórias e histórias de Minas.

Após esta obra, Lima Júnior publicou um livro de ensaios históricos intitulado *Visões do passado*, em 1934. E, em 1935, lançou *Histórias e lendas*, no qual buscou ressaltar os aspectos históricos e lendários das tradições mineiras. Ainda em 1935 saiu o primeiro livro de poemas do autor, *Canções da Grupiara*, que versava sobre paisagens e memórias mineiras. O escritor lançaria mais um livro ainda no mesmo ano, *Soledade*, um romance que narra a história de um rapaz que saiu do interior de Minas e foi viver uma vida de venturas e desventuras na capital do país. E em 1936 foi publicado aquele que se tornaria seu romance mais conhecido, *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, ambientado à época da Inconfidência Mineira.

Após essa fase compreendida entre os anos de 1929 e 1936, durante a qual o escritor começou por lançar livros sobre religiosidade católica e, na sequência, passou a se enveredar por narrativas literárias sobre algumas memórias e os costumes da terra mineira, observa-se que a partir de 1940, ano de lançamento de seu principal livro histórico, *A Capitania das Minas Gerais*, Lima Júnior esteve menos envolvido com a escrita ficcional do que com as pesquisas históricas sobre seu estado. Um grande número de livros historiográficos foi lançado a partir de então, ainda que tenha publicado dois livros memorialísticos já no final de sua vida, nos idos da década de 1960: a coletânea de crônicas *Quando os ipês florescem*, em 1965, e o livro de poesias *Canções do tempo*

antigo, em 1966. Na próxima seção será apresentado o romance *Mariana*, a partir da discussão sobre como a dimensão da memória se configura na obra.

3. *Mariana* e a memória que se buscou eternizar

O periódico carioca *Jornal do Commercio*, em uma crítica sobre o recém-lançado livro *Mariana*, evidencia em suas primeiras linhas uma certa dificuldade na definição do gênero da narrativa, ao advertir: “É um romance histórico, uma história romanceada, ou a própria história amenizada por um trecho ligeiro de romance. Cremos que a obra do Sr. Augusto de Lima Júnior deve ser incluída neste último modo” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de fevereiro de 1932, p. 3).¹³ Na sequência do texto, algumas considerações sobre o conteúdo da narrativa são reveladas através do olhar desse crítico anônimo do jornal. A passagem é longa, mas apresenta vários elementos que interessam neste estudo, além evidenciar uma das recepções que ela obteve quando publicada em 1932:

O autor [de Mariana] fez, sem dúvida, um trabalho de valor indiscutível e possui para o genero meritorias qualidades. Sabe observar, tem agudeza, senso da vida e da realidade, narra com facilidade e distribue, moderada e oportunamente, uma pequena dose de ironia, que não molesta e faz sorrir. Mas o que vale principalmente neste romance é o conhecimento perfeito que o autor possui da historia da cidade veneravel [...]. / É esta cidade, nesse seu aspecto tranquillo, com as velhas igrejas, as maravilhosas obras de talha, com seus conegos, suas intrigas, [...], mas tambem com suas tradições de virtude [...] que o Sr. Augusto de Lima Junior evoca neste romance, que prende, faz ler num trato, levando o leitor a viver no ambiente simples, edificante. [...] / A narrativa, por diante serve para dar ensejo às descrições historicas, ás visões de arte colonial, á encantadora analyse da vida dos clerigos [...] e outros episodios para avivar bem no leitor o ambiente dessa cidade severa, tradicional, ecclesiastica. [...] / No correr de toda essa magnifica evocação da tradicional cidade mineira, há uma ligeira intriga amorosa, tão tenue, que desaparece antes de findar a novella; seus jovens protagonistas, envolvidos pelo ambiente religioso, seguem, um para a vida sacerdotal e outro para o convento do Carmo. [...] / É a própria alma da cidade tradicional, religiosa, ecclesiastica, que o Sr. Augusto de Lima Junior, com o pretexto de uma historia de amor insignificante, evoca e faz palpitar nessas paginas delicadas e emotivas de onde reçuma um suave perfume de mysterio e devoção (JORNAL DO COMMERCIO, 28 fev. 1932, p. 3).

Para uma melhor compreensão dessa crítica, que anuncia um teor histórico e de costumes locais que sobressaem à “ligeira intriga amorosa”, é preciso voltar ao enredo de

¹³ Optou-se por utilizar neste artigo a grafia original em todas as citações de fonte documental.

Mariana. O romance utiliza como mote de sua trama uma matéria de extração histórica e da memória coletiva que se passou 10 anos antes na cidade: a morte de um bispo muito popular na comunidade e a chegada de outro prelado, que provocou mudanças nas tradições e nos costumes locais. Lima Júnior definiria décadas depois, no prefácio da segunda edição do romance, que sua intenção com a obra foi “fixar a vida da ilustre cidade, no instante das transformações que se seguiram à morte do grande Prelado que foi Dom Silvério Gomes Pimenta” (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 9).

Esse curioso fragmento do prefácio, menos do que revelar uma intenção colocada pelo autor sobre a obra, convida a olhar para o corpo da própria narrativa, que se assemelha a uma tentativa de fotografar o tempo, os costumes e os lugares da cidade. Uma narrativa que busca capturar um instante vivido, antes que ele se altere completamente e se perca após as transformações decorridas. Nesse sentido, o romance Mariana parece funcionar como um meio de eternização e suporte da memória. Uma escrita que seria não somente “medium de eternização”, mas também um “suporte da memória”, uma vez que a “escrita é, ao mesmo tempo, medium e metáfora da memória” (ASSMANN, 2011, p. 199).

O registro apresentado em Mariana é feito a partir de um enquadramento muito específico escolhido por seu autor, entre memórias que deveriam ser lembradas ou apagadas, junto a um conteúdo também inventado, dado o caráter ficcional da narrativa. Para compreender melhor essa questão, buscou-se o conceito de “lugares de memória” do historiador francês Pierre Nora (1993). Lugares que são materiais, simbólicos e funcionais, simultaneamente. E nos quais há restos de um passado, além da vontade e do artifício que ligariam tais vestígios ao tempo presente.

Nesse sentido, a “fixação” da vida na cidade num singular “instante”, à qual se refere Lima Júnior, parece ser contemplada por essa vontade de criar uma “cristalização” da memória coletiva por meio de artifícios nos lugares de memória que Nora destaca. “Aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações” (NORA, 1993, p. 9), a memória registrada em Mariana eterniza não apenas os eventos diretamente relacionados à morte e sucessão do prelado, mas também algumas lendas, edificações, costumes, causos da comunidade etc. Um material pertencente a uma memória que é coletiva, relacional e

marcadamente ligada a determinados grupos sociais. De acordo com Nora (1993, p. 9), a memória surge de um grupo que ela une, o que significa que “há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.” Nesse sentido, é possível se observar que as memórias narradas em Mariana giram em torno da comunidade católica que havia na cidade à época e todo traço de vida descrito se relaciona de algum modo com a igreja e suas tradições, apagando-se qualquer vestígio de outras identidades e culturas locais.

Na intenção de guardar memórias locais, Lima Júnior articula à narrativa do romance alguns momentos curiosos vivenciados pela comunidade. Um exemplo escolhido para ser eternizado é o que narra o estranhamento causado com a chegada dos primeiros automóveis na interiorana cidade ainda no início do século XX. Em um fragmento específico, o narrador abre um diálogo entre dois personagens da comunidade que conversavam sobre o assunto, apresentando posturas diferentes sobre o caso:

Ficavam os dois velhos amigos, depois, a conversar, algum tempo, comentando as novidades da terra [...]. / A última novidade tinha sido o automóvel que chegara para D. Salesius, que nele agora percorria as obras que se faziam em todos os pontos da cidade sob suas vistas vigilantes.

- É bem macio o tal automóvel, dizia Monsenhor Jardim ao Cônego Jeremias. O do Nassif sacode muito mais. Depois, é todo fechadinho, de sorte que, em dia de chuva, é um arranjo. [...]

- Nessa é que não caio eu! Não sou homem mais para essas violências. Esses modernismos não vão comigo. Isso é bom para os moços, Monsenhor.

E o tempo ia-se passando nesses cavacos inocentes, banais, todas as manhãs e o dedinho de prosa dos dois velhos (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 118 e 119).

Um aspecto curioso, aliás, é que as pessoas que de fato viveram na cidade à época e que se tornaram personagens eternizadas no romance têm nele seus nomes “velados por pseudônimos”, nas palavras do autor, por ainda estarem vivos quando se torna pública a primeira edição do livro (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 9). Como é o caso do Monsenhor Jardim, que aparece no fragmento acima e é uma alusão a Monsenhor Horta, um membro do clero local bastante conhecido ainda nos dias de hoje na cidade, tanto por seus feitos na comunidade ainda em vida quanto por hoje dar nome a várias instituições filantrópicas. Contudo, tal ato adquire contorno um tanto cômico, porque, como se pode notar, os nomes são trocados sem muita intenção de preservar a identidade. Outro caso, para citar apenas mais um, é o de um historiador e também eclesiástico, Cônego Trindade, que é ao mesmo tempo personagem, Cônego Trinitas, e referência bibliográfica citada em meio ao texto, já que vários textos seus sobre a história de Mariana são incorporados ao romance para

narrar sobre a ocupação do território ou sobre alguns marcos de sua história.

Este último fato, inclusive, merece um olhar mais atento. Assim como foi destacado no fragmento crítico publicado pelo *Jornal do Commercio*, citado anteriormente, são incorporadas ao livro várias páginas de uma escrita narrativa sobre a história local. Uma narrativa que escapa ao eixo da trama romanesca e descreve a história da ocupação do território mineiro, ou a criação do bispado marianense, ou ainda a construção de algumas edificações religiosas. Mas, diante do desejo de narrar a história da cidade de Mariana e algumas memórias locais, Augusto de Lima Júnior – que foi também um historiador – escolheu para essa empreitada não diretamente a historiografia, mas o gênero literário, através da escrita de um romance.

Franco Moretti (2009) afirma que frequentemente os romances são histórias de aventuras e que é possível “reconhecer a história do romance sem o modernismo ou mesmo sem o realismo; sem aventuras em prosa, não” (MORETTI, 2009, p. 205, grifos nossos). Aventuras que são construídas especialmente com a mudança para novas geografias, onde há uma fronteira à vista, seja “do outro lado da ponte, dentro da floresta, montanha acima, através do portão, no mar” (MORETTI, 2009, p. 205). Ou, talvez seja possível acrescentar, os muros de um seminário. Como então Lima Júnior criaria um romance no qual o personagem principal seria uma cidade? Como se criar uma aventura nesta trama? É aí que desponta a trama central, que narra a história do personagem Eugênio, assunto que será discutido na sequência.

4. As descrições que revelam a cidade

Mariana narra em primeiro plano a história ficcional de Eugênio Harden, um jovem do Rio de Janeiro que após a morte de seus pais foi morar no interior de Minas, na cidade homônima, para ficar sob tutela de seu tio materno, Cônego Jeremias, no mesmo momento em que a cidade vivia um alvoroço causado pela morte de seu bispo, Dom Silvério, e as consequências da chegada de seu novo prelado. A primeira ideia do tio de Eugênio era conseguir, com auxílio de Dom Silvério, que ele ingressasse como aluno na Escola de Minas de Ouro Preto e encontrasse um trabalho na região. Com a morte do bispo, contudo, Cônego Jeremias não viu outra saída a não ser induzir o sobrinho a entrar

para o Seminário que havia na cidade, a fim de seguir carreira eclesiástica. Eugênio, moço vindo da capital do país, acostumado com uma vida cosmopolita, nada simpatizou por essa ideia, como é possível notar no seguinte fragmento:

À medida que se passavam os dias, e se aproximava a ocasião em que deveria ingressar no Seminário, crescia a angústia no coração de Eugênio, e uma acentuada cólera, se vinha formando contra as coisas religiosas. Embora a fé se mantivesse intacta, a ideia religiosa se lhe antolhava como causa daquele sofrimento que o vinha torturando desde que se positivara a perspectiva do enclausuramento nas paredes do pardieiro encravado no fundo do vale (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 107).

Eugênio se apaixonou por uma moça da cidade, Isaura, que por sua vez não nutria os mesmos sentimentos pelo rapaz, posto que sua maior vontade era entrar para um convento e se tornar uma noviça. Diante dessa tensão – de entrar ou não para o seminário, de conquistar ou não Isaura –, Eugênio percorria a cidade enquanto refletia sobre a decisão que precisava tomar: “E o tempo ia passando e Eugênio ajudava-o a passar, subindo e descendo ladeiras” (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 60). Será, portanto, através desses deslocamentos do personagem que a narrativa passará a revelar a cidade de Mariana numa descrição minuciosa, por vezes exaustiva.

Em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, Roland Barthes (2001) sugere uma compreensão da narrativa através de sua divisão em unidades do nível funcional. Ele chama de núcleo, ou de função cardinal, o elemento central, aquele no qual uma ação a que ele se refira “abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para a continuação da história, enfim, que inaugure ou conclua uma incerteza.” No caso do romance Mariana, a história de Eugênio. Haveria, por outro lado, as expansões com relação ao núcleo, denominadas pelo autor de catálises, as quais buscariam preencher o espaço narrativo que separa as funções cardinais, aglomerando-se “em torno de um núcleo ou de outro, sem modificar-lhes a natureza alternativa”, o que as configuraria como unidades de menor importância dentro do texto (BARTHES, 2001, p. 119). Em Mariana: as descrições sobre a própria cidade, suas ruas, edificações, seus costumes, suas memórias, os capítulos dedicados a narrar a história local.

Barthes retoma o tema das catálises em outro texto seu, no qual lança um olhar mais focado ao que seria este “pormenor inútil” do tecido narrativo, observando que a singularidade da descrição designaria uma questão de grande importância para a análise estrutural da narrativa. Nesse sentido, o autor propõe que “tudo na narrativa, seria

significante”, e levanta a questão, caso subsistam “no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?” (BARTHES, 2012, p. 184).

Para responder a essa pergunta, o teórico discute sobre a função estética de busca ao “belo” que a descrição teve dentro da corrente retórica na Antiguidade. Dando um salto até Flaubert no século XIX, o autor destaca a minuciosa e realista descrição por meio da qual a cidade de Rouen é apresentada na obra *Madame Bovary*, a fim de mostrar o quanto essa finalidade estética da descrição ainda se mantinha forte. Segundo Barthes, a dimensão e o cuidado com o pormenor descritivo, através do qual a cidade é revelada na narrativa, poderia causar a impressão de uma grande importância dada ao objeto Rouen, mas que na verdade, embora ela não tenha contornos de uma simples atmosfera, ela não passaria de um “fundo destinado a receber as jóias de algumas metáforas raras, o excipiente neutro, prosaico, que veste a substância simbólica, como se, em Rouen, só importassem as figuras da retórica a que se presta a vista da cidade” (BARTHES, 2012, p. 185). No limite, que toda a descrição seria construída para fazer de Rouen uma pintura, havendo, portanto, um sentido que estaria ligado às regras culturais da representação.

Mas se a função descritiva do objeto Rouen seria o prazer estético, que sentido atribuir então a um aparentemente insignificante barômetro, que não possui nenhum apelo estético e que aparece em uma cena de outra obra flaubertiana (*Um coração simples*)? Essa é a pergunta motriz que abre e encerra este clássico ensaio de Roland Barthes. e para a qual ele apresenta a conclusão de que a significação deste detalhe aparentemente inútil na narrativa seria produzir um “efeito de real”, o que se configuraria como o substituto moderno da verossimilhança, qual seja, o realismo (BARTHES, 2012, p. 190).

Em “O fio perdido do romance”, Jacques Rancière (2017) problematiza a ideia de um efeito de real e extrapola o sentido da catálise barthiana. Barthes, para ele, pertence a uma tradição crítica do século XX que buscava denunciar nos escritores realistas do século XIX uma obstinação em coisificar e petrificar tudo, enquanto “estratégia de uma burguesia ameaçada pela práxis social e que desejava escapar de sua condenação transformando palavras, gestos e ações em pedra” (RANCIÈRE, 2017, p. 18).

Para Rancière, contudo, a singularidade das descrições do romance realista não seria a exibição das riquezas de um mundo burguês preocupado em afirmar sua

perenidade. Ela marcaria, na verdade, a ruptura da ordem representativa e do que era seu cerne, a “hierarquia da ação”, revelando a grande descoberta do século XIX de uma “capacidade até então inédita dos homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (RANCIÈRE, 2017, p. 19). Nesse sentido, o tão famoso barômetro de *Um coração simples* ganharia um outro significado, o de revelar uma “democracia na literatura”.

A análise de Rancière, contudo, elaborada para dar conta de grandes romances, que se configuram como inesgotáveis fontes interpretativas, posto que grandes clássicos da literatura universal, não parece ser a mais viável para se compreender os “pormenores” narrativos do romance *Mariana*. Um sentido velado mais complexo não parece ser uma possibilidade neste caso. Tampouco as análises de Barthes sobre a cidade de Rouen (em *Madame Bovary*) – que revelaria uma função descritiva como meio de se proporcionar um prazer estético –, ou ainda sua análise sobre o aparentemente insignificante barômetro (de *Um coração simples*) – que teria o sentido de se proporcionar um “efeito de real” na narrativa – não parece dar conta das minuciosas descrições do romance de Lima Júnior. Assim, qual seria então o sentido das inúmeras descrições apresentadas em *Mariana*? Para se compreender melhor tal questão, é preciso voltar ao romance.

O fragmento a seguir, com a incansável descrição de um ambiente, cheio de pormenores aparentemente inúteis, como os quadros a óleo a mostrar um homem e uma mulher, talvez avós de Eugênio Harden, evidencia o olhar deste protagonista diante de uma casa que carrega características típicas das moradias da cidade à época:

Ficando a sós, sentou-se Eugênio numa cadeira de braços e pôs-se a reparar no aspecto da habitação que, bem a contragosto, ia compartilhar com o tio Cônego. / Um sobrado velho, carcomido, mal ataviado. / A sala assoalhada com largas tábuas firmadas por grosseiros pregos cujas cabeças se erguiam, fora do nível do chão; o forro de esteira, as paredes caiadas onde se penduravam velhas fotografias descoloridas, e dois quadros a óleo grosseiramente pintados com os retratos de um homem e de uma mulher, provavelmente seus avós. [...] / E enquanto corria o olhar, ia pensando em sua situação desde a morte de seu pai. [...] / E agora? Quanto tempo levaria ele a dar esse jeito? Quanto tempo seria obrigado a ficar naquela pasmaceira onde só se viam padres, velhas beatas e sinos e em lugar dos cheiros característicos da civilização, só sentiria os de incenso e velas de cera! / Levantou-se e foi até a janela. Correu os olhos sobre a cidade velha, desgraciosa, deserta e monologou: / - Horrível! Afinal de contas pode-se dizer que é um lugar onde em redor das numerosas igrejas se encontram algumas casas... (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 107).

Em outro momento da trama – que, do mesmo modo que o anterior, auxilia a

entender essa composição narrativa –, Eugênio escreve uma carta a um amigo do Rio, a fim de desabafar suas angústias:

Só posso te dizer de Mariana, que é uma cidade triste, e basta esse nome para entristecer a gente. Imagina sua paisagem: longas e abruptas cordilheiras [...]; campos arenosos [...]. Casas de rótulas, escuras e achapadas, sobradinhos mirrados, igrejas enormes e desertas, muros de pedra, muşgos onde se aquecem ao sol assustadas lagartixas... cidade morta... (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 91).

Eugênio continua sua saga pela cidade, a percorrer suas ladeiras e a tecer contato com a comunidade local, com seus costumes, suas memórias e histórias, a fim de tomar sua decisão de entrar ou não para o seminário. Até que ele resolve, enfim, ultrapassar os muros impostos e entrar para a instituição eclesiástica, ainda que a contragosto, mas com a permissão do novo bispo (que conhecia seu amor por Isaura e seu desejo de não se tornar padre), para sair assim que seu tio falecesse. O novo ambiente, contudo, revela-se a Eugênio de maneira instigante como um local de pessoas com buscas filosóficas, o que mudará suas convicções e acenderá nele, por fim, o desejo de se tornar um padre; não como seu velho tio, mas como o novo bispo local, Dom Salesius, que representava para ele o que havia de mais “moderno” dentro da Igreja Católica.

Eugênio se encontra. E, portanto, se acalma. O último capítulo, curiosamente intitulado “Um fim lógico” – evidenciando, ao que parece, que o desfecho da história do personagem já estava dado desde o início –, mostra este novo Eugênio partindo da cidade, após essa experiência transformadora acontecida em Mariana:

Eugênio recebera a ordem de partir para o Caraça a fim de iniciar o noviciado [...] / Estava, agora, satisfeito e tranquilo, não obstante a saudade dos amigos que conquistara. Padre Lázaro, em nome dos demais, levou-o até a estação onde o trem-de-ferro se preparava para a partida. / Lá se foi o comboio, a seguir a tortuosa via com que galga a serra circulando a cidade, agarrando-se à montanha, longo tempo deixando ver o casario branco em torno das igrejas. / Eugênio, da janela do carro, ia aproveitando os últimos instantes da visão da cidade (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 175, grifos nossos).

... aproveitando os últimos instantes da visão da cidade. Qual seria, então, essa “visão da cidade” levada por Eugênio, que tanto gosto lhe dava? Algo teria mudado em sua concepção (já que, como foi possível notar nos fragmentos anteriores nos quais ele descrevia a cidade, seu olhar a enxergava apenas como “velha”, “atrasada”, “desgraciosa”, “triste”, “morta”)? Sim, tudo mudou. Ou, no limite, mudou muito. Após a reviravolta interna dada em Eugênio, antes de sua partida, ele resolve encarar novamente a cidade de Mariana. Desta vez, não mais em contato direto com ela, mas do alto de um

de seus morros:

Do adro da igreja, [Eugênio] olhou a cidade que se estendia a seus pés, banhada pela luz solar da esplendorosa manhã. / O casario aconchegava-se às igrejas, protegendo-se junto delas, vivendo identificado com elas. / Eugênio viu a velha cidade dos Bispos e dos Cônegos, dos padres e dos seminaristas, sob seu aspecto real que ele antes desconheceria. Estava ali o coração de Minas, a capital espiritual da gente heroica das montanhas (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 172, grifos nossos).

Se a descrição de Mariana era antes dada por ambientes em ruínas, por moradias “velhas e carcomidas”, agora, após a transformação interna de Eugênio, a cidade passa a ser vista por um novo olhar, que revelaria “seu aspecto real”, através da “luz solar”. Se antes o que havia era um “amontoado de casas em volta de igrejas”, agora o casario “aconchegava-se” a elas. Primeira cidade de Minas, era ela seu “coração”. E seu maior valor seria, sobretudo, servir como “capital espiritual” dos mineiros.

Assim, a história de Eugênio Harden, colocada na trama como o núcleo, a aventura central em torno da qual se dará o romance, parece ser utilizada pelo autor como uma estratégia para compor o quadro do que seria a grande personagem na narrativa, que é a própria cidade de Mariana, que tem algumas de suas paisagens, costumes e memórias revelados por meio das minuciosas descrições apresentadas no decorrer do livro, através da relação direta entre as emoções de Eugênio e a paisagem local. A cidade não muda, o que muda é o íntimo do personagem e com isso seu olhar. Uma cidade que, à primeira vista, poderia ser encarada apenas como um lugar em ruínas, mas que ocultava um valor dentro da história de Minas, que seria o “valor espiritual” atribuído pelas convicções culturais do próprio autor. Daí tanta descrição de cenário, tantos capítulos sobre a história de Mariana, tantas memórias e costumes locais, que fazem a história do protagonista Eugênio se tornar diminuta em meio à narrativa.

5. Considerações finais

Em Mariana, nota-se uma escrita que busca eternizar algumas memórias locais, além de dar ênfase à história da cidade, por meio de um romance cheio de descrições minuciosas que se sobressaem à trama romanesca. A partir dos “lugares de memória” escolhidos para serem eternizados, a obra parece visar a cristalização de um momento – com suas palavras, cenários e ações –, a fim de reafirmar sua perenidade em meio às

mudanças sociais do contexto em questão. Trata-se de uma narrativa, portanto, que também se relaciona com o conjunto de obras de seu autor, que tinha por objetivo narrar certas memórias e paisagens mineiras, além de relacioná-las com suas próprias experiências e convicções culturais.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: maio de 2021

Referências:

- ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: A aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 103-152.
- _____. O efeito de real. In: O rumor da língua. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 181-190.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36-49.
- FERREIRA, Camila K. R. A polêmica como patrimônio: Augusto de Lima Júnior e a Revista de História e Arte nos embates da política patrimonial (1930-1966). 2014. 215 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.
- FONSECA, Cláudia. Damasceno. O espaço urbano de Mariana: sua formação e suas representações. In: TERMO de Mariana: história e documentação. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998, p. 27-66.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1932, p. 3.
- LIMA JÚNIOR, Augusto de. Quando os Ipês florescem. Belo Horizonte: Edição do autor, 1965.
- _____. Mariana. 2ª ed. Belo Horizonte: Edição do autor, 1966.
- _____. Canções do Tempo Antigo. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1966.
- _____. História de Nossa Senhora em Minas Gerais. Origens das principais invocações. Belo Horizonte: Autêntica; Editora PUC Minas, 2008.
- MACIEL, Sheila Dias. Sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil. Letras de hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 551-558, out./dez. 2013.
- MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. Novos Estudos, São Paulo, n. 85, p. 205, nov. 2009.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. O fio perdido do romance. In: O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 15-77.

Constelações mineiras de Autran Dourado: Minas Gerais, a subjetividade e a literatura
Autran Dourado's Minas Gerais constellations: Minas Gerais, subjectivity and literature

Jonatas Guimarães

Instituto Federal do Triângulo Mineiro
<https://orcid.org/0000-0002-5012-7136>
jonatasaparecido@yahoo.com.br

RESUMO: Este ensaio intenta analisar as relações entre a literatura, a subjetividade e Minas Gerais nas constelações de Autran Dourado. Por constelações, entendo tanto as imagens presentes em sua obra literária, quanto o cenário intelectual e, mais especificamente, literário, em que o autor se inscreve na segunda metade do século XX. Para tanto, observo a autoimagem que Autran tenta construir de sua prosa a partir da análise dos arquivos do autor no Acervo de Escritores Mineiros, contrapondo-a à sua obra literária. Por esse caminho, entendo que a observação das relações entre o autor e o cenário intelectual que lhe é contemporâneo permite entrever aspectos gerais da ficção mineira da segunda metade do século XX. Assim, a literatura assume a função de reescrever incessantemente a história de Minas e, simultaneamente, reflete sobre a constituição das subjetividades como indissociáveis de seu território, suas narrativas e seus mitos.

PALAVRAS-CHAVE: Autran Dourado; Minas Gerais; subjetividade; intimismo; literatura empenhada.

ABSTRACT: *This essay goals to analyze the relationships between literature, subjectivity and Minas Gerais in the constellations of Autran Dourado. By constellations, I mean both the images present in his literary work, as well as the intellectual and, specifically, literary scene, in which the author is enrolled in 20th century second half. For that, I observe the self-fashioning that Autran aims to build about his prose, based on the analysis of the author's archives in the Acervo dos Escritores Mineiros, contrasting it with his literary work. I understand that the relationship between the author and his intellectual scene allows us to glimpse general aspects of Minas Gerais fiction in the 20th century second half. Thus, literature assumes the role of constantly rewriting the History of Minas and, simultaneously, reflects on the constitution of subjectivities as inseparable from its territory, its narratives and myths.*

KEYWORDS: *Autran Dourado; Minas Gerais; subjectivity; intimacy; committed literature.*

A celebração dos trezentos anos de Minas Gerais em 2020 tem rendido diversas homenagens em segmentos diversos da sociedade de todo o país, o que inclui, naturalmente, também a crítica literária. Além da presente edição da revista *Caletroscópio*, dedicada especificamente ao tema, o BDMG cultural lançou o livro *Literatura mineira: trezentos anos*, que conta com trinta ensaios que elaboram um painel da produção literária mineira. É nesse espírito de rememoração da história do estado que

pensar a simples formulação dos “trezentos anos de literatura mineira” torna-se uma tarefa complexa. Afinal, o que definiria Minas Gerais, no passado e hoje? Onde residiria a mineiridade (se é que possível) dessa literatura mineira? O que nos caracteriza como mineiros (se é que podemos afirmar essa identidade)?

Na segunda parte do século XX, Autran Dourado se dedicou exaustivamente a debater essas questões em suas obras literárias, ensaios teóricos, artigos jornalísticos, além de sua intensa produção epistolográfica. Figuras como Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Fernando Sabino, Pedro Nava, merecidamente estudadas, muitas vezes têm levado a crítica a se esquecer que Autran Dourado talvez seja o escritor que pensou Minas Gerais de modo mais sistemático no século XX. Os seus quase trinta livros realizam um amplo painel de Minas, que abarca: a Vila Rica do século XVIII no romance *Os sinos da agonia*, o século XIX com o declínio do ouro e a ascensão da cultura do café na cidade ficcional de Duas Pontes em obras como *Ópera dos mortos*, *O risco do bordado*, *Novelário Donga Novais*, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*; até narrativas como *A serviço del-rei*, *Um artista aprendiz* e *Gaiola aberta*, que, sem abandonar a cidade de Duas Pontes, chegam ao cenário urbano de Belo Horizonte no século XX, com suas implicações políticas que levaram à eleição de Juscelino Kubitschek.

Se, por um lado, a obra do autor se marca pela singularidade do exaustivo olhar sobre Minas Gerais em um amplo espectro histórico, geográfico, social, político e existencial, nem por isso deixa de estar em intenso diálogo com a cena literária da segunda metade do século XX. O escritor é um dos integrantes do que habitualmente se denomina como Geração Edifício, nome dado em referência à revista *Edifício* lançada em Belo Horizonte no ano de 1946. A revista contava com nomes como Wilson Figueiredo (secretário), Autran Dourado (redator-chefe), Sábato Magaldi, Otto Lara Resende, Francisco Iglésias entre outros (redatores), além de publicações de figuras como Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, João Etienne Filho. A revista *Edifício* se afirmou como um lugar de encontro onde os participantes puderam debater suas concepções de literatura e o lugar que esta ocuparia no momento histórico e na sociedade em que viviam. Isso significa que, mesmo nesse incipiente momento de seu projeto literário, o jovem Autran Dourado já se encontrava em íntimo diálogo com o

cenário intelectual de seu tempo¹⁴.

Para além desse momento, o traço do autor que teoriza sobre a sua própria produção literária o acompanhará por toda sua vida. Nos livros *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (cuja primeira parte resulta de curso ministrado como escritor residente na PUC-Rio em 1974) e *Meu mestre imaginário* (assinado por seu *alter-ego* Erasmo Rangel, que seria mestre do escritor), Autran apresenta as concepções literárias por meio das quais se estruturariam suas obras. Além disso, com a incorporação dos arquivos do autor ao Acervo de Escritores Mineiros em 2017, torna-se evidente o número de artigos publicados em jornais e revistas, além de amplo volume de cartas trocadas com amigos diversos, nos quais debate sobre a literatura e tenta criar uma autoimagem de sua produção ficcional. Ou seja, o arquivo não apenas dá forma sensível ao projeto literário de Dourado, como também permite observar suas relações com a cena intelectual na qual se inscreve. Daí que, voltando à questão relativa à tentativa de pensar Minas Gerais que moveu boa parte da literatura mineira na segunda metade do século XX, a observação do arquivo de Autran alimenta a questão que vínhamos nos fazendo: Quais seriam as imagens de Minas Gerais e do sujeito mineiro presentes na obra de Autran Dourado e, por extensão, na produção ficcional do estado da segunda metade do século? Neste ensaio, eu proponho desenvolver a ideia de que a autoimagem observável nos arquivos de Autran Dourado, contraposta às suas obras, permite enxergar um movimento presente na literatura mineira a partir do qual o território mineiro, o sujeito e a literatura estão imbricados, como elementos em constante construção, de modo que a Minas histórica não se separa das Minas ficcionais.

De imediato, a questão que proponho mostra alto nível de complexidade, pois as narrativas de Autran Dourado parecem fugir ao que propunham os ditos romances regionalistas, ou à prosa que buscava pensar o Brasil. 1967 é um ano emblemático a esse respeito. É nesse ano que são publicados originalmente os romances *Ópera dos mortos* (1976), com o qual o autor mineiro inaugura a longa saga de Duas Pontes, e *Quarup* (2014), de Antonio Callado. Em uma atmosfera que precedia as manifestações de Maio

¹⁴ Mesmo aqueles que não seguiram a carreira literária se tornaram, em muitos casos, figuras proeminentes no campo intelectual. Sábato Magaldi teve importante papel na crítica teatral; Wilson Figueiredo atuou intensamente no meio jornalístico, em que ajudou a divulgar a obra de Autran Dourado; Francisco Iglésias foi historiador e professor da UFMG, com quem Autran se consultava no momento da pesquisa histórica para seus livros.

de 1968 e que enfrentava o duro contexto do governo Costa e Silva, o livro de Callado não passou despercebido nas correspondências entre Autran e seus amigos. Otto Lara Resende comenta essa recepção em carta de dezembro de 1967, período em que residia em Portugal: “O Callado, acho que lhe escrevi, não escrevi? Daqui continuo ouvindo os ecos do estrondoso sucesso do *Quarup* [...] Agorinha mesmo li no *Globo* uma reportagem do Antônio Olinto sobre o ano literário 67, v. está lá, mas está o *Quarup* num festa, 2ª edição já, não? e tradução [...]” (RESENDE, 1967, p. 2). Dada a ambiência comum dos momentos de publicação, o fato de que em 1982 os dois dividiriam o Prêmio Goethe de literatura, além da necessidade de ambos procurarem pensar suas terras pátrias, poderíamos esperar uma ressonância no projeto literário dos dois autores. Contudo, a princípio, seria difícil enxergar em *Ópera dos mortos* o eco da problematização dos vários projetos de Brasil presente em *Quarup*. Embora problematize a condição da família patriarcal do período do café, o referido romance do escritor mineiro não parece se vincular ao segmento da literatura empenhada, para usar o termo cunhado por Antonio Candido¹⁵. Em lugar disso, as Minas Gerais dessa narrativa em específico parecem se constituir como território existencial em que os sujeitos se encontram permanentemente deslocados, sem possibilidades de solução para seus embates subjetivos.

Na tentativa de construir a autoimagem de sua obra, Dourado evita estabelecer um vínculo direto entre suas narrativas e um compromisso histórico ou social. Talvez por isso, Autran negue taxativamente o rótulo de regionalista conferido por Elias José a sua obra no artigo “Anotações sobre dois regionalistas mineiros” publicado no *Suplemento literário* de Minas Gerais. Em carta enviada ao autor do artigo, Autran questiona: “[...] não vejo por que (me desculpe a franqueza) me classificar como regionalista. Só porque sou do sul de Minas? Só porque você, também daí, reconhece no meu coloquial [...] um timbre e sinal da fala de nossa região?” (DOURADO, 1974, p. 1). Logo após, ele complementa: “Não procuro e não quero retratar a nossa região sul-mineira, seus costumes, sua fala etc. Se Monte Santo aparece nos meus livros, é porque foi a minha primeira paisagem, onde vivi as minhas primeiras e mais recuadas emoções; é sem querer. Eu invento, eu recrio e embaralho tudo.” (DOURADO, 1974, p. 1). Mais que isso, no volume *Uma poética de romance*, assim como em diferentes cartas, ele afirma

¹⁵ Cf. Candido (2009). Sobre a relação entre literatura, sociedade e história, ver também Sevcenko (2003).

repetidamente que não queria fazer história ou sociologia em seus textos. Essas afirmações seguem a tentativa de Autran construir uma autoimagem de sua obra que se distancie da visão de literatura como missão.

Fábio Lucas, um dos amigos mais próximos de Autran Dourado, foi sem dúvida um dos críticos que mais tiveram relevância para a análise e divulgação de sua obra, tendo composto o júri que atribuiu o Prêmio Goethe de Literatura a *As imaginações pecaminosas*. Em 1991, o crítico publicou o livro *Mineiranças*, no qual faz um percurso pela história e pela literatura mineiras, analisando, entre outras questões, o lugar ocupado por Dourado na mineiriana pós-45. Para ele, em decorrência das correntes filosóficas do existencialismo e do marxismo que ganharam força no pós-guerra, teriam se formado duas tradições na ficção de Minas, as narrativas de apelo social e a intimista. Considerando a última como mais expressiva e duradoura entre os montanheseiros, Dourado é colocado como um dos escritores em que essa tendência se manifesta com mais intensidade. Localizando a formação incipiente da prosa intimista já no início do século, Fábio Lucas observa a inserção do amigo nessa tradição após os anos de 1945, quando “começava a moldar-se a complexa obra de Autran Dourado, pejada de particularismo existencial e de mitologia pré-industrialista. Esta, sim, uma ficção de raízes confessionais.” (LUCAS, 1991, p. 189). O que ele identifica como longa predominância dessa tradição justificaria o pendor memorialista dos escritores de Minas, assim como a expressiva produção de romances de geração, em que se incluíam Cyro dos anjos com *O amanuense Belmiro* de 1936, Fernando Sabino com *O encontro marcado* de 1956 e o próprio Autran Dourado com *Um artista aprendiz* de 1989. Aqui, Fábio Lucas chega a um ponto complexo da discussão que proponho sobre a relação entre Minas Gerais, a literatura e a subjetividade. A necessidade de escrever sobre Minas e de representar a si mesmo literariamente “carrega-se de matizes confessionais, como se a literatura fosse não só refúgio do memorialismo, mas também o exercício de autoconstrução pela palavra ou a tentação inelutável de autoanálise.” (LUCAS, 1991, p. 187). Autoconstrução é aqui uma palavra-chave, que nos permite pensar na construção ficcional (mesmo quando histórica) de Minas Gerais e do próprio sujeito mineiro.

Aqui, contudo, é necessário chamarmos a atenção para outro ponto. Interessa lembrar que, ao mesmo tempo em que Autran nega a tentativa de retratar os costumes e

a fala da região sul-mineira, como dito na carta a Elias José, ele repete em diversos momentos que escreve para entender Minas, como declara em missiva a Raimundo Carrero: “O Cielo de Duas Pontes e o ciclo ‘Histórico’ fazem parte do grande painel que vou realizando da minha bem-amada e sofrida Minas Gerais: vivo para entender Minas Gerais, a sua loucura, o dia que em entendê-la paro de escrever, quer dizer – nunca” (DOURADO, 1988, p. 2). Se, em alguma medida, as palavras de Autran que pontuei até o momento poderiam sugerir que o território mineiro aparece em suas narrativas apenas como pano de fundo, nesse momento ele se refere especificamente à necessidade de entender Minas Gerais como uma busca que movimenta toda a sua obra.

Se essa fala não indica por si só uma missão política de sua prosa, importa lembrar os romances *Os sinos da agonia* (1991), de 1974, *A serviço del-rei*, de 1984, assim como o livro de memórias *Gaiola aberta* (2010) de 2000. Se até *O risco do bordado*, de 1970, a perspectiva existencial apontada por Fabio Lucas seria mais visível do que um teor político, nos volumes em questão este passa ao primeiro plano das narrativas, além de se evidenciar na autoimagem que o autor busca construir em suas cartas. Em correspondência a Gilberto Mansur, o escritor se queixa de que a editora juntou uma nota à primeira edição de *Os sinos da agonia*, explicando que a narrativa se passaria no século XVIII, como uma tentativa de escapar à possível restrição censória devido ao caráter político do livro: “A editora tinha medo, justificado, de que a minha história pudesse ser tomada como apólogo ou metáfora (e é isso mesmo! basta saber ler) sobre o absolutismo e o autoritarismo.” (DOURADO, 1980, p. 1). Relacionados à memória política de Autran Dourado como Secretário de Imprensa da Presidência do governo Juscelino Kubitschek, *A serviço del-rei* e *Gaiola aberta* mobilizam denúncias às relações de poder. Ainda que o autor negue reiteradamente que *A serviço del-rei* seja um romance à clef, ou que seja uma narrativa realista, ainda permanece o vínculo com o contexto brasileiro e, sobretudo, o seu objetivo político. Em missiva enviada ao *Jornal do Brasil*, ele declara que *A Serviço del-rei* “é uma fábula infernal da vida política brasileira, que serve como uma luva ao momento atual.” (DOURADO, 1984, p. 1). Interessa notar como nesses dois livros se unem às tendências do memorialismo e das narrativas de apelo apontadas por Fábio Lucas. Porém, é de modo crítico que ele enxerga esse movimento, asseverando que:

As vezes em que Ciro dos Anjos e Autran Dourado tentaram desviar-se de seu natural pendor [o intimista] [...] tentando produzir uma crítica às leis de

produção e conservação do poder na esfera do Estado institucionalizado, as narrativas desafinaram com o conjunto de suas obras. Foi o que se viu com *Montanha* (1956) e *A serviço del-rei* (1984). (LUCAS, 1991, p. 189)

Logo, a partir de sua divisão das duas tendências da literatura mineira, o crítico identifica dois momentos da prosa de Dourado, sendo que sua faceta política destoaria do conjunto da obra. Para ele esse traço seria observável apenas a partir de *A serviço del-rei*, pois, assim como a crítica de maneira geral nos anos 1970 e 1980, a narrativa de *Os sinos da agonia* é analisada a partir da relação com referências míticas, desconsiderando-se seu traço político.

Se Fábio Lucas enxerga esse momento com reserva, Silviano Santiago não só o exulta como estimula essa face da escrita do amigo. Silviano declara em carta de 1983, momento em que Autran ainda escrevia *A serviço del-rei*: “Fico satisfeito também em saber que *A serviço del-rei* caminha. Você sabe que tenho grandes esperanças nesse romance e creio que será sem dúvida um marco na sua literatura, se não for na nossa.” (SANTIAGO, 1983, p. 1). A seguir, ele complementa: “Voltando ao *A serviço* acho a solução que você está buscando gênero (sic) ‘realismo simbólico’ mais do que útil [...] Acho que o Callado nos bons momentos (*Quarup*, por exemplo) tenta isso, mas acho o seu estilo derramado demais para ser isto.” (SANTIAGO, 1983, p. 1). Santiago não apenas exalta a literatura que procura pensar o contexto político do século XX, como inscreve o livro do amigo no mesmo segmento que o de Antonio Callado. Assim, se no início deste trabalho apontávamos as diferenças em relação a *Ópera dos mortos* e *Quarup*, agora o elogio de Silviano Santiago se faz justamente pela aproximação dos dois autores, enxergando na obra de 1984 a possibilidade de superar a de Callado.

Pode-se somar a essa questão o verdadeiro ativismo promovido por Autran Dourado em prol da língua nacional – principalmente a partir dos anos 1980, quando estavam em pauta as discussões do Acordo Ortográfico que viria a ser assinado em 1990 –, o que é uma pauta cara ao primeiro Modernismo brasileiro. Desde a Editora do Autor (que lançou *A barca dos homens* em 1960 sob direção de Fernando Sabino), o escritor constantemente se desentendia com os revisores de várias editoras por que publicou, pois estes lusitanizariam o registro oral mineiro de sua escrita. Nos anos de 1980 e 1990, o tema da língua brasileira se tornou quase uma obsessão, quando Autran publicou inúmeros artigos em jornais, posicionando-se contra os lusitanismos na literatura e contra

o Acordo Ortográfico. Também enviou cartas para os então senadores Fernando Henrique Cardoso, Espiridião Amin, Carlos Decarli com o intuito de impedir que o Acordo entrasse em vigor. Além disso, manteve contato com Darcy Ribeiro e Maria Yedda Linhares (professora emérita da UFRJ), propondo a elaboração de uma gramática brasileira. Em todo esse ativismo, Dourado exulta uma concepção de literatura fortemente relacionada às questões do povo e da nação, como se observa na carta enviada para Fernando Henrique Cardoso: “Literatura é palavra carregada de sentido, é ela que renova e vivifica a língua e dá expressão a um povo. Um povo sem expressão própria não existe.” (DOURADO, 1990, p. 3). Assim, os ecos modernistas que atravessam a dicção mineira do autor evidenciam ainda mais a possibilidade de diálogo com o segmento da literatura empenhada.

Pelo que vimos até o momento, a obra de Autran sustenta tanto a face da prosa intimista e memorialista, quanto a da literatura de apelo, apontadas por Fábio Lucas. Pela perspectiva do crítico, isso se justificaria por se tratar de momentos distintos da produção do autor, sendo que o último se destacaria da “tendência natural” da ficção mineira. A esse respeito, porém, é preciso chamarmos a atenção para o fato de que essa verve está presente mesmo nos momentos iniciais da escrita do autor. Observando-se as publicações da revista *Edifício*, é perceptível a heterogeneidade de pensamentos e de propostas de seus jovens participantes, como ressalta o próprio texto de abertura do primeiro volume, a começar pela divisão entre os que se afirmam católicos (Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Fernando Sabino e J. Etienne Filho) e os comunistas (Sábato Magaldi, Francisco Iglésias e o próprio Autran Dourado). Apesar dessa heterogeneidade, a relação arte/política e a possibilidade de expressão individual são pontos que movimentam, com diferentes posicionamentos, os debates dos quatro volumes da revista. O segundo número da revista *Edifício* consistiu em um conjunto entrevistas, em que as mesmas cinco perguntas foram feitas para os vinte e cinco aspirantes a escritor. Respondendo à pergunta “Como situa você sua geração?”, Autran afirma: “é uma geração com sentido de revolta, a geração que presenciou a guerra de libertação contra o fascismo, etc., etc., e que olhou espantada o massacre dos indonésios por milhares de aviões ingleses.” (DOURADO, 1946, p. 31). A esse sentido de revolta, típico dos vanguardismos modernistas¹⁶, o autor

¹⁶ As edições da *Edifício* tomam o Modernismo como ponto de orientação estética. Carlos Drummond de

soma sua resposta quando feita a pergunta sobre qual deveria ser “a contribuição do artista na formação política do povo?”: “Como escritor e como homem, ele deve participar dos movimentos populares e não se encastelar. Se assim fizer, fará alguma coisa pela arte, porque sua linguagem individual poderá ser entendida. E elevaremos bastante o povo.” (DOURADO, 1946, p. 33). O posicionamento participante também estará presente na voz de outros autores, como Amaro de Queiroz, para quem “a novíssima geração, ao contrário da modernista, é muito mais política do que estética.” (QUEIROZ, 1946, p. 6). Otto Lara Resende, por sua vez, ressoa de modo bastante próximo as palavras de Dourado, afirmando que entre os traços comuns à sua geração haveria a:

preocupação pelos homens e pelas coisas, por um provável mundo de amanhã, que, com exceção de pouquíssimos que preferem ainda a gratuidade meramente literária, nos incomoda a todos. Fazendo de alguns rapazes, uns graves cidadãos interessados no drama político da Indonésia ou da China. Nesse sentido, nos universalizamos tal como não fizemos gerações anteriores à nossa. (RESENDE, 1946, p. 42)

A crítica aos defensores da arte pura, o universalismo e a defesa do papel cidadão do artista se conjugam à discussão sobre o lugar do indivíduo. Ainda respondendo à pergunta sobre como situava a geração, Dourado faz uma declaração que pode parecer contraditória em relação ao que afirmava sobre a arte e a sociedade: “O que caracteriza os jovens que escrevem e procuram fazer arte é a busca do individual, de um modo peculiar de dizer as coisas, de se achar a si próprios [...]. Nós que viemos de um mundo burguês e semifeudal não podemos jamais aplicar o coletivismo em arte.” (DOURADO, 1946, p. 31). A rejeição ao coletivismo não significa o distanciamento da literatura em relação a questões político-sociais, mas sim uma afirmação da subjetividade na arte como elemento indissociável da preocupação social. Eneida Maria de Sousa (1998), correspondente do autor e uma das principais intérpretes de sua ficção, enxerga esse aspecto como uma das marcas características do grupo da *Edifício*. Comentando o conceito de universalidade evocado por Otto Lara Resende em sua entrevista, ela afirma que esse seria um dos pontos que une o grupo dos católicos ao dos comunistas, relacionando-o com a defesa da individualidade feita por Autran. Assim, Sousa defende que “a necessidade de assumir o individualismo como condição para se impor como

Andrade ocupa o lugar de guia intelectual dos jovens escritores. Além disso, o texto de apresentação do segundo número declara a admiração pelo modernismo marioandrado.

cidadão e artista, na opinião de Autran Dourado e de muitos deles, implica igualmente a defesa de uma literatura que atingisse os ideais coletivos, sem se tornar comprometida com princípios ideológicos.” (SOUSA, 1998, p. 17). Essa necessidade de afirmação da subjetividade individual é que conjugará o intimismo ao compromisso político: “o caráter político dessa geração irá, paradoxalmente, escolher determinados princípios estéticos voltados para os processos intimistas de criação, o experimentalismo e o fantástico.” (SOUSA, 1998, p. 17).

Conseqüentemente, essa produção literária implica uma reflexão sobre a constituição da subjetividade que está sempre relacionada a aspectos históricos, geográficos, sociais, políticos, econômicos, culturais de Minas Gerais. Quando sua agente literária, Carmen Balcells, propõe a tradução de Autran Dourado para a editora francesa Du Seuil, o editor Severo Sarduy rejeita a publicação de *Ópera dos mortos*, argumentando que sua narrativa estaria muito colada à de Faulkner: “uma família, uma casa, as terras, uma parte do Sul se encaixam naturalmente, e Rosalina inevitavelmente lembra a Emily da famosa história *Uma rosa para Emily*. Também pensamos que o romance sofre de certa falta de inovação em relação ao seu modelo”¹⁷ (SARDUY, 1981, p. 1, tradução livre). Em resposta à carta de Sarduy que motivou a editora a enfim publicar a tradução, Autran evoca a História e as relações sociais de Minas Gerais para sublinhar a singularidade de sua obra em relação à de Faulkner:

A civilização mineira do séc. XVIII é bem diferente da sociedade patriarcal, latifundiária e escravagista, que vigorou no Nordeste brasileiro e no Sul dos Estados Unidos, à época. Só após a decadência da civilização aurífera e urbana no séc. XIX é que meu estado veio a conhecer o latifúndio agrário e pastoril, escravagista e preconceituoso racial e socialmente, com forte separação entre o senhor e sua família (principalmente as mulheres, os homens eram predadores) e os escravos. Do séc. XIX até hoje, Minas Gerais, meu estado natal, onde situo as minhas narrativas, conheceu, com altos e baixos, as características sócio-econômicas que geraram literaturas muito semelhantes como a do Nordeste brasileiro e a do Sul dos Estados Unidos, com suas crises, estertores e decadência. [...] Minas Gerais conheceu, assim, a decadência de duas civilizações: a urbana e aurífera, e a agrária e patriarcal (século XIX) com o café como produto principal de exportação. Minas Gerais (parte) se desenvolveu, o Nordeste não. O livro que o senhor leu, *Ópera dos mortos*, que acaba de sair na Inglaterra e nos Estados Unidos, é parte de uma saga, um grande painel que venho escrevendo, e trata exatamente e tem por ambiência a segunda decadência – a rural. (DOURADO, 1988, p. 2)

¹⁷ “une famille, une maison, des terres, une partie du Sud s'emboitent naturellement, et Rosalina rappelle inévitablement l'Emily du célèbre récit “A Rose for Emily”. Nous pensons de même que le roman souffre d'une certaine sagesse par rapport à son modèle”.

Nesse grande painel, Minas Gerais se presentifica nas diversas frentes temáticas de que suas narrativas tratam: a religiosidade, a cultura oral e sua relação com os mitos antigos, a morte, a loucura, a sociedade patriarcal falocrática, a prostituição, o erotismo, a incomunicabilidade entre as pessoas, a decadência das economias aurífera e cafeeira, as relações de poder. Apesar das diversas vezes em que o autor se nega a conferir um nexo sociológico a suas obras, a sua militância em outros momentos – a defesa da língua nacional, o lugar do artista participante promulgado na revista *Edifício*, a leitura sócio-histórica na carta a Sarduy – ou os vários aspectos temáticos de sua obra agora citados possibilitariam o diálogo com a literatura empenhada já em seus primeiros textos.

É exatamente em conexão com esses aspectos que a constituição da subjetividade também se impõe como eixo temático fundamental da obra de Autran Dourado. Os livros *O risco do bordado* e *Um artista aprendiz* se caracterizam como romances de formação, nos quais o *alter-ego* do escritor, João da Fonseca Nogueira, narra as experiências em Duas Pontes e em Belo Horizonte, respectivamente, que levaram ao desenvolvimento de sua personalidade como artista. Além de a epígrafe de *Um artista aprendiz* ser uma citação de Goethe, a narrativa cita textualmente dois romances de formação, quando João teria passado a tarde inteira na Biblioteca Municipal “lendo *A educação sentimental*, de Flaubert. [...] De *A educação sentimental* só se aproximava em grandiosidade e beleza *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe [...] Também ele João iniciava o seu aprendizado, a sua educação sentimental.” (DOURADO, 1989, p. 99-100). No excerto, a narrativa desse autor que teoriza tanto sobre sua própria obra não apenas realiza um relato ficcional-memorialístico, como deixa explícita sua filiação ao romance de formação e à tradição filosófico-literária que, desde o Primeiro Romantismo Alemão, procura pensar o indivíduo e sua subjetividade na sociedade moderna (Cf. MORETTI, 2020). Para além de seus textos memorialísticos, essa reflexão sobre o sujeito estará presente em vários outros livros. Em *Ópera dos mortos*, por exemplo, Rosalina, a última remanescente da tradicional Honório Cota, questiona-se sobre o seu eu:

De onde vinha, onde estava, mesmo quem era? Eu, Rosalina, conseguiu pensar com dificuldade. Eu, viva. À dor de viver, preferia estar morta, não ter acordado nunca. Eu, por que? Por que, como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência. Eu, como uma liturgia, um batismo; para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo do corpo. Eu, como se chamasse alguém para a posse daquele corpo fulgurante, luminoso de dor. [...] Ela, seu quarto, sua cama, ia pensando lentamente enquanto as mãos corriam a colcha de crochê. Minha, minha cama, eu. Meu quarto, minha casa. A janela

aberta, a janela dormiu aberta. Como foi? O remorso no corpo. Apalpou o corpo, meu. Vestida, dormira vestida. Como foi que aconteceu? Que aconteceu? Como? Quem?

Súbito se cristaliza: ela e o corpo, ela. (DOURADO, 1976, p. 132)

Em um momento imediatamente posterior ao instante em que Rosalina e Juca Passarinho estiveram prestes a consumir uma relação sexual, a afirmação desse “eu” repetida tantas vezes se constitui como uma reflexão sobre a subjetividade dessa mulher. Analogamente à liturgia do batismo, ocorre a conformação de um eu não se separa do corpo, apesar da interdição ao desejo, esse “nojo do corpo”, imposto pela família patriarcal e que leva à inscrição do sentimento de culpa no próprio âmago da subjetividade.

Se nos anos 1960 e 1970 a ficção brasileira – que no século XX teve expressivo peso do romance sociológico – via também crescer um influxo filosófico (Cf. DOLABELA, 2020), os romances de Dourado se inscrevem nesse contexto também pelas reflexões sobre o sujeito. Além de comentar a obra de inúmeros pensadores em ensaios e artigos, as suas narrativas são permeadas de referências filosóficas. Em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, ele comenta uma passagem de *Ópera dos mortos*, em que “algumas frases sem aspas são conhecidíssimos fragmentos dos filósofos pré-socráticos – [...] o rio de Heráclito, a flecha de Zenão etc. – usados como imagens plásticas e não como filosofia, é bom dizer.” (DOURADO, 2000, p. 55). Também se insere no quadro das citações feitas pelo autor o nome de Freud, a partir do quê suas obras problematizam a constituição do sujeito. Em *O meu mestre imaginário*, o *alter-ego* Erasmo Rangel evoca o psicanalista, comentando sobre a formação da personalidade: “o importante, já dizia o dr. Freud, é o que se dá no passado, nos primeiros anos (para o dr. Sigmund, aos quatro anos o menino já está “formado”) [...]” (DOURADO, 2002, p. 20). A referência a essa idade que freudianamente é tão importante para o desenvolvimento da personalidade infantil também aparece em *Um cavalheiro de antigamente* (último volume da trilogia da família Honório Cota, cujos dois primeiros volumes são *Ópera dos mortos* e *Lucas Procópio*). Esse livro pode ser descrito como a tentativa de João Capistrano recompor as figuras do pai e da mãe (fundamentais nas narrativas psicanalíticas freudianas), bem como sua própria figura, construindo um questionamento de sua autoimagem, sem jamais chegar a uma resposta definitiva. Nessa busca, é sintomático o momento em que conversa com seu amigo dr. Maciel Gouveia e este lhe

pergunta se não teria desejos incestuosos pela irmã na infância. Frente à negação exaltada de João Capistrano, o médico nota:

[...] que tinha se metido numa alhada. Era capaz dele não ter entendido direito o artigo que lera numa revista científica sobre uma nova escola de psiquiatria de um certo médico de Viena, que estava causando grande polêmica. Achou que fora leviano, João Capistrano tinha toda razão em reagir com dureza à sua pergunta sobre um desejo inconsciente seu. (DOURADO, 2001, p. 157)

Assim como transcreve frases sem aspas dos filósofos, essa referência direta a Freud mobiliza uma discussão clínica, empregando mesmo termos técnicos da psicanálise. Como Autran insiste, não se trata de sociologia, história, filosofia ou de psicanálise: suas obras se constituem como literatura, mas, por isso mesmo, mobilizam, deslocam e tensionam discursos e imagens presentes nos outros saberes. E é exatamente por essa relativa autonomia que a literatura reflete sobre as subjetividades e, simultaneamente, reescreve a história de Minas Gerais. Aqui, voltamos à observação feita por Fábio Lucas, quando afirma que a prosa intimista mineira se colocaria como exercício de autoconstrução: mobilizando os repertórios do romance de formação, da filosofia, da psicanálise, a literatura permite a autoconstrução das subjetividades e a reescrita ficcional de Minas Gerais. Em *Um cavaleiro de antigamente*, quando tenta reconstruir a sua narrativa familiar, João Capistrano afirma que sua mãe seria “a autora de seu caráter.” (DOURADO, 2001, p. 94). Essa afirmação abre a possibilidade de que uma personagem se torne autora da própria ficção de que participa, quebrando os limites entre a realidade e a ficção. Assim, a figura autoral (empírica ou não) tem sua face moldada ficcionalmente, até porque a própria realidade histórica se constitui como ficcional.

Aspecto recorrente em Autran Dourado, a tradição oral da população de Duas Pontes é responsável pela transmissão das histórias, das lendas e pela composição dos mitos da cidade. A esse respeito, pode-se dividir sua obra em dois tipos de narradores. O primeiro é um narrador em primeira pessoa do plural, cuja narração é construída a partir das vozes da população da cidade. Já presente em romances como *Ópera dos mortos*, essa perspectiva narrativa se intensifica nos trabalhos a partir dos anos 1970, com destaque para *Novelário Donga Novais* e *Um cavaleiro de antigamente*. Afirmação que poderia ser aplicada a ambos os romances, Autran defende em carta a Fábio Lucas: “Eu estou em *Novelário* fazendo narrativa da narrativa [...] paródia alucinada [...] eu deformo e invento

provérbios, numa recriação maluca.¹⁸” (DOURADO, 1980, p. 1-2). Figura pantemporal, que teria a lembrança das histórias e provérbios de todos os tempos, Donga Novais é a personificação da tradição oral, que, deformando e inventando, compõe a memória de Minas Gerais. Logo, Donga Novais, bem como a população de Duas Pontes poderiam ser vistos como *aedos*, que mantêm viva a memória de sua tradição. O outro tipo de narrador é o que alterna entre a terceira e a primeira pessoa do singular, mas adota sempre a perspectiva de João da Fonseca Nogueira, também *alter-ego* do autor. Entre outros, pode-se mencionar *Confissões de Narciso* (2001), originalmente lançado em 1997, em que o autor-narrador publica os manuscritos em que Tomás de Sousa Albuquerque conta sua vida, sendo que os documentos foram entregues a João pela viúva do personagem. O primeiro tipo de narrador se faz mais presente nas narrativas dos ciclos do ouro e do café, o segundo abarca o momento de modernização de Minas no século XX. Entre um e outro, existe a diferença de que o primeiro envolve a tradição oral dos *aedos*, e o segundo envolve uma concepção já institucionalizada da literatura, na qual o autor assume para si a função de reescrever a história de sua terra natal. Contudo, são sempre romances que envolvem a recontagem incessante das narrativas, como uma quebra de limites entre a história e a ficção, “paródia alucinada” que envolve escrever as histórias da História de Minas, sem se fixar em uma imagem definitiva. Não por acaso, um dos espaços mais retomados em seus textos é o Ponto, lugar onde se reúnem os habitantes da cidade para, muitas vezes maliciosamente, contar suas histórias: sua literatura é esse ponto de encontro em que os sujeitos criam a si mesmos e recriam sua terra natal.

Conseqüentemente, as subjetividades não se separam das histórias de Minas e, por isso mesmo, se constituem como ficções. Ao final de *Ópera dos mortos*, a descrição de Rosalina remete a essa construção ficcional:

Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. Tudo podia acontecer, esperava-se a noiva descer as escadarias do palácio, o vestido arrastando na passadeira de veludo, os pajens, os nobres, o cortejo: aguardava-se a rainha que vinha vindo. Nada a gente deixava de ver, mesmo não vendo. [...] Contando, não se acredita que foi assim. A gente compõe, equilibra, junta as

¹⁸ Vale notar que, em um momento em que o diálogo com Silviano Santiago se estreita, Autran propôs persistentemente que sua obra após os anos 1970 seria um momento pós-moderno de sua produção, relacionando o conceito à paródia ou pastiche de texto alheio, ou mesmo de fato/acometimento histórico. Como o escritor se correspondia regularmente com os pós-graduandos que estudavam sua obra, ele propunha a escrita de teses, dissertações e artigos sobre o tema em seus textos, advogando que *Os sinos da agonia* seria o primeiro romance pós-moderno no Brasil.

partes, dá peso e medida, ordena segundo um desenho, busca proporções, simetria, ritmo. (DOURADO, 1976, p. 28)

A menção a uma “figura recortada de história” pode assumir tanto o sentido de alguém que aparenta ter sido retirada de textos antigos, como o de uma pessoa sobre quem a cidade de Duas Pontes criaria muitas narrativas. Em ambos os casos, ela é também uma figura recortada *por* histórias, ou seja, a constituição de sua subjetividade se dá também pelo atravessamento de diversos discursos sociais, que seguem o imaginário da cidade: a estrutura de poder patriarcal, as relações econômicas, os mitos que circulam oralmente. Logo, torna-se possível afirmar que as tendências da literatura intimista e da literatura empenhada não são dicotômicas, uma vez que as relações sócio-históricas agem sobre as subjetividades e vice-versa. É nessa direção que *Um artista aprendiz* é e não é um romance à *clef*, pois a construção de seus personagens obedece ao mesmo princípio de composição presente na passagem anterior. Comentando *Um artista aprendiz* em carta a Wilson Figueiredo, Autran relaciona os personagens às figuras históricas: “o Hernandez (Iglésias), Silvino (Jacques), o Domingos (Sábado), o Marcos (Marco Aurélio), o Armindo (Amilcar), o Augusto Néri (Zeka), o Marcelo (Murilo Rubião), Silviano (Silviano mesmo) [...] o Otávio (Otto) [...] o Júlio Gadda (Hélio).” (DOURADO, 1990, p. 1-2). Entretanto, ele ainda declara que essa correspondência só é possível na medida “toda a minha capacidade inventiva e romanesca, naturalmente deformante.” (DOURADO, 1990, p. 1). Deformar e inventar são capacidades que se unem, da mesma maneira que a cidade de Duas Pontes compõe a figura de Rosalina. Não apenas em relação a seus amigos, a obra de Autran se compõe nesse jogo processual que se alimenta de personagens históricos criados por mecanismos já presentes na ficção. Em correspondência a Antonio Candido, comentando o capítulo “Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa”, de *Vários escritos*, o escritor afirma que “As roupas do homem”, de *O risco do bordado* seria a dissolução de alguns mitos de infância de João da Fonseca Nogueira, entre os quais “um herói do meu tempo de menino, o supracitado jagunço Xambá, cuja pessoa, fama e proezas (aquela dele saltando os muros dos quintais, a polícia atrás chovendo bala, eu vi) presenciei e conto.” (DOURADO, 1970, p. 1). Minas Gerais é recriada incessantemente por suas narrativas, por seus mitos, sem se fixar em uma identidade única. A obra de Autran Dourado parte do século XVIII, tensionando os discursos históricos e recriando Minas, sendo que, ao chegar ao presente, assume a função

de criar literariamente a sua geração e dar forma à instituição literária. As constelações mineiras de Autran habitam suas obras e, por isso, habitam também a realidade histórica.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: maio de 2021

Referências:

- BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *Literatura mineira: trezentos anos*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2019.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2009.
- DOURADO, Autran. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- DOURADO, Autran. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DOURADO, Autran. *Confissões de narciso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Antonio Candido. Rio de Janeiro, 22 out. 1974. Carta. 1p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Elias José. Rio de Janeiro, 10 abr. 1974. Carta. 1p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Fábio Lucas. Rio de Janeiro, 30 jul. 1973. Carta. 3p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Fernando Henrique Cardoso. Rio de Janeiro, 17 dez. 1990. Carta. 6p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto Mansur. Rio de Janeiro, 9 jan. 1980. Carta. 1p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1 jul. 1984. Carta. 1p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Raimundo Carrero. Petrópolis, 09 jan. 1990. Carta. 7p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Severo Sarduy. Rio de Janeiro, 29 jun. 1990. Carta. 7p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Wilson Figueiredo. Petrópolis, 2 fev. 1990. Carta. 3p.
- DOURADO, Autran. [Correspondência]. Destinatário: Wilson Figueiredo. Rio de Janeiro, 12 abr. 1990. Carta. 3p.
- DOURADO, Autran. Se dermos um pontapé no latifúndio e sairmos do feudalismo, então conseguiremos alguma cousa. *Edifício*, Belo Horizonte, n.2, p. 31-33, fev. 1946.
- DOURADO, Autran. *Gaiola aberta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- DOURADO, Autran. *Novelário Donga Novais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- DOURADO, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DOURADO, Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DOLABELA, Pedro. *Todos eles romances*. Campinas: Unicamp, 2020.
- LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- QUEIROZ, Amaro de. A novíssima geração, ao contrário da modernista, é muito mais política do que estética. *Edifício*, Belo Horizonte, n.2, p. 6-8, fev. 1946.
- QUEIROZ, Amaro de. Posso garantir, no entanto, que todos somos bons rapazes. *Edifício*, Belo Horizonte, n.2, p. 42-44, fev. 1946.
- RESENDE, Otto Lara. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Lisboa, 27 dez. 1967. Carta. 2p.
- SANTIAGO, Silviano. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. [S.l.], 27 dez. 1967. Carta. 2p.
- SARDUY, Severo. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Paris, 8 abr. 1981. Carta. 1p.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- SOUZA, Eneida Maria de. Edifício: que geração é essa? *Scripta*, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 13-22, 1ºsem. 1988.

Nada acontece, algo acontece: *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel
Nothing happens, something happens: Godofredo Rangel's Vida ociosa

Daniel Reizinger Bonomo

Universidade Federal de Minas Gerais
<https://orcid.org/0000-0003-4516-7683>
drbonomo@gmail.com

RESUMO: O ensaio procura situar e interpretar o romance *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, no contexto modernista, vinculando tanto no âmbito do texto em si como em horizonte histórico aspectos da linguagem e da ação narrativas, e verificando uma relação necessária entre a arte excessiva no estilo do autor e o enredo precário de acontecimentos na obra. Essa relação acusa a possibilidade de o leitor não só reconhecer no livro uma dimensão crítica, mas compreender seu narrador entediado e conformista, que se define pela insatisfação dupla que articula a estagnação no interior de Minas Gerais e o horror nos centros avançados do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Godofredo Rangel; *Vida ociosa*; Modernismo.

ABSTRACT: *Reading and situating Godofredo Rangel's novel Vida ociosa in the context of Brazilian modernist literature, this essay associates aspects of language and plot by intersecting text analysis and historical scope. It also observes a necessary relationship between the author's highly elaborate style and the lack of events in the narrative. Moreover, it unfolds a critical dimension in the book while understanding its bored narrator and relating the stagnation of provincial life and the horrors in the Western world's capitals.*

KEYWORDS: *Godofredo Rangel; Vida ociosa; Modernism.*

1. Sem problemas

Godofredo Rangel é o interlocutor silencioso de Monteiro Lobato nas cartas de *A barca de Gleyre*, correspondência de quatro décadas, desde os tempos em que organizaram, com mais alguns, um grupo literário e uma república em São Paulo, nos inícios do século XX. O livro da correspondência entrou com Monteiro Lobato para o primeiro escalão da literatura brasileira, ao contrário dos membros restantes do cenáculo apenas eventualmente desarquivados. As cartas de Godofredo Rangel permanecem inéditas, com a exceção de uma pequena amostra publicada em edições do *Suplemento Literário de Minas Gerais* em 1984. Esse ineditismo colaborou de algum modo para o desaparecimento de Rangel, o amigo desconhecido, que às vezes desperta a curiosidade por isso mesmo, ferindo assim a imagem reservada, a figura de homem retraído, cortês e “humilde de natureza”, como o viu Drummond (1975, p. 143) em bonita homenagem.

Godofredo Rangel escreveu *Vida ociosa*, que surgiu em parcelas entre 1917 e 1918, depois em volume, em 1920, com o subtítulo *Romance da vida mineira*. Escreveu ainda outros romances, *Falange gloriosa* (1955) e *Os bem casados* (1955), os contos de *Andorinhas* (1922) e *Os humildes* (1944), além de assinar textos sobre Fialho de Almeida e Júlio Ribeiro, um *Estudo prático do português* (1917) e traduções do francês e do inglês.¹⁹ A fortuna crítica da obra não é extensa. Uns poucos exemplos da manutenção da memória do escritor sobressaem nesse sentido e chamam a atenção também pela relativa improcedência. Por exemplo, a sua classificação como regionalista no estudo de Wilson Lousada incluído em *A literatura no Brasil* (Afrânio Coutinho), que se justifica apenas com relação a *Vida ociosa*. José Aderaldo Castello, por sua vez, amplia essa ideia considerando o realismo doméstico de *Os bem casados* e a associação de *Falange gloriosa* com o romance de internato, e observando, em *Vida ociosa*, a vida “sem problemas, de acordo com o título, de ociosa tranquilidade, espécie de conformismo que, contudo, dispensa a resignação e desconhece as impertinências da revolta social ou de conflitos íntimos, numa perspectiva isolada do universo rural” (CASTELLO, 2004, p. 42).

Nem sempre, porém, os comentários foram assim genéricos e moderados. Se a apreciação positiva de *Vida ociosa* foi comum à época do lançamento,²⁰ já por ocasião da simultânea edição dos três romances de Rangel nos anos 1950 surgiriam pareceres discordantes. De um lado, os romances ganharam uma introdução de Antonio Candido, favorável à revisão do seu valor no conjunto da literatura brasileira. De outro lado, Wilson Martins descartou essa necessidade e afirmou que, embora motivados por boas concepções, os romances de Godofredo Rangel resultavam fracos e a reedição devolvia “um mito literário às suas modestas e verdadeiras proporções” (MARTINS, 1991, p. 278). Sem que a situação mudasse muito, houve nova edição de *Vida ociosa* em 2000 e de vez em quando surge algum interessado na conservação do morto.²¹ Agora, mais que

¹⁹ As datas entre parêntesis referem-se às primeiras edições em livro.

²⁰ “Em artigos, cartas ou manifestações diretas, aplaudiram o romance: Adalgiso Pereira, Ricardo Gonçalves, Augusto de Lima, Moacir Deabreu, J. A. Nogueira, João Pinto da Silva, Tristão de Athayde, Arthur Neiva, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Silva Ramos, Raul Vergueiro, Antonio Candido, Hilário Tácito, d. Antônio de Almeida Morais Jr., Mário Matos, João Dornas Filho e Guilherme de Almeida. Este último o considerou *primus inter pares* dos acadêmicos mineiros. Uma só voz discordante elevou-se solitária no Rio Grande do Sul.” (ATHANÁZIO, 1977, p. 64)

²¹ Faço aqui uma última referência a Wilson Martins, que também disse: “Godofredo Rangel é daqueles mortos que se recusam a morrer” (1996, p. 417). Bons exemplos de pesquisa atual são os artigos de Camila

reabilitação, *Vida ociosa* talvez recobre interesse crítico e histórico, e permita abordagem renovada, partindo inclusive do texto de Antonio Candido.

Antonio Candido propunha na década de 1950 que se revisasse o significado da obra de Rangel após o conhecimento do romance, até então inédito, *Os bem casados*. Na sua avaliação, este superaria os demais títulos do autor como aprofundamento da “situação humana”, coesão das relações estruturadas em personagens convincentes, mas também pela atitude do narrador, propensa à amargura e ao pessimismo (CANDIDO, 1955, p. 9). Para Antonio Candido, em resumo, a articulação negativa da realidade fundamentaria a vantagem de *Os bem casados* sobre os outros dois romances. *Vida ociosa*, nessa leitura, manteria sentidos demasiado amenos, assumindo atitude branda, o narrador tomando o partido dos “humilhados e ofendidos” mediante uma espécie de simpatia piedosa. Como Aderaldo Castello depois, Antonio Candido notava já, portanto, ausência de problemas em *Vida ociosa*, embora aproveitasse a observação mais consequentemente.

Como se vê, Antonio Candido alinha desse modo uma fração da obra de Rangel com determinados critérios de atribuição de qualidade que firmam um acordo entre modernidade literária e padrões negativos de significação. O acordo em questão dispõe que, ao menos desde as obras mais representativas nesse sentido de Flaubert, Baudelaire ou Dostoiévski, o texto literário da melhor qualidade será com frequência aquele em condições de intensificar sua perspectiva de uma experiência negativa do mundo no leitor, que, simultaneamente, estranha e admite a validade dessa experiência. Desde então um romance, por exemplo, cujo desenlace sugere reconforto e algum tipo de conciliação que não mantém suspensas (mas atuantes ainda) quantidades respeitáveis de contrariedades corre o risco do *Kitsch*, isto é, de ficar barato e inaproveitável. E *Vida ociosa* talvez incomode aí, com um fim embaraçoso. O personagem principal e narrador em primeira pessoa, doutor Félix, um magistrado que frequenta por amizade e desfastio o lar humilde de um casal de velhos, Próspero e Marciana, e de seu filho, Américo; esse narrador termina por receber dessa gente simples um presente que desconcerta, um anel de valor, comprado à custa de economias que implicam sacrifícios. Ele retribui logo, como quem

Russo de Almeida Spagnoli, “Godofredo Rangel leitor: Memórias literárias na correspondência trocada com Monteiro Lobato” (2018), e de Fernando Baião Viotti, “Um romance na encruzilhada: *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel” (2017).

não pode ficar nessa situação, com a notícia de que contribuiu, “graças a certas facilidades de ocasião e ao influxo de prestantes intermediários” (RANGEL, 1955, p. 133), para a criação de uma escola rural em que o sempre estudioso e um tanto crédulo Américo poderá trabalhar como professor. Ou seja, apela-se para a comoção, mas nada garante que a alegria e as lágrimas dos personagens passem aos leitores, que na melhor das hipóteses guardam uma impressão de que aí termina mais que uma história singela.

2. Acontecimento de linguagem

Para situar o romance de Godofredo Rangel na época modernista é preciso encontrar uma perspectiva adequada e levar em conta sua especificidade. Supondo algum modernismo em *Vida ociosa*, essa ideia de modernismo não se alinha com a dos modernismos de vanguarda catalisados no Brasil pelo grupo de 1922, nem afina com as tendências predominantes na década seguinte, a do romance de 30. Não se exclui por isso Rangel do seu contexto. Quer dizer, não se trata de afirmar que ele é modernista, mas de admitir que não é extemporâneo, e que *Vida ociosa* ostenta formalmente sua condição histórica. Foi aliás essa expressão ostensiva que determinou a interpretação de Antonio Candido, que viu proximidade entre Godofredo Rangel e autores como Léo Vaz, Amadeu de Queirós, Ciro dos Anjos e Eduardo Frieiro, e os batizou de “calígrafos”, por serem caprichosos, elegantes e corretos no uso da língua. Esses escritores, segundo Antonio Candido, possuem o encanto da fineza e da medida, como quem deixasse ver, “sob a monotonia tipográfica, um original amorosamente traçado à mão” (CANDIDO, 1955, p. 4-5). Contudo, Antonio Candido alerta para o risco nesse capricho do brilho que ofusca e atrapalha os sentidos mais profundos do texto, e sugere a possibilidade de um superficialismo nesses escritores como efeito de um exagero de efeitos.

Aqui, porém, as coisas complicam. Afinal, na literatura brasileira da primeira metade do século XX foram recorrentes os enunciados caprichosos e carregados, e essa caligrafia e certo formalismo não foram atributos de um grupo muito específico. Basta pensar na importância de *Os sertões*, que não poderia ser acusado de superficial, posto que excessivo e dado aos efeitos. Na outra ponta, acorrem à lembrança Guimarães Rosa e as escolhas estilísticas de *Sagarana*, que a seu modo renovavam a tinta fresca ainda de

Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos ou Valdomiro Silveira. Aliás, o aparecimento de Guimarães Rosa talvez pedisse explicações nesse sentido. Em 1956, ano de *Corpo de baile* e *Grande sertão: Veredas*, Augusto Meyer publicava em livro um ensaio intitulado “A família dos ‘farfalhantes’”, dedicado a outro Rangel, Alberto, o autor de *Inferno verde*. A preocupação de Augusto Meyer não era com superficialismos e pode ser que não lhe tenha ocorrido então o significado da presença de Guimarães Rosa na literatura brasileira. Antes, lendo *Inferno verde*, ele reconhece uma tendência de estilo abundante comum em brasileiros e portugueses, uma família de escritores na passagem para o século XX caracterizada pelo “desenho minudente, a forma copiosa, a abundância da cor, o adjetivo generoso e, de vez em quando, a rica frase de cauda irisada” (MEYER, 1971, p. 171); e cujas preferências compensariam, a seu ver, uma tendência oposta, afeita à influência na época de Anatole France.

Por esses textos contemporâneos de Augusto Meyer e Antonio Candido, nota-se que havia interesse, simultaneamente à ascensão de Guimarães Rosa, em compreender a coexistência na literatura brasileira de tendências estilísticas opostas, atravessando seus modernismos. De um lado, os modelos enxutos nos autores mais representativos do romance de 30; de outro, os “prosadores de arte”, os calígrafos e os farfalhantes. Godofredo Rangel ocupa, nesse esquema, posição importante no grupo de Guimarães Rosa e de um Coelho Neto. Não por acaso os bilhetes de Monteiro Lobato que abrem *A barca de Gleyre* e datam o início da amizade mencionam, juntos sobre a mesa no interior da famosa república, um Flaubert e um Coelho Neto (LOBATO, 1950, p. 21). A imagem cristaliza de algum modo essa contradição do artista obcecado pelo acabamento formal entre um excesso contido, que permite, por exemplo, a apreciação comumente positiva da literatura de Flaubert, e o verbalismo, que se vincula à apreciação habitualmente negativa de Coelho Neto. Godofredo Rangel movimenta-se aí, sujeito aos mesmos perigos dessa família em todo caso excessiva, porque as excelências aqui se veem no excesso, como mostra o exemplo a seguir, em *Vida ociosa*:

Fechou-se a noite. Das margens empantanadas do rio sobe uma confusa vozeria de batráquios. Há o tantã dos tanoeiros, encambulhado com silvos, grulhos, coaxos, ladridos de matilha solta respondendo-se de ponta a ponta dos atascadeiros, regougos graves, espaçados — vozes de experiência e ponderação — guinchos, grunhidos, timbres inomináveis, bufidos estranhos, onomatopeias bárbaras de todas as vozes animadas. E se se busca divisar, nos almargeais alagados, as manadas sem número de bestas apocalípticas, que em tal soada povoam os ecos da noite, apenas se entrevê, fuscamente alumiado ao

palor do luar nevoento, o nível palustre deserto e imoto, adormecido na calma da noite. Longe em longe vem da mata virgem um ulular soturno, voz de mistério que cõa nos nervos um arrepio de pavor. É a vida noturna que começa. Insulada a fazenda em terras despovoadas onde abateu a sombra, só, no desabrigo e no abandono, traz doce sensação de segurança e conforto o ver-se a gente nesse conchego amigo a tais horas avançadas. O velado da entoação das lentas frases trocadas, o bruxuleio da lamparina empenachada de bulhões de fumo negro, o ambiente de “lar”, mergulharam-me num sopor agradável, propício às dispersões frouxas do espírito. (RANGEL, 1955, p. 95).

O trecho acima não só prefigura o Guimarães Rosa de “Buriti”, por exemplo, das noites de insônia farfalhantíssimas do chefe Zequiel, como traz à baila mais questões. É uma floresta na forma como deita labirintos, animando as matas e os rios, colecionando palavras, e um exagero dessa espécie não objetiva apenas comunicar uma alteração no estado do narrador, como se lê nas últimas frases. Na verdade, o evento em apreço, isto é, a noite que cai, não compete em interesse com a linguagem mobilizada para evocar a sonoridade do que aí não se vê. Aliás mal se nota alguma incongruência na rápida substituição do pavor pela sensação de conforto do narrador. Isto ocorre porque o vocabulário polpudo e o estilo frondoso estão no primeiro plano, e isso diz respeito à organização do enredo. Em *Vida ociosa* concorrem um excesso de linguagem e uma escassez de acontecimentos. Esse cair da noite introduz o leitor no último terço do livro e até o momento a impressão é de que não houve muita coisa, quase nada.

A correspondência entre linguagem e ação, levada a efeito no livro de Rangel por um investimento assimétrico (muita linguagem, pouca ação), faz pensar, finalmente, no que dizia José Paulo Paes sobre determinados autores “artenovistas”, que, para evitar o superficialismo, teriam consubstanciado ornamento e mensagem, isto é, feito do estilo uma consequência do assunto que narram. Não seria impossível usar desse raciocínio na análise de *Vida ociosa* e afirmar que a ornamentação enfatiza aqui, por contraste, a falta que atribui sentido à história. Ou seja, o descompasso entre a opulência da forma e a pobreza de acontecimentos lançaria, dessa perspectiva, um fundamento estruturante. Porém, não é só essa localização no plano formal que historiciza e legitima o romance. Há outro elemento, ligado à mesma estreiteza da ação.

3. Acontece, nada acontece

Mais recentemente apareceram estudos de revisão do modernismo literário que vêm ao encontro de uma leitura de *Vida ociosa*, por exemplo, *Modernism and the ordinary* (2009), de Liesl Olson, e *Against the event: The everyday and the evolution of modernist narrative* (2013), de Michael Sayeau. Em comum, trata-se de entender o modernismo para além do senso genérico de que ele é a expressão conturbada de um período conturbado, e de reagir à ideia de que na estética modernista há somente experimentos radicais para a representação de experiências também radicais. Não se contesta desse modo que o período foi marcado por grandes transformações, por crises, revoluções e guerras. Somente que essa visão não contempla todo o processo histórico, antes sugerindo uma realidade marcada quase só por interrupções, fins e recomeços, em prejuízo das sequências e permanências. Essa visão não favorece a compreensão de que os acontecimentos históricos de vulto coexistem com realidades diárias, algumas banais, afetadas gradual ou indiretamente. Numa palavra, os grandes acontecimentos coincidem com os pequenos, que enfim compõem o que se entende, *grosso modo*, por cotidiano.

A ideia de cotidiano remete à condução ordinária da vida, define-se por eventos que se repetem e adquirem um sentido banal. Define-se, portanto, em relação a uma forma de vida particular, que se administra rotineiramente nas obrigações e nos hábitos. Assim mesmo, a banalidade só é possível graças à alienação dos sentidos implicados em acontecimentos que vão passando mais ou menos despercebidos. O cotidiano pode ser visto assim como a face negativa da vida, determinada por uma ausência, uma suposta falta de eventos, num sentido muito específico: o tipo de evento que falta ao cotidiano é o evento de proporção, de efeitos patentes, em particular o evento imprevisto, capaz de romper com a ordem do dia. Cotidiano, desse ponto de vista, é o que ocorre enquanto vigora (ou não) a expectativa de um “verdadeiro” evento. Aqui vale mencionar, voltando à literatura, as cartas de Flaubert em que se lê o desejo de um “livro sobre nada” e a sua constatação de que produzira em *Madame Bovary* “cinquenta páginas de enfiada onde não há um só acontecimento” (FLAUBERT, 1993, p. 95). A compreensão de “acontecimento” que se verifica aí estabelece uma continuidade entre esse Flaubert e o James Joyce de *Ulisses*, que, diferenças à parte, valorizaram temporalidades cotidianas e fizeram ver, como propôs Michael Sayeau no estudo citado, um “*anti-evental modernism*”.

A questão mais ampla, aqui, diz respeito às formas de revisão e manutenção dos padrões narrativos realistas durante os modernismos. A prosa modernista, nos termos de Sayeau, resiste à ideia de que haja algum ritmo normativo regulando as doses de ação e inação narrativas (SAYEAU, 2013, p. 37). São exemplares nesse sentido, a dissolução do evento e a ação reduzida nas durações mais amplas de Proust, ou o evento que nunca chega em Musil, ou que se desentende em Kafka, para expor a violência da arbitrariedade nas relações. Isto é, não se trata de excluir o evento como forma de organização do tempo narrativo, mas de assumi-lo produtiva e subversivamente, por exemplo, num cotidiano que vai mastigando o processo de modernização que o fez emergir historicamente e colocando o seguinte dilema para o romance modernista: fazer do cotidiano ele próprio um evento ou não. Essa é uma dificuldade já investigada por Liesl Olson em *Modernism and the ordinary*. Dificuldade porque representar algo banal é já tirar a banalidade do que se representa, desafio recorrente no modernismo, como propõe Olson, de falar em coisas mundanas sem passar necessariamente para o transcendente, quer dizer, tocar em assunto ordinário sem necessariamente transformá-lo em extraordinário, essa passagem muitas vezes prevista no acontecimento prosaico para o epifânico. Esta é uma forma de pensar que em literatura nem sempre está em jogo uma realidade substancial escondida no hábito, nem sempre a atenção conferida ao cotidiano expõe apenas o avesso de uma representação que supostamente interessa mais. Essa leitura amplia a noção de cotidiano do modernismo, ainda que não possa retirar dessas representações seu potencial de dizer as coisas em dobro, como parece ocorrer em *Vida ociosa*.

4. Nada acontece, acontece

No romance de Godofredo Rangel é decisivo o arranjo que assenta os acontecimentos no tempo cotidiano, assim como importam, além do estilo excessivo que os representa, a natureza desses acontecimentos e a consistência desse tempo. A começar pela concentração temporal: em *Vida ociosa* 16 dos 21 capítulos compreendem um único dia. Nos cinco restantes cabem uma excursão e o reencontro com os amigos Próspero, Marciana e Américo. A significação do enredo passa pela relação do narrador-protagonista com os eventos que se distribuem nesse tempo, com a natureza e a dimensão

desses eventos. A representação da vida ordinária em *Vida ociosa* opera nesse arranjo com as significâncias de acontecimentos insignificantes de saída. O narrador dispõe uma série de ocorrências diminutas, eventículos que se exploram calmamente, a abertura de uma porteira (RANGEL, 1955, p. 21) ou uma cirurgia num frango engasgado (RANGEL, 1955, p. 53), até a sugestão da pasmeira total, por exemplo, na venda de beira de estrada visitada por marimbondos (RANGEL, 1955, p. 35). Esses minieventos e essa falta de eventos vão arrastando o dia “numa lentidão deliciosamente aborrecida” (RANGEL, 1955, p. 61). O sentimento é contraditório e caracteriza esse narrador e personagem que está e não está à vontade na roça. O casal de velhos que o recebe tem, naturalmente, atividades cotidianas: cuida da comida, das galinhas, da pesca, conserta redes. Já o narrador ali está ocioso e mostra interesse limitado nessas atividades. Na verdade ele diminui o interesse que essas atividades poderiam ter, para fazer valer a própria personalidade desinteressada. Ele chega a esboçar por isso mesmo, num dado momento, uma espécie de teoria do interesse no pequeno evento, sem poder aplicá-la a si mesmo:

Creio que, o que nos torna a vida interessante, é sorvê-la com o apetite ávido de todas as curiosidades, o qual, em torno de incidentes mínimos, multiplica sugadores de polvo, bem como na mesa colabora o apetite no sabor das iguarias. Tenho viajado muito; mas em tanto correr terras não colhi uma anedota, uma observação rara, como se desprende num canteiro o pedicelo de uma flor. Tudo encinzeira-me tédio na alma e escancela-me a boca em bocejos. (RANGEL, 1955, p. 103).

Essa autocensura melancólica faz ainda um elogio à gente simples interessada na vida, a gente que “sabe e pode viver” (RANGEL, 1955, p. 103). A fórmula desgastada do êncômio da simplicidade serve aqui para evidenciar que ele, o narrador culto, se ressentia da falta de experiência. Fosse possível despontar, neste momento, a oportunidade de redescobrir um interesse na realidade comum, o romance teria outro sentido, mas, em *Vida ociosa*, essa oportunidade falha. Um dos pequenos eventos do romance, a história da formiga que visita o narrador em sua mesa de trabalho noite após noite, dá um bom exemplo. O narrador conta como se habituou por um tempo à visita e como ficou desolado, um dia, ao notar que ela desapareceu. O caso mostra amplo interesse em algo desimportante, quer dizer, atribui importância, em princípio, a algo mínimo, como se pudesse haver na banalidade um sentido profundo. Contudo, o narrador não transforma o evento em algo significativo, em especial porque predomina em toda sua narração uma ironia visível na atenção aos detalhes, nos exageros do afeto, no cuidado com que se

interpela a formiguinha e na própria extensão inesperadamente comprida da história, que se converte assim, no máximo, em episódio caligráfico ou anedota extravagante. De novo, a linguagem em primeiro plano disfarça o gracejo meio inconsequente e mais uma vez autorreflexivo: o alcance último do episódio reside no confronto entre a obstinação da formiga atarefada que cruza indiferente o seu caminho e a vida ociosa de quem, como o doutor narrador, trabalha mais ou menos distraído e realiza, assíduo, o programa de “um perpétuo aspirar, sem realizações” (RANGEL, 1955, p. 83).²²

Com um personagem aborrecido e uma economia narrativa colaborando para a debilidade dos acontecimentos, sugerindo por vezes um clima estático, aqui “uma fita de fumaça imota no ar parado” (RANGEL, 1955, p. 20), ali um papagaio “na sua imobilidade de ave empalhada” (RANGEL, 1955, p. 73), o romance de Godofredo Rangel regula esse contra-andamento, essa atmosfera de estagnação com eventos negativos, isto é, sonhados, recordados, recontados, mais ou menos distantes ou virtuais. A ausência de eventos continua atuante, portanto, nos desejos de evento e na memória de eventos em *Vida ociosa*. O narrador já no primeiro capítulo, contemplando a natureza, deseja “viver a rude e misteriosa vida da floresta” e sente o “pesar de não ser fera ou jatobá” (RANGEL, 1955, p. 24), mantendo também em seu desejo, como se vê, a dupla possibilidade, a alternativa de ação e inação, entre a voracidade do bicho e a existência lenta de uma árvore antiga. Mais adiante, após insistir novamente no desejo de ser fera e agora também índio (RANGEL, 1955, p. 84), surgem mais desejos de evento na insinuação de histórias que o narrador recorda e imagina, por exemplo, uma série de romances em que ele mesmo é o protagonista, protagonista heroico, claro, que triunfa e se admira como destemido caçador, lembrando em nada o juiz pacato que o imagina. Entretanto, também esses romances são incapazes de cumprir com o desejo de ação, não só porque são imaginários, mas porque não se realizam satisfatoriamente. Um deles fica atrapalhado e escandaliza o próprio autor pelo exagero de um peixe fantástico “que ia saindo, sem fim, da água” (RANGEL, 1955, p. 85). Outras vezes, embora “puxe pontas de romances heroicos”, diz que “o enredo apagava-se como um rio sem foz que se evapora no deserto e a dispersão concentrava-se no importuno vinco daquelas impressões visuais” (RANGEL, 1955, p.

²² Outro assunto é a herança machadiana, que precisaria ser discutida mais detalhadamente, em outra ocasião, quem sabe.

68). Por aí se vê que os enredos heroicos não vão adiante porque o herói é ele próprio, o narrador que boicota eventos, mesmo os negativos. A sua visita à cachoeira, que se apresenta como evento para quebrar a rotina, enfrenta a mesma resistência: é adiada até não poder mais e acatada, por fim, a contragosto. No conjunto, só as histórias do velho Próspero impulsionam outro ritmo e mudam a qualidade da ação. Mas são também negativas, alheias, preenchem o dia, acalentam a noite e não alteram o narrador.

A ação negativa ocorre aí, portanto, em forma de desejo, em planos fictícios e alheios. No entanto, o principal plano negativo de *Vida ociosa* é o plano histórico que situa, no fundo, a Primeira Guerra, razão do mais radical contraste com a precariedade de eventos na roça mineira que o livro figura. Como foi dito, o romance de Godofredo Rangel foi publicado pela primeira vez entre 1917 e 1918, ou seja, durante a Primeira Guerra Mundial. A ação do romance é contemporânea, já que se introduz o assunto, no capítulo “Ao café”, com Próspero pedindo “notícias da conflagração”. O narrador diz que “a humanidade continua possuída de sua demência assassina” e que “a luta se encrucece” (RANGEL, 1955, p. 43). Aqui, o narrador marca de saída posição, associando guerra e demência. Contudo, “brincando distraidamente com o copo da experiência”, dá em seguida um passo ousado, diz que “desejaria estar lá, no mais forte da refrega, para apreciar a hecatombe” (RANGEL, 1955, p. 43). O susto dos amigos rústicos não constrange, senão fomenta um discurso surpreendente do doutor Félix, tão contrário à aparência de amenidade do livro. A ironia adquire um sentido perverso e vaidoso nesta situação, ao pressupor um “atavismo de índole” que explica, no homem, o gosto por sangue e sofrimento (RANGEL, 1955, p. 44). Uma filosofia da sobrevivência do forte e da felicidade pessoal quer legitimar aqui discursivamente o desejo de ação convertido em desejo de horror. Volta a ideia de ser fera, num dos trechos mais impressionantes:

— Pois somos assim. O medo das represálias, ele apenas, recalca-nos o natural bravio de besta-fera. Por isso a guerra é bela e natural. Traz a abolição momentânea de todas as ferrepeias, de todas as mentiras jurídicas e morais – hipocrisias de nossa falsa civilização. Podemos ser tigres, ser humanos! Deixados à solta, como matilha desatrelada, nossos instintos recalcados cevam-se em todas as grandes voluptuosidades: os estupros, os saques, as carnificinas, as flamas incendiárias... Somos selvagens, somos bárbaros, mas humanos. É a grande vida natural que ressurgue, é a natureza que reivindica os seus direitos imprescritíveis, é o eterno, o indestrutível, que fulgura à labareda dos incêndios, no resplendor de uma incomparável apoteose! (RANGEL, 1955, p. 46)

A passagem tem o mérito de escancarar o pertencimento de *Vida ociosa* a um conjunto modernista amplo, sem prejuízo das especificidades locais de linguagem e perspectiva. Cabe lembrar que o entusiasmo com a guerra foi uma das propostas do manifesto de Marinetti em 1909. Nos inícios da Grande Guerra houve muita confusão, como se sabe, até escritores como Thomas Mann e Rainer Maria Rilke, por exemplo, foram simpáticos à chegada do conflito. Isso mostra como é possível abstrair realidades nefastas em nome de alguma quimera ou por muito menos, uma mudança qualquer, para sacudir a mesmice. É o que se lê numa passagem do diário do poeta expressionista alemão Georg Heym, que, em julho de 1910, reclama que nada acontece, que tudo é um tédio e que por isso não seria ruim se aparecessem barricadas e estourasse a guerra, injusta que fosse (HEYM, 2006, p. 320). Na fala do doutor Félix há algo semelhante, uma vontade de acontecimento levada ao absurdo, amparada em biologismo, “permanente e salutar estado de luta” (RANGEL, 1955, p. 44), e alimentada por um *pathos* nietzschiano compatível com os modernismos refratários ao marasmo burguês. A diferença principal, porém, entre o desejo de guerra do poeta alemão, que morreu a propósito antes de 1914, e o narrador de Godofredo Rangel, que se encontra à mesa do café e aprecia os quitutes de siá Marciana, é a distância do conflito. Ele tem a displicência e o tom de quem deseja algo improvável, de quem não corre perigo nos fundos do mundo, e pode abusar da imagem. E o abuso é maior porque ele se entretém, durante a fala, com uma mosca que, primeiro, pousa à beira de um copo d’água; depois, conforme ele avança no discurso do prazer humano na morte, passeia confiadamente pelo copo até que, na conclusão do trecho dedicado à volúpia assassina, o inseto cai na água. A concomitância sugere a monstruosidade potencial do doutor, quer dizer, a possibilidade de ele transferir a monstruosidade do seu discurso para a prática, mesmo que essa prática se reduza à admiração da mosca agônica. No entanto, prefere salvá-la, e assegurar dessa maneira para o leitor que há uma diferença entre sua personalidade e o horror que enuncia e que talvez se acentue ainda, com crueldade requintada, pelo tom de inocência com que conta a sobrevida da mosca. “Españejou-se, deu mais forte impulso e, librando-se enfim no ar, alegremente voou pela réstia dourada, janela em fora, a secar as asinhas úmidas à luz gloriosa da manhã.” (RANGEL, 1955, p. 46)

A mosca neste episódio sugere ainda, assim como a formiga depois dela ou as

aleluias antes dela e suas “miríades de asas minúsculas” (RANGEL, 1955, p. 23), como os cupins entremeados aqui e ali, a dimensão espaço-temporal diminuta em que se projeta o doutor para equacionar, com algum desconforto, os mundos privado e histórico, e a privação da História nas franjas do Acontecimento. Ou seja, quando nada acontece ou parece acontecer, não só acontecem muitas coisas sem maior relevância como paira no ar, pelas notícias e na imaginação, o mais relevante dos acontecimentos.

5. Mal-estar

O romance de Godofredo Rangel já não parece corresponder àquela afirmação de José Aderaldo Castello citada de início e que o interpreta como expressão de uma vida “sem problemas, de acordo com o título, de ociosa tranquilidade, espécie de conformismo que, contudo, dispensa a resignação e desconhece as impertinências da revolta social ou de conflitos íntimos, numa perspectiva isolada do universo rural” (CASTELLO, 2004, p. 42). Na verdade, o proveito dessa afirmação resulta de ela praticamente fazer ver pelo avesso o interesse de *Vida ociosa*. À vida ociosa do título não corresponde, na verdade, nenhuma tranquilidade. Não se vê, principalmente no personagem do doutor Félix, ausência de conflito íntimo e muito menos se observa no livro o isolamento do mundo da roça após capítulo tão marcante como este “Ao café”. As realidades em segundo plano, os eventos negativos, insistentes no andamento remansoso e às vezes inosso, equacionam antes um estado de paralisia incômoda, visível no protagonista narrador em duas frentes complementares: uma que, sabendo da ação arriscada para além das próprias circunstâncias, atualiza acontecimentos ausentes — os romances imaginados, as caçadas alheias, a guerra distante — e com isso a ausência de acontecimentos atuais; e outra que, sabendo da inexistência de ação arriscada nas relações diárias, prefere ficar com a imaginação, embora não possa encontrar nela a saída desejada. Por exemplo, a história de um tal Lourenço, “que matara um homem por ciúmes” (RANGEL, 1955, p. 108). O caso desperta a curiosidade do narrador. Porém, quando tem a oportunidade de saber o que realmente aconteceu após a volta do condenado e preso por três décadas, ele prefere imaginar mais um romance, porque a realidade seria “banal e desinteressante” (RANGEL, 1955, p. 108). Agora, como nos seus demais romances, o herói deste assume

também as formas subjetivas do narrador. Logo, ainda que desenvolva um conto, fazendo supor que tira prazer da construção do enredo, ele não pode evitar a marca do tédio e a substituição de um “romance com desfecho” por uma “biografia incolor” (RANGEL, 1955, p. 109), nos anos de cárcere e depois, na vontade de acerto de contas com o passado, invadida aos poucos de um cansaço que aceita, por fim, a roda do tempo. A ceita que envelheceu, enquanto desenvolvia “uma calma filosofia de conformidade” (RANGEL, 1955, p. 109).

A subjetividade que se delineia no narrador de *Vida ociosa* leva, portanto, esse traço de satisfação parcial com a vida ociosa. Ele cultiva a preguiça, aprecia o doce *far niente*, as refeições lentas e as “prosas de nonada” (RANGEL, 1955, p. 36), mas sofre de torpor e impaciência. No primeiro capítulo, nos parágrafos de abertura, com a paisagem que faz romper o dia e as sensações decorrentes do amanhecer, define-se já um narrador dividido entre “efeitos contraditórios”, entre um acabrunhamento motivado por velhas recordações e “um recrescer de vitalidade”, uma energia de aurora (RANGEL, 1955, p. 19-20). É essa ambivalência a verdadeira disposição do personagem, que se desdobra apaziguada, na prática, em momentos alternados de bem-estar e insatisfação com o ócio. O tédio desempenha esse papel de tornar visível a insatisfação. Ainda que ele insista no prazer de estar na roça entre amigos, há tempo demais num único dia para quem, como ele, não se ocupa com muito mais que comer, bocejar e sonhar. Não tolera assim ver o trabalho contínuo e repetitivo de Próspero no conserto das redes de pesca, e talvez o incômodo que sente em relação à gata de siá Marciana se deva a isso, porque felinos, ao contrário dele, curtem o ócio sem culpas. Aborrecido com o tempo que não passa, o doutor pensa na obrigação de um julgamento marcado. A lembrança evoca o estudo maçante dos provarás e praxistas, e a maçada dos autos sobre a mesa. Ou seja, trabalho e vida ociosa não se desligam. Descontente com a profissão de bacharel, o trabalho não abandona o doutor Félix nas horas de folga, até a sesta restauradora, enfim, motivada por um bom travesseiro (RANGEL, 1955, p. 71).

O tédio entretanto diz algo mais. As sensações alternadas entre o prazer e a insatisfação do ócio convergem neste personagem para a autocaracterização de sua atitude conformista. Um dos principais eventos do romance, a excursão à cachoeira, propõe verificar uma lição de comodismo. A configuração em si desse evento faz justiça

à dificuldade de ação do romance. O passeio à cachoeira é o acontecimento adiado, a promessa de acontecimento em *Vida ociosa*. O narrador resiste à ideia do passeio, mas acaba cedendo às insistências de Próspero. O propósito da excursão é presenciar um espetáculo natural, os peixes migratórios aos bandos, nadando e saltando em sentido contrário ao da correnteza das águas. A imagem, no penúltimo capítulo do romance, é novamente exemplo da força descritiva do narrador. O trabalho estilístico, porém, responde sozinho pela maravilha da cena. Observando a variedade dos instrumentos com que os homens capturam os peixes que saltam, observando os peixes esmagados às margens do rio, nas mãos, nas vasilhas das pessoas ou nos bicos das aves, o doutor Félix não enxerga na piracema a batalha pela vida, sintomaticamente não mobiliza agora o naturalismo para reconhecer, como fez antes, o “permanente e salutar estado de luta”. Diante do verdadeiro fenômeno biológico, vê tão somente a inutilidade do esforço. Assim, frustrando ele próprio a principal promessa de acontecimento, o doutor esclarece de resto a motivação básica do seu tédio constante. “Havendo satisfeito uma velha curiosidade, eis-me enfarado, com a saciedade da posse. Isto me confirma a cômoda filosofia...” (RANGEL, 1955, p. 127) Isto é, o tédio não se dissocia aqui da convicção de que não vale a pena realizar o que se deseja. Por isso tampouco convence aquela vontade de ver a guerra de perto. O tédio é um estágio último desse seu comodismo que formula desejos sem acreditar, contudo, que são realizáveis. É desejar a floresta em pensamento bucólico apenas, mas distante dos perigos e principalmente dos pernlongos, como diz (RANGEL, 1955, p. 84).

Nesse sentido o tédio expõe igualmente o desconforto do conformismo que o narrador defende. Num primeiro momento essa defesa parece delimitar o alcance do seu pensamento. Porém o doutor Félix, ao contrário do que sugere o próprio nome, não está feliz nem bem-acomodado em seu comodismo. Ainda que exista ironia aí, ela não anula as realidades que o discurso mostra. A vida como juiz é tediosa e sua consciência não se separa do lugar social que ocupa, na medida em que nenhum dos outros personagens sofre do mesmo mal. Enquanto Próspero e Marciana trabalham, o tédio do trabalho leva o doutor à roça atrás de simplicidade e velharias, “velhos fazendões semiabandonados, onde as horas passam arrastadamente” em “velhos relógios” (RANGEL, 1955, p. 21), isto é, velhos tempos que resistem e se mantêm menos mortos ali, com pessoas velhas

habitando ruínas, um papagaio velho, ideias velhas, no fundo, que pretendem envolver tudo em atmosfera de aceitação bondosa, até a lembrança da escravidão recente (RANGEL, 1955, p. 28). Próspero e Marciana são especialmente cordiais e admitem as injustiças do mundo como exemplos de humildade superior. Doutor Félix, por sua vez, faz ver essas injustiças, o abuso de uma gente ingrata, por exemplo, o major Claudino, irmão de Próspero (RANGEL, 1955, p. 26), e um Leonardo (RANGEL, 1955, p. 28), que se arranjaram na vida e esqueceram da ajuda que receberam de Próspero e Marciana quando precisaram. O doutor Félix é quem faz ver, em suma, um Brasil velho e injusto, vazado em vernáculo e ambientado em clima plácido e humor problemático. É ele quem diz ao seu cavalo que uns trepam e outros são trepados (RANGEL, 1955, p. 107). Fica evidente assim que, preso a velhos preconceitos e a nostalgias duvidosas, por mais que enuncie essa “filosofia cavalina”, como diz, ele não dá cabo do mal-estar que ela causa, não se convence e não pode assumir inteiramente o conformismo que prescreve e pratica, e por isso é atacado de escrúpulos e remorsos. Ele sabe que junto dos amigos na roça não está entre iguais.

O desconforto no desfecho do romance tem finalmente que ver com o mal-estar e a consciência inquieta de uma vida ociosa sem tranquilidade de espírito ou repouso moral. Mas é uma passagem do mesmo capítulo “Ao café”, anterior à fala sobre a guerra, que explica o narrador:

— Afinal, tudo na vida corta-se pelo mesmo modelo; e é avisado, para a não desvestirmos do seu florente recamo, que nos contentemos com aspirar a flor dos sentimentos, gozando a sua superficialidade amável, sem cogitar das pútridas fermentações dos subsolos. Se remorsos me pungem, não é que eu peque muito, mas porque vejo claro. Não há como flutuar à tona dos sentimentos bons, levados pela sua onda mansa, sem que lhes descomponhamos a estrutura elementar... (RANGEL, 1955, p. 43)

Essa confissão não só determina o desgosto do conformismo do narrador como também modifica o teor por detrás da fachada. Aqui o estilo e os assuntos atuam juntos no sentido mesmo de tematizar a evasão e manifestar a tentativa malograda do doutor Félix de vestir de conformismo o seu descontentamento. O resultado fornece quadro menos gracioso e pacato do que à primeira vista sugere o livro, que assim parece reunir mais elementos no seu contexto e hoje. O apuro formal da escola dos prosadores de arte, de um lado, e a ação minguada, feita de eventos minúsculos ou virtuais, a exemplo de obras importantes do modernismo internacional, num andamento cotidiano que entretanto

se tensiona e se reinterpreta à sombra e à luz de um grande acontecimento, fazem com que, nos confins da civilização, *Vida ociosa* surpreenda um significado interessante. A sua ambientação às margens dos centros globais e mesmo das capitais brasileiras, e seu lugar à margem da literatura brasileira que se adiantou levando a bandeira de 1922, sem cair em exagero ou estabelecer equivalência descabida, agregam qualidades de um modernismo amplo e avançado noutras partes, além de comunicar, desde a estagnação do interior mineiro, as mazelas locais, mais velhas ainda que os velhos instalados em ruínas nas quais se veem alusões arcaicas, como os peixes desenhados “a carvão e urucu” (RANGEL, 1955, p. 31), em paredes fuliginosas, figurando caças e lembrando assim arte rupestre, obra de Américo.

Submissão: fevereiro de 2021

Aceite: abril de 2021

Referências:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Godofredo Rangel: Um delicado. In:_____. *Passeios na ilha. Divagações sobre a vida literária e outras matérias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 142-147.
- ANTONIO CANDIDO. Literatura caligráfica. In: RANGEL, Godofredo. *Falange gloriosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1955, p. 3-11.
- ATHANÁZIO, Enéas. *Godofredo Rangel*. Curitiba: Gráfica Editora 73, 1977.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira. Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, 2 vols.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Trad. Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- HEYM, Georg. *Werke*. Org. Gunter Martens. Stuttgart: Reclam, 2006.
- LOUSADA, Wilson. Ciclo central. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Vol. III. *Realismo-Naturalismo-Parnasianismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969, p. 260-274.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista*. Vol. I. 1954/1955. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.
- _____. *Pontos de vista*. Vol. XII. 1986/1990. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.
- MEYER, Augusto. A família dos “farfalhantes”. In:_____. *Preto & branco*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grifo; Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 171-174.
- MONTEIRO LOBATO, José Bento. *A barca de Gleyre. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1950, 2 vols.
- OLSON, Liesl. *Modernism and the ordinary*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In:_____. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 64-80.
- RANGEL, Godofredo. *Vida ociosa*. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1955.
- SAYEAU, Michael. *Against the event. The everyday and the evolution of modernist narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- SPAGNOLI, Camila Russo de Almeida. Godofredo Rangel leitor: Memórias literárias na correspondência trocada com Monteiro Lobato. *Teresa*, n. 19, 2018, p. 249-264.
- VIOTTI, Fernando Baião. Um romance na encruzilhada: *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel. *Recorte*, v. 14, n. 2, 2017, p. 1-14.

Cartografia afetiva da Zona da Mata de Minas Gerais: a cidade de Rodeiro e sua relação com a história de Cataguases em *Inferno Provisório* de Luiz Ruffato

Affective cartography of the Zona da Mata of Minas Gerais: the city of Rodeiro and its relationship with the history of Cataguases in Luiz Ruffato's Inferno Provisório

Camila Galvão de Sousa

Universidade Federal de Juiz de Fora
<https://orcid.org/0000-0001-9772-6219>
camigalvaos@gmail.com

Humberto Fois-Braga

Universidade Federal de Juiz de Fora
<https://orcid.org/0000-0002-4179-2564>
humfois@gmail.com

RESUMO: A partir da trajetória e das percepções de personagens descendentes pobres de imigrantes italianos que transitam entre Rodeiro (MG), arredores e Cataguases (MG), e pelas narrativas-capítulos de *Inferno Provisório* (2016), de Luiz Ruffato, o presente artigo objetiva analisar a representação cartográfica de um espaço agrário que impulsionou a emigração para a cidade devido às novidades e promessas de ascensão social. Para tanto, serão discutidas as categorias geográficas de paisagem e lugar, na perspectiva de Milton Santos (2004) e de Ana Fani Alessandri Carlos (2007), para buscar as imagens e significações da geografia literária do romance ruffatiano, como sugere Michel Collot (2012). Dessa forma, percebe-se que tais personagens contribuem para a construção literária da história da cidade de Cataguases e da região da Zona da Mata mineira, promovendo a visibilidade dessa região periférica do estado de Minas Gerais.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens; Geografia literária; Minas Gerais; Luiz Ruffato.

ABSTRACT: From the trajectory and perceptions of poor descendant characters of Italian immigrants who transit between Rodeiro (MG), surroundings and Cataguases (MG), and by Luiz Ruffato's *Inferno Provisório* narratives (2016), this cartographic objective article of an agricultural space that drives migration to the city due to news and promises of social ascension. To this end, they are discussed as categories of landscape and geographical place, from the perspective of Milton Santos (2004) and Ana Fani Alessandri Carlos (2007), seeking as images and meanings of the literary geography of romantic romance, such as Michel Collot (2012). Thus, realize that these characters contribute to the literary construction of the history of the city of Cataguases and the region of Zona da Mata Mineira, promoting the visibility of this peripheral region of the state of Minas Gerais.

KEYWORDS: Characters; Literary geography; Minas Gerais; Luiz Ruffato.

A geografia literária ruffatiana

O estudo da representação do espaço nos textos literários, nas últimas décadas,

aponta a prática efetiva de uma “geografia literária”, como propõe Michel Collot (2012). Ainda que esteja subordinada a uma geografia mais referencial, cabe a discussão sobre como uma obra literária é capaz de transformar o território artisticamente representado para construir um espaço singular no âmbito do imaginário e da escrita, que não extrapole o texto literário e não possa ser ilustrado por nenhum mapa do mundo já conhecido. Nesse contexto, Collot destaca o conceito mais geral da categoria paisagem como não apenas “um recanto do mundo, mas uma certa imagem dele, elaborada a partir do ponto de vista de um sujeito, seja um artista ou um simples observador” (COLLOT, 2012, p. 24) e estabelece duas metodologias complementares para a prática de tais reflexões: a “geocrítica” e a “geopoética”. A geocrítica parte do pressuposto que a análise das representações literárias do espaço deve estar centrada no estudo da obra do escritor e não apenas em seu contexto referencial de produção: “trata-se de estudar menos os referentes ou as referências de que o texto se nutre e mais as imagens e significações que ele produz, não uma geografia real mas sim uma geografia mais ou menos imaginária” (COLLOT, 2012, p. 23). Por sua vez, a *geopoética* aproxima a representação do espaço e a forma literária ao propor “uma reflexão sobre os liames que unem a criação literária ao espaço” (COLLOT, 2012, p. 25). No âmbito da narrativa contemporânea, por exemplo, ainda segundo Collot, a descrição passa a ser um elemento importante através de um processo em que “personagens tendem a perder sua autonomia em proveito de uma presença invasora da paisagem, tornada elemento principal e não mais simples cenário” (COLLOT, 2012, p. 27).

Nessa perspectiva, o romance *Inferno Provisório*, do escritor contemporâneo Luiz Ruffato, publicado em 2016 pela Companhia das Letras, reúne, em aproximadamente quatrocentas páginas, trinta e oito narrativas-capítulos divididas em *Uma fábula* (prólogo), *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite*, *Um céu de adobe*, *Domingos sem Deus* e *Outra fábula* (epílogo), que podem ser lidas isoladamente, mas mantêm vínculos importantes que constituem um circuito de (des)afetos ao longo de toda a obra, seja para complementar ou contradizer informações, acompanhar a trajetória de personagens ou para focalizar aspectos sociais, a partir de um cenário recorrente, a cidade de Cataguases²³, situada na Zona da Mata mineira. Além disso, *Inferno Provisório* segue

²³ É importante destacar que Cataguases, cidade natal de Ruffato, passou na transição do século XIX para

uma linha temporal, com avanços e recuos, que apresenta, como afirma Ruffato (2014), um contínuo processo de desenraizamento, que vai desde o êxodo rural de descendentes pobres de imigrantes italianos de Rodeiro²⁴ e arredores, entre as décadas de 1950 e 1960, perpassando pela formação de uma classe proletária na cidade de Cataguases e pelo desejo de ascender socialmente em grandes cidades, como São Paulo, até as gradativas mudanças comportamentais com a chegada do século XXI. Dessa forma, o autor estabelece a construção histórico-literária da cidade denominada Cataguases e sua conexão com outras cidades da Zona da Mata mineira a partir da percepção de personagens, de suas trajetórias e seus respectivos trânsitos por esses municípios que compõem o romance.

Rodeiro e suas paisagens

Em sua coluna no *El-País*, Luiz Ruffato traz à baila a saga do imigrante no Brasil, com destaque para os que, na transição do século XIX para o XX, fugiram da miséria de Vêneto, no norte da Itália, em busca de melhores condições de vida na Zona da Mata mineira, no auge da produção cafeeira na região. No entanto, tal projeção econômica de Minas Gerais pouco durou, como ainda constata Ruffato, e o “empobrecimento empurrou as famílias imigrantes para a agricultura de subsistência, em terras pouco férteis e distantes dos centros consumidores” (RUFFATO, 2016b, sem paginação). Nesse contexto, idioma, hábitos alimentares, comportamentos e, inclusive, sobrenomes, foram gradativamente sendo suplantados na vã tentativa de tais imigrantes se sentirem pertencentes ao novo país.

A imigração é sempre a encenação de uma tragédia. Ao deixar o torrão-natal — e essa é uma decisão tomada quando já não resta nenhuma esperança —, somos obrigados a abandonar não apenas a língua materna, os costumes, as paisagens, mas, mais que tudo, os ossos dos entes queridos, ou seja, o signo que indica que pertencemos a um lugar, a uma família, que possuímos, enfim,

o XX pelos processos de urbanização, modernização e industrialização, que alteraram sua fisionomia. Além do estabelecimento de um polo industrial, a implantação de obras de pintura, escultura, arquitetura e paisagismo nas praças, prédios, monumentos públicos e residências particulares de diversos artistas como Oscar Niemeyer, Francisco Bologna, Burle Marx, Anísio Medeiros, Ceschiatti, Marcier etc. proporcionou uma repercussão para o município.

²⁴ Atualmente, o município de Rodeiro, importante polo moveleiro, está situado na microrregião geográfica de Ubá e na mesorregião da Zona da Mata e possui área de 72 km² e 6.867 habitantes, de acordo com o último Censo (2010). Limita-se ainda com os municípios de Astolfo Dutra, Dona Eusébia, Guidoal e Ubá e está cerca de 50km de distância de Cataguases.

um passado. Quando assentado em outras plagas, o imigrante tem que inventar-se a partir do nada, reinaugurando-se dia a dia, numa terrível luta contra a invisibilidade, numa incessante tentativa de não ser identificado como estrangeiro, forasteiro, estranho. Por isso, rara é a literatura (ficcional ou memorialística) a tratar da saga do imigrante no Brasil (seja de que nacionalidade for), e, quando existente, tende, na maior parte das vezes, a emular uma história edulcorada, como se, passando um verniz sobre as feridas, conseguíssemos estancar a dor causada pelo fato de não termos raízes (RUFFATO, 2016b, sem paginação).

“O que restou da presença italiana por ali?”, ainda indaga Ruffato (2016b, sem paginação). E seus personagens de *Inferno Provisório*, pertencentes às famílias Zoccoli, Bettio, Michelleto, Pretti, Beneventutti, Finneto e Spinelli, descendentes fictícios pobres de imigrantes italianos que vieram para a região da Zona da Mata mineira nas primeiras décadas do século XX²⁵, ilustram que restam apenas fragmentos dessa desdita herança: seja através das orações de dona Paula para amenizar o estágio terminal de sua doença “que emergiam lá da infância, de novo frescas, Padre nostro che sei nei celli, sai santificato il tuo nome... Credo in Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e dela terra...” (RUFFATO, 2016, p. 308), ou ainda nas lembranças de dona Nica e de seu filho Carlos em busca de uma difícil reaproximação:

- Sabe que eu lembro direitinho da vovó, mãe?
- Lembra?
- Como se fosse hoje.
- Mas você era tão pequeno quando ela morreu...
- Nem tanto, mãe... eu tinha uns oito, nove anos... Quando ela acordava, passava um tempão penteando os cabelos para fazer um coque...
- Você lembra disso?
- E lembro também que ela só usava vestido escuro...
- Até onde vejo, desde sempre ela só usava roupa escura...
- Ela não falava nada de português, mãe?
- Nada, coitada... Nunca aprendeu... Nem uma palavra...
- A senhora sabe italiano?
- Ih, já esqueci...
- Mas a senhora sabia?
- Em criança...
- Não lembra mais nada?
- Só a reza...
- A reza a senhora lembra?
- Lembro... O, Dio, Padre buono e misericordioso...
- Coitada da vovó... Do quê que ela morreu?
- Solidão.
- Solidão? Ninguém morre de solidão, mãe...

²⁵ No presente artigo, a edição de 2016 da Companhia das Letras será nosso objeto de estudo. Apesar de ter passado por modificações significativas, esse núcleo de personagens já protagonizava, principalmente, as narrativas de *Mamma, son tanto felice*, primeiro volume de *Inferno Provisório* publicado em 2005 pela Editora Record, título que, aliás, não consta mais na atual versão. As narrativas desse volume eram respectivamente: *Uma fábula*, *Sulfato de morfina*, *Aquário*, *A expiação*, *O alemão e a puria* e *O segredo*.

– Ela morreu, Depois que venderam o resto da fazenda, ela ficou pulando de casa em casa. Até com a gente passou um ano... Mas não conseguia conversar com as pessoas. Ninguém mais sabia italiano. Os filhos não tinham paciência de puxar pela memória... Os netos remedavam ela... Ficava tempos sem abrir a boca... Até que começou a secar, secar... Um dia acharam ela murchinha, de bruços, na cama... (RUFFATO, 2016, p. 260-261)

Nessas passagens, percebe-se como os imigrantes italianos constituíam uma referência dos seus lares europeus a partir da língua materna e da reza patriarcal do *Pai Nosso*, ou seja, nessas orações em italiano, eles erigiam uma memória afetiva de suas terras abandonadas. Mais do que isso, a passagem ilustra a própria questão geracional a partir de uma linhagem feminina: a avó que reza, a mãe que esquece e o neto/filho que recupera traços da memória familiar.

E assim Luiz Ruffato foge do senso comum ao narrar a recepção nada acolhedora desses imigrantes que parecem, como os demais personagens, naufragar na nau sugerida pelos versos de Jorge de Lima na epígrafe do romance²⁶. Porém, esse aparente naufrágio não ocorreria somente no movimento transatlântico do velho para o novo mundo, pois, mesmo na região mineira onde se estabeleceram, a deriva entre municípios também representa esse oscilar entre terras estrangeiras que não acolhem efetiva e muito menos afetivamente tais imigrantes. E esses trânsitos constantes de tais personagens (descendentes de) imigrantes entre Rodeiro, arredores e Cataguases, oportunizam a evocação de paisagens de lugares de afeto italianos que resistem nostalgicamente na memória, sendo acionadas a partir de cheiros, imagens, barulhos, gostos e sensações, caracterizando uma representação cartográfica mais afetiva, que contribui para a construção literária da história da cidade de Cataguases e da região da Zona da Mata mineira no âmbito do romance *Inferno Provisório*²⁷.

A Zona da Mata mineira passa a ser lida a partir de referências italianas, constituindo camadas de diálogo e tensão entre a natureza concreta e bruta do cotidiano brasileiro e aquela romantizada que agora só existe enquanto memória de um país deixado para trás. Ao entender a paisagem como certa imagem de um recanto do mundo captada

²⁶ “Também há as naus que não chegam/ mesmo sem ter naufragado:/ não porque nunca tivessem/ quem as guiasse no mar/ ou não tivessem velame/ ou leme ou âncora ou vento/ ou porque se embebedassem/ ou rotas se despregassem,/ mas simplesmente porque/ já estavam podres no tronco/ da árvore de que as tiraram” (Jorge de Lima).

²⁷ Rodeiro e seus arredores são mencionados mais especificamente em quatorze narrativas. São elas, respectivamente: *Uma fábula*, *O alemão e a puria*, *A danação*, *O barco*, *O segredo*, *Cicatrizes*, *A expiação*, *Era uma vez*, *Aquário*, *Mirim*, *Trens*, *Sulfato de morfina*, *Milagres* e *Outra fábula*.

de forma simultânea a partir de um determinado ponto de vista, Collot (2012) destaca sua contribuição para uma leitura do espaço literário como parte integrante da trama e não apenas um pano de fundo, que, inclusive, não é apenas descrita, pois, como afirma em entrevista, as paisagens “podem ser simplesmente evocadas; e não são somente visuais: elas comportam uma parte de imaginário e solicitam outros sentidos além da visão. Longe de permanecer estática, a paisagem participa frequentemente da ação e da expressão dos sentimentos e das emoções” do autor e/ou de seus personagens (ALMEIDA, 2014, p. 457). Essa discussão de Collot reforça o conceito de espaço geográfico de Milton Santos (2004) como híbrido, provisório e constantemente renovado²⁸, sendo que entre seus desdobramentos em categorias geográficas, a paisagem, muitas vezes considerada equivocadamente como sinônimo de espaço, seria a impressão a partir de uma “porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão”, com suas cores, movimentos, odores e sons, capaz de exprimir “as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”, como ainda esclarece Milton Santos (2004, p. 103). Esse seu caráter de palimpsesto garante, portanto, que a “memória viva de um passado já morto” sempre coexista no momento atual (SANTOS, 2004, p. 106).

Há, portanto, uma imbricação entre as categorias de paisagem e de lugar, já que é através da evocação da paisagem que é possível identificar-se com o lugar, entendido aqui como espaço vivido. De acordo com Ana Fani Alessandri Carlos (2007, p. 17), o lugar é “o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo”, pois é “através dele [do corpo] que o homem habita e se apropria do espaço” e pode, portanto, proporcionar sentimentos topofílicos, que, conforme define Tuan (1980, p. 107), são “os sentimentos que temos para com o lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar vida”. E, além disso, essa categoria também colabora para a construção da história de um determinado local, que é estabelecida a partir do cotidiano das pessoas, no uso efetivo do espaço. “É preciso levar em conta que a história tem uma dimensão social que emerge no cotidiano das pessoas, no modo de vida, no relacionamento com o outro, entre estes e o lugar, no uso”, constata Carlos (2007, p. 20) a partir das seguintes afirmações:

²⁸ Essas questões, de acordo com Milton Santos (2004), são justificadas pela relação entre natureza e sociedade e, por isso, é preciso extrapolar os elementos e atributos naturais para entender as interações sociais nele existentes, como também as interferências socioeconômicas e políticas.

a história local é a história da particularidade embora ela se determine pelos componentes universais da história. Isto é, embora na escala local raramente sejam visíveis as formas e conteúdos dos grandes processos históricos, ele ganha sentido por meio deles quase sempre ocultos e invisíveis [...] é no âmbito do local que a história é vivida e é onde pois tem sentido. (MARTINS, 1993 *apud* CARLOS, 2007, p. 20)

Com base nessa discussão, a cartografia de Rodeiro e arredores começa a ser traçada, em *Inferno Provisório*, logo no prólogo *Uma fábula* com a descrição de um espaço ainda não explorado, nem civilizado, que foi escolhido pelo personagem Micheletto para empreender casa e família. As primeiras ações de Micheletto para tornar esse local habitável são descritas através de um processo braçal, lento e solitário que, como sugere o título da narrativa, animaliza tal personagem:

Desdobrou a família, entre machados e queimadas, arados e enxadas, no fundo do fundo de uma barroca enquistada meio caminho de Rodeiro para a serra da Onça, por detrás, cruzando enviesado pelas Três Vendas, pouco mais ou menos coleando as águas nervosas do rio Xopotó, uma grota adquirida com o sol montado nas costas, nos encabritados cafezais do Piau, solto no mundo, desmamado de pai e mãe, enfezado na empreita da limpa das ruas até a panha dos grãos maduros, para depois, orgulhoso, nota sobre nota, escriturar aquele mataréu vassalo de bestas selvagens, uma imundície de jaguatiricas e jaracuçus gordas como braço de homem-teba, veados-mateiros e cachorros-do-mato, sapos-cururu e tatus-galinhas, macacos-prego e lobos-guará. Estreou derribando árvores e alastrando fogo nos tocos, puxando água de uma mina com engenharias de bambus-gigantes, marretando pedras para soldar as bases do corpo da casa seis-cômodos paredes na amarração de caibros e cumeeiras, recobriu o teto, tijolos e telha-cumbuca trazidos em lombo de burro da olaria do Antônio Spinelli para industrializar aqueles fins de tudo. E, presidiário de sua obsessão, comeu sete meses de sua vida na ampla solidão do paraíso”. (RUFFATO, 2016, p.17-18)

Com reminiscências de um processo de colonização ou mesmo das expedições de bandeirantes que adentraram pelas regiões das gerais, o imigrante italiano busca domar e civilizar a natureza selvagem da Zona da Mata. Há, assim, um processo de domesticação da terra selvagem e inóspita, tornando-a habitável e produtiva. Através de seu intenso trabalho, como descrito nesse fragmento, a paisagem é renovada e torna-se pelo menos aparentemente mais bucólica, harmônica e racionalmente ocupada, com a presença de “pastos, de guzerá e gir; pomar de limas, limões, tanjos, laranjas, sidras e mexericas; roças de fumo, milho, café, cana, arroz; abacate, manga, jaca; frangos, patos; cachorros, gatos, horta” (RUFFATO, 2016, p. 18). No entanto, mesmo construindo um novo território, caracterizado pela apropriação, posse e cuidado, a descrição e a conduta de Micheletto ao longo da narrativa estão mais próximas daquela paisagem selvagem e primitiva e,

inclusive, autodestroem, de forma metafórica, tal espaço, intensificando o processo de animalização do personagem. Em outros termos: se o personagem domestica a paisagem, esse processo não ocorre de maneira impune, pois ele mesmo se torna brutalizado e animalizado pelo ambiente onde vive.

Primeiro, porque a caracterização de Micheletto como um bicho, muito alto, calado e esquisito, é reforçada através do processo de escolha de uma esposa “boa parideira” nos arredores, como também da condução de seu casamento. De acordo com Micheletto, Chiara Bettio era “inapetente para gerar filhos homens ou, parindo-os, para administrá-los vivos” (RUFFATO, 2016, p. 19), o que causa revolta no personagem já que precisava de filhos homens e saudáveis para a lida na roça. Segundo, porque tratava os treze filhos do casal a base de “porrete, corrião, vara de marmelo, bambu, relho, chicote, cacumbu” (RUFFATO, 2016, p. 21), diferentemente de sua postura e empenho na condução das criações e da lavoura, que mereciam sua dedicação pelo retorno material que lhe davam. A filha mais velha, para citar um cruel exemplo, foi brutalmente assassinada pelo próprio Micheletto que, como diz o ditado popular, fez justiça com as próprias mãos ao saber de seu envolvimento com um caixeiro viajante, o que contribuiu para a caracterização de uma espécie de universo paralelo com regras e leis próprias, sem intervenção e controle efetivos do Estado. “Façam uma cova bem funda pros bichos não comerem, é carne minha, e botem uma cruzinha em cima” (RUFFATO, 2016, p. 20), ordenou tentando aliviar o peso de sua consciência. Embora Micheletto tenha construído um lugar para constituir família, não priorizava a constituição efetiva de um lar, focando seus esforços na domesticação da terra.

Mesmo com a renovação e, de certa maneira, *italianização* do espaço ilustrada pela trajetória de Micheletto, não há possibilidade de uma construção de laços afetivos familiares, o que impulsiona outros desejos na nova geração de personagens descendentes de imigrantes. André, filho caçula de Micheletto, aponta o desejo de escapar da rotina rural, deslumbrado pelas ainda distantes novidades do progresso e da cidade, talvez como já desejava sua irmã mais velha ao desafiar as normas do pai ao querer fugir com um caixeiro-viajante. Há, na trajetória de André, um paradoxo, pois ele mantinha “pé direito na igreja, esquerdo no botequim” (RUFFATO, 2016, p. 22). Embora marcada por momentos de lazer, em jogatinas, arrasta-pés e visitas às irmãs aos fins de semana, a

rotina do trabalho no campo passa a ser monótona assim como a caracterização espacial. Ele ainda assim consegue adquirir bens de consumo, como a bicicleta de marca alemã “Göricke”, que já simboliza a chegada do progresso. O personagem desejava mesmo “encorajar-se, aventurar em Ubá²⁹, dizem que cidade grande, de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá”, mas não extrapola a vontade expressa no plano do discurso e sempre “catapultava a viagem para data mais distante” (RUFFATO, 2016, p. 22).

Essa fusão entre a paisagem e os sentimentos de personagens, que impulsiona o desejo de escape, é intensificada pela trajetória de outros personagens, pois, diferentemente de André Micheletto, materializam a transição da rotina rural para a cidade de Cataguases. Em *O alemão e a puria*, Donato Spinelli, por exemplo, concretiza o escape devido ao casamento com Dusanjos, afinal, ambos compartilhavam as mesmas perspectivas. Embora o pai tivesse medo de que Donato conhecesse novas pessoas e novos lugares e, conseqüentemente, desejasse abandonar o trabalho da roça, autorizou sua ida ao baile no Diamante³⁰ com o primo Tide. Enquanto os mais velhos ainda permanecem presos aos valores do campo, os filhos ficam encantados com a novidade do progresso, mesmo que este não ofereça uma mudança significativa na qualidade de vida de todos. Nesse baile é que conhece Dusanjos e a partir de então passa pela transição gradativa rumo ao casamento e à casa alugada no Beco do Zé Pinto³¹: “Dia seguinte, tomaram o ônibus para Cataguases, esperança de emprego e vida melhor. Ela levava um litro de banha de porco. Ele, a promessa de um dia herdar um pedaço da fazendola do pai, terra vassala de voçorocas e cupins” (RUFFATO, 2016, p. 61). Essa descrição já indica a derrocada do pequeno agricultor no campo, frente à modernização.

Além disso, a trajetória de Donato e Dusanjos em Cataguases revela que, ainda que a mudança de espaço tenha se efetivado, a vida do casal permanece precária porque precisam se conformar “com os restos – as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas”, pois, mesmo em uma cidade fora do eixo Rio-São Paulo, “o trânsito

²⁹ Outra cidade da Zona da Mata de Minas Gerais.

³⁰ Distrito de Ubá.

³¹ O Beco do Zé Pinto é um espaço recorrente nas narrativas de *Inferno Provisório*, principalmente porque seu proprietário oferecia, além de moradia, condições materiais em diferentes níveis para subsistência de seus inquilinos em busca de ascensão social, preenchendo, dessa forma, lacunas de instituições sociais fundamentais.

em determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvesse placas, visíveis apenas para elas, dizendo ‘não entre’” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 120). Dusanjos, com o sumiço de seu marido, evoca as paisagens do passado na roça ao observar os sons do Beco à noite e constata a mesma sensação de abandono, pois a tão almejada cidade lhe parece cada vez mais distante: “ouvira o cricri dos grilos, o coaxar dos sapos, o barulho das corredeiras, e de novo era a menina-moça deitada no colchão de pena a sonhar com outra vida, longe da lavoura que detestava, que engrossava suas mãos pretas de enrolar fumo” (RUFFATO, 2016, p. 61). Vale destacar ainda que os deslocamentos de personagens femininos de Rodeiro, filhas de imigrantes italianos, a Cataguases, acontecem, no âmbito do romance, apenas motivados pelo casamento; enquanto os deslocamentos masculinos são motivados principalmente pelo trabalho, o que reitera as “barreiras simbólicas [que] determinam o lugar de cada um”, como destaca Dalcastagnè (2012, p. 14) ao estudar o lugar de determinados arquétipos de personagens na literatura brasileira contemporânea. A rua é ainda destinada aos homens e o espaço privado às mulheres, enclausuradas e confinadas na esfera doméstica, denunciando, assim, a desigualdade social e a naturalização do discurso dominante ainda presentes nos dias atuais.

Outro personagem que resgata o passado é o Zito Pereira, em *A danação*, cuja rotina e composição familiar na serra da Onça, nos arredores de Rodeiro, é bem próxima a de Micheletto, pois “ajudava o pai na manutenção da feira de filhos, um a cada ano, metade anjinhos enterrados no quintal, metade doentinhos que teimavam em falar, comer... Quando completou dez, onze anos, a roça de milho e fumo, que tocavam à-meia, desandou, empurrando-o para longe das asas da mãe” (RUFFATO, 2016, p. 66). Entretanto, Zito Pereira é obrigado a deixar a família devido à efetiva decadência da roça de seu pai. Porém, ele ultrapassa o trajeto entre Rodeiro e Cataguases ao buscar melhores condições de vida em São Paulo. Após inúmeros fracassos, inclusive na capital paulista, que contrariaram suas expectativas, ele se estabelece em Cataguases, mas as frustrações permanecem. Desempregado e com muitos filhos para criar, reflete com angústia devido à impossibilidade de retorno ao passado: “e se eu tivesse permanecido lá na serra da Onça?” (RUFFATO, 2016, p. 67). Curiosamente, em seu caso, fazer o caminho de volta e confessar o fracasso em sua imigração para São Paulo não significa um retorno a sua

terra-natal, Rodeiro, mas, sim, fixar-se em Cataguases – o meio do caminho, a negociação entre a roça e a capital, o centro urbano estruturante de um eixo-gravitacional para as pequenas cidades e distritos de seu entorno.

O personagem conhecido por Professor, de *O segredo*, apesar de também manter as origens em Rodeiro e escapar da vida humilde na roça para obter conforto e estudar no seminário católico em Leopoldina, destoa dos demais personagens pois não apenas relembra a época da infância como também decide espontaneamente retornar às suas origens. Sobre sua genealogia, destaca saudoso o avô, que era “um homem enorme, um Pretti bruto que até morte nas costas carregava... Diziam... Não o conheci... Minha avó, uma bruga pega no laço lá pelos lados da serra da Onça... Não sei... Histórias... Eles viviam numa fazenda pequena, na Bagagem, perto de Rodeiro” e a época em que “plantávamos milho, fumo, arroz, cuidávamos de uma horta. No pasto, umas vaquinhas leiteiras... um boi sonso... No quintal, à solta, galinha, porco, pato...” (RUFFATO, 2016, p. 119). Essas memorações permitem que o Professor, caracterizado como leitor, poeta e erudito, também filósofo: “Éramos tão inocentes... Tão ignorantes... Tão... felizes... Ah!, os tempos felizes da nossa miséria... (RUFFATO, 2016, p. 120). O ato de retornar ao berço, à terra natal, como se estivesse indo ao reencontro de uma infância perdida e bem-aventurada, no final, também se demonstra como idealizado pela distância tempo-espacial que construiu entre si e Rodeiro, posto que se realmente tivesse sido feliz não teria empreendido a partida há anos.

Talvez pela condição financeira mais favorável se comparado aos demais personagens, o Professor efetiva o retorno à casa da família na vã tentativa de resgatar o passado, do qual só restam “ruínas... apenas ruínas...” (RUFFATO, 2016, p. 135). O tom dramático da narrativa já havia sido anunciado logo no início com uma música que “irrompe soberana”, um “raio que assusta a noite”, um trovão que explode e a “algazarra da tempestade” (RUFFATO, 2016, p. 114), como também pela personalidade obsessiva e metódica do personagem. No fragmento a seguir, há uma descrição panorâmica do lugar em que o Professor passou a infância, em que o presente e o passado se entrelaçam: de um lado, o conforto, a solidão e o abandono na cidade; do outro, a pobreza, a família e a leveza da vida idealizada na roça:

O Professor apeou do ônibus numa encruzilhada do caminho que liga Rodeiro a Guidoal, olhou para um lado e outro, atravessou a estrada de chão, rumo à

Bagagem [...]. Avançava devagar, encantado com aquelas paragens, quantos anos não punha os pés no poeirão amarelo, que virava um visgo só, um massapê escorregadio, quando irrompia a chuva! [...] Lá longe, uma casinha de sapé, fechada, abandonada, *Ninguém mais quer ficar na roça, a moda agora é cidade*; outra, suspensa no despenhadeiro, paredes arriadas, destelhada, a cruz envolvida numa massa disforme, um dia papel-crepom colorido, ainda agarrada à porta agora desnecessária... Andar, andar, andar, perder-se nas entranhas das serras, nos grotões, deixar ao acaso a escolha de uma vereda que o empurre cada vez mais distante... À beira do caminho, as choças iam ficando para trás, ali morava o Orlando Spinelli; lá, a fazenda dos Bettio; acolá, os Finetto; na virada do morro, os Benevenuti... Alá!, os meninos roçando o pasto, colhendo milho, cavucando buraco atrás de tatu, de lagarto... Alá!, os meninos cascando laranja, correndo atrás de charrete, candeando junta de boi, sempre camisas xadrezes cerzidas, pés escalavrados, chapéus enfiados na cabeça ô, ô, ô, ô, cumprimenta o passante, Tarde!, Tarde!, E a comadre?, Vai benzinho, como a Deus é servido! Quer entrar não?, tomar um cafezinho? (RUFFATO, 2016, p. 122, grifos do autor)

Esse difícil retorno ao passado, que talvez nunca tenha existido da forma descrita com base na perspectiva do presente, é ilustrado por diversos obstáculos e desgastes físicos que o Professor percorre até chegar à casa de seus pais e contrariam os flashes presentes na descrição anterior, já que “quando retornamos à cena de nossa infância, não somente a paisagem mudou mas também a maneira como nós a vemos” (TUAN, 1980, p. 12). Se o retorno físico é possível, o afetivo que restaura laços desfeitos demonstra ser impossível. Mas é nesse momento também que o personagem tem o nome revelado ao leitor: Francisco Pretti, ou apenas Chico, como era chamado pelos pais.

Lonjuras, tudo vazio, cresce a capoeira, o matagal engole as glebas, sufoca as árvores, o carro de boi sem roda apodrece debaixo da cumeeira do que um dia foi rancho de curar fumo, vozes, o vento boia um lamento, e a palma dos pés como que lê antigas pegadas, vence a noite assoberbada, o breu pespega os olhos, o pio da coruja, *Bicho ordinário! Tem uma tronqueira ali*, desincumbe-se do arame farpado, a casa deve de estar, escorrega para dentro de uma voçoroca, apruma, engolfa de novo, o corpo desequilibra, rola valeta abaixo, lanho no braço, arranhão na perna, *O que estou fazendo aqui, meu deus?*, rasgo no paletó, some um pé de sapato, senta num tufo, desconsolado, vontade enorme de, *O quê que eu vim fazer aqui, meu deus?* Fecha os olhos... Abre os olhos, a casa! A sua casa! Luzes anêmicas, fumaça na chaminé, *Tem gente!* (RUFFATO, 2016, p. 122-123, grifos do autor)

Essa descrição intensifica a distância que separa o personagem de suas origens. Ao reencontrar o pai e a mãe, o Professor, na impossibilidade de ser novamente Chico, começa a constatar a quebra dos laços afetivos com a família. O reencontro com os demais parentes acontece somente no enterro de sua mãe e a mesma sensação permanece, pois eram “todos estranhos agora” (RUFFATO, 2016, p. 135). Mas, não compareceu ao enterro do pai, mesmo tendo o acompanhado nos últimos dias de vida para obter

inutilmente respostas sobre o distanciamento entre eles: “temeroso de enfrentá-lo, ainda que defunto. Não tinha vergonha, nem raiva... Era mágoa que sentia... Compreendi então que encontravam-se desfeitos os laços da família. Meus irmãos, que chafurdavam na pobreza e na ignorância, me consideravam um privilegiado” (RUFFATO, 2016, p. 135). Além de ter se distanciado dos familiares, o Professor carregava culpa por diversas outras questões, como a desistência da carreira eclesiástica, a morte de sua empregada D. Conceição e de, talvez, um assédio, que apenas é sugerido na narrativa, e passa a delirar constantemente para esquecer as ruínas que restam de seu passado, desejo este compartilhado por outros personagens de *Inferno Provisório*, descendentes de imigrantes ou não.

Assim como Professor, Mirim, na narrativa que leva sua alcunha, ao ser diagnosticado com uma grave doença e, por isso, aposentar-se, se vê obrigado a não mais adiar o retorno, como fez durante anos e anos de trabalho em São Paulo. Em Rodeiro, constata a região mais próspera devido às fábricas de móveis e não se sente mais pertencente ao lugar de sua infância: “Quede o cheiro de mijo e bosta de cavalo que empestava as manhãs? Quede a venda? A loja do Turco? A máquina de arroz? Rostos indiferentes” (RUFFATO, 2016, p. 288). Apesar de não ter a mesma coragem de Mirim para retornar a Rodeiro, Cabeludo, após trinta anos de sua fuga, descobre que “cresceu muito a cidade... hoje, um próspero centro moveleiro... irreconhecível...” (RUFFATO, 2016, p. 339), e, por isso, revisita em pensamento a Rodeiro do passado que “emergia à sua frente, a igreja de São Sebastião, o coreto, o jardim, os saguis saltando nas árvores, as charretes, o cheiro de mijo e bosta de cavalo, os boiões de leite, a poeirama amarela, o canto melancólico dos carros de boi, as caras vermelhas da italianada...” (RUFFATO, 2016, p. 338).

As últimas referências ao município de Rodeiro no romance retratam, portanto, uma nova mudança na paisagem devido à transição da economia agrária para a industrial, embora a precariedade permaneça em diversos níveis na caracterização dos personagens. Ao final, em *Outra fábula*, ocorre a derradeira implosão do mundo erguido por Micheletto na primeira narrativa através da coexistência desarmônica do passado rural e da periferia decadente, ilustrada pela “vida medíocre” de Luís Augusto no ano de 2002, que garante o caráter cíclico e o processo desenraizamento do romance, que, mesmo sendo provisório,

se perpetua, independentemente do tempo ou do espaço: “Meu filho, é da roça para Cataguases e de Cataguases para São Paulo, São Paulo, sim, é um mundo, repetia” seu pai (RUFFATO, 2016, p. 397). As perspectivas dos personagens aqui apresentados revelam a construção da história de um espaço precário, seja agrário ou urbano, pelo fato de não possibilitar a existência efetiva de uma comunidade, pelo contrário, pois empurra-os para a desintegração no sentido de afastarem-se de familiares e amigos, a caminho de melhores condições de vida, mas que resulta sempre em solidão e algumas vezes em um retorno impossível de ser redentor.

Nesse sentido, se os imigrantes italianos domesticaram a natureza e instalaram-se para constituir família, seus filhos, a primeira geração de brasileiros e mineiros da Zona da Mata, empreendem uma segunda jornada que, não diferente da de seus pais, tende a naufragar: agora, saindo de Rodeiro e indo para Cataguases, Ubá ou mesmo São Paulo em busca de emprego e melhores condições de vida. No final, só conseguem sobreviver na decepção do sonho não alcançado e de um retorno impossível à casa, porque, mesmo se fisicamente empreendem um *nóstos* (uma jornada de retorno), não mais reconhecem o lar que abandonaram. De certo modo, todos estão fracassando ao tentarem ir mais distante do que seus progenitores: “é como se o essencial no êxito fosse chegar mais longe que o pai, e querer superá-lo ainda fosse interdito” (FREUD, 2010 [1936], p. 448).

Ruínas: considerações finais

A cartografia afetiva de Rodeiro e arredores, desenhada ao longo das narrativas de *Inferno Provisório*, a partir da trajetória, do trânsito – ainda que limitado – e das percepções de personagens pobres descendentes de imigrantes italianos que vieram para a região da Zona da Mata mineira nas primeiras décadas do século XX, permite acompanhar desde a construção de um espaço agrário até sua derrocada, que, inclusive, expulsa literalmente tais personagens para a cidade de Cataguases em busca de uma estabilidade que extrapola o âmbito material. Repercutindo uma questão de deslocamentos geracionais, Micheletto, em *Uma fábula*, constrói e, ao mesmo tempo, autodestrói um território que não permite a materialização de um lar; por sua vez, seu filho, André, já aponta o desejo de escapar da rotina rural, mas permanece no plano do

discurso. Em contrapartida, Donato e Zito Pereira, por exemplo, efetivam a mudança para Cataguases, em busca de condições melhores de subsistência, que, aliás, não são alcançadas. Há, de forma recorrente, o desejo de voltar ao passado, à infância em Rodeiro e arredores, concretizado de forma traumática pelo Professor. Ao longo do romance, outros personagens recuperam, de forma mais rápida, as paisagens de seu lugar de origem, mas que ainda assim influenciam na caracterização e na trajetória deles.

Dessa forma, através das diferentes formas de ver, viver e sentir as paisagens e os laços de seu lugar de origem, do qual só restam ruínas, os personagens que transitam por Rodeiro, arredores e Cataguases, como também pelas narrativas de *Inferno Provisório*, compartilham das mesmas perspectivas, do mesmo desejo e também do mesmo destino, pois “já estavam podres no tronco³² da árvore de que as tiraram”, como sugere Jorge de Lima em epígrafe ao romance, e, sem dúvidas, contribuem para a construção literária da história da cidade de Cataguases e da região da Zona da Mata mineira que, ainda que fora do eixo Rio-São Paulo, é marcada por diferentes perspectivas igualmente problematizantes e precárias, não só em *Inferno Provisório* mas, de forma mais ampla, no projeto literário de Luiz Ruffato.

Submissão: fevereiro de 2021

Aceite: abril de 2021

³² E o termo tronco é bastante emblemático para representar a questão de uma árvore genealógica e a repetição de um *modus operandis* no que tange aos deslocamentos geracionais de pais, filhos e netos – sempre imigrantes movidos pelo desejo de encontrar um lugar onde possam criar raízes e efetivar como lar.

Referências:

- ALMEIDA, Danielle Grace de. Entrevista: Michel Collot. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, jul./dez. 2014 Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2014000200454. Acesso em: 15 set. 2020.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.
- COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. *Gragoatá*, Niterói, n. 33, p. 17-31, 2. sem. 2012. Disponível em <http://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33006/18993>. Acesso em 15 set. 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- RUFFATO, Luiz. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato mescla realidade e ficção em seu novo livro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 2014. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,luiz-ruffato-mescla-realidade-e-ficcao-em-seu-novo-livro,1511553>> Acesso em 05 ago. 2020.
- RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RUFFATO, Luiz. Os italianos invisíveis de Minas Gerais. *El País*, Brasil, 13 jan. 2016b. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/13/opinion/1452701029_579409.html
Acesso em 25 jul. 2020.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

Artigos – Fluxo Contínuo

Traduire Carolina Maria de Jesus
Translating Carolina Maria de Jesus

Christophe Brochier

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

<https://orcid.org/0000-0002-4148-7885>

chrisbrochier@yahoo.com

RÉSUMÉ: *Ce texte est consacré à l'analyse des traductions en français et en anglais de l'ouvrage de Carolina Maria de Jesus Quarto de despejo. Ce journal d'une mère de trois enfants installée dans la favela de Canindé à São Paulo dans les années 1950 a connu un succès mondial en révélant les terribles conditions de vie des exclus des métropoles brésiliennes. Mais l'accent porté sur sa dimension sociologique dans ses traductions a pu occulter une partie de la singularité de l'œuvre due notamment à la personnalité et au style de l'auteure. L'article examine donc certaines caractéristiques des traductions publiées dans les années 1960, en proposant une critique et des alternatives de traduction fondées sur la prise en compte de la dimension personnelle de l'ouvrage.*

MOTS CLEFS: *Brésil; Carolina Maria de Jesus; traduction; littérature populaire; favelas; journal intime.*

RESUMO: Este texto é dedicado à análise das traduções em francês e inglês do livro de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*. Esse diário de uma mãe de três filhos que morava na favela Canindé, em São Paulo, na década de 1950, foi um sucesso mundial ao revelar as péssimas condições de vida dos excluídos das metrópoles brasileiras. Mas a ênfase em sua dimensão sociológica em suas traduções pode ter obscurecido parte da singularidade da obra, devido em particular à personalidade e ao estilo do autor. O artigo, portanto, examina certas características das traduções publicadas na década de 1960, oferecendo uma crítica e alternativas de tradução a partir da consideração da dimensão pessoal da obra

PALAVRAS CHAVE: Brasil; Carolina Maria de Jesus; tradução; literatura popular; favelas; diário.

ABSTRACT: *This text is devoted to the analysis of the French and English translations of Carolina Maria de Jesus' book, Quarto de despejo. This diary of a mother of three children living in the Canindé favela in São Paulo in the 1950s was a worldwide success by revealing the terrible living conditions of those excluded from Brazilian metropolises. But the emphasis on its sociological dimension in the translations may have obscured part of the work's uniqueness, due in particular to the personality and style of the author. The article therefore examines certain characteristics of translations published in the 1960s, offering a critique and translation alternatives based on taking into account the personal dimension of the work.*

KEY WORDS: *Brazil, Carolina Maria de Jesus, popular literature, favelas, diary.*

Née en 1914 au sein d'une famille pauvre de l'Etat du Minas Gerais, et morte dans le dénuement en 1977, dans la grande banlieue de São Paulo, Maria Carolina de Jesus,

une femme noire et peu instruite, est aujourd'hui considérée au Brésil comme l'une des représentantes les plus importantes de la « littérature des opprimés » (LEVINE & MEIHY, 1994, ASSUNÇÃO 2016). Son œuvre, encore très partiellement publiée, se compose de poèmes, de contes, de proverbes, de chansons, de récits autobiographiques et surtout de journaux intimes³³. La première partie de ces journaux couvrant partiellement les années 1958, 1959, et 1960 a connu un succès considérable lors de sa publication au Brésil en 1960. L'ouvrage intitulé *Quarto de despejo: diário de uma favelada* s'est ainsi vendu à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires et a été traduit en plus de 10 langues, assurant pour un temps à son auteur une certaine aisance matérielle, malgré les roueries des éditeurs. Le succès incroyable de ce texte s'explique essentiellement par son caractère documentaire, voire ethnographique puisque Carolina Maria³⁴ décrit par le menu son quotidien dans une favela de São Paulo. Elle raconte en particulier les effets de la faim et des privations sur ses trois enfants et ses voisins, mais également la lutte quotidienne pour la survie, menée en ramassant du papier et du métal pour la revente. La suite de ce premier journal publié en 1961 sous le titre *Casa de alvenaria*, n'a pas rencontré le même succès. Carolina Maria y décrit la nouvelle vie que lui permirent ses premiers droits d'auteur, la rencontre avec d'autres milieux sociaux, le harcèlement dont elle fut l'objet de la part des solliciteurs les plus divers. Les autres ouvrages publiés de son vivant le furent à compte d'auteur.

La redécouverte de Carolina Maria date des années 1990, et s'explique notamment par les efforts de l'historien brésilien José Carlos Meihy et de l'historien américain Robert Levine, mais aussi par l'intérêt de spécialistes de la littérature brésilienne comme Elzira Perpétua, Germana de Souza ou plus récemment Raffaella Fernandez. Il en a résulté un intérêt pour l'œuvre *per se*, considérée désormais comme élément de littérature à part entière (PERPÉTUA, 2000, FERREIRA, 2002, LAJOLO, 2011). Les nombreux analystes

³³ Les ouvrages publiés au Brésil sont les suivants : *Quarto de despejo* (1960), *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços da fome* (1963), *Diário de Bitita* (1986 : traduction en portugais d'un ouvrage d'abord publié en français en 1982, *Journal de Bitita*), *Proverbios* (1963), *Antologia pessoal* (1996), *Meu estranho diário* (1996), *Onde estaes felicidade ?* (2014), *Meu sonho é escrever. Contos inéditos e outros escritos* (2018).

³⁴ Cet article utilisera les prénoms plutôt que les noms de famille des protagonistes, récupérant ainsi la tradition brésilienne qui par ce moyen crée une réduction de la distance avec les acteurs. Par ailleurs, parler de « De Jesus » n'aurait pas sonné très agréablement. En revanche on dira Carolina Maria et non Carolina de façon à indiquer que le bas statut social de l'auteure étudiée n'autorise pas l'analyste à une familiarité plus grande celle concernant les individus issus des classes moyennes ou supérieures.

qui depuis plus de 30 ans étudient et contribuent à diffuser les textes de Carolina Maria ont en particulier souligné l'originalité de son style, la force évocatrice de ses descriptions, les formes d'expression de sa personnalité. Ce véritable courant d' « études carolinienne » a donc transformé l'angle de perception de l'auteure : de simple « favelada » représentative d'un mode de vie et d'une population, elle est devenue une figure singulière de la littérature brésilienne³⁵.

Ce texte, qui n'est pas destiné à revenir sur cette trajectoire originale, se propose de discuter les problèmes que pose la traduction des journaux intimes de Carolina Maria qui ont d'abord été publiés dans un but documentaire et sont aujourd'hui appréciés sous un angle littéraire. Le premier volume retiendra notre attention. *Quarto de despejo* a été traduit dès 1961 par David Saint Clair aux Etats-Unis et publié sous le titre *Child of the dark*. En France, le livre paraît en 1962 sous le titre *Le dépotoir* avec une traduction de Violante do Canto. Ces deux traductions ont reçu des critiques de la part de spécialistes de l'œuvre (SÃO BERNARDO, 2019 ; SOUZA, 2011), qui ont mis en avant les déformations du texte original, l'appauvrissement du style et le portrait arbitrairement simplifié qu'elles donneraient de l'auteure. Demeure cependant le problème de déterminer comment un texte aussi original que *Quarto de despejo* peut-il et doit-il être traduit. Comment restituer la langue particulière d'une femme pauvre mais cultivée en autodidacte ? Comment rendre la dimension sociologique et en même temps personnelle et intime de l'œuvre ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous reviendrons en premier lieu sur la genèse de l'ouvrage et ses caractéristiques idiosyncrasiques avant d'analyser quelques aspects des traductions en français et en anglais et de discuter finalement des projets de traduction possibles.

La genèse complexe de Quarto de despejo

Originnaire d'une bourgade rurale du Minas Gerais, Carolina Maria de Jesus s'installe, après la mort de ses parents à la fin des années 1930, à São Paulo et occupe successivement six emplois de cuisinière où de femme de chambre (LEVINE, 1994). Elle

³⁵ Non cependant sans une certaine réticence de la part des représentants de la critique littéraire traditionnelle, en particulier Wilson Martins, qui a diffusé l'idée que les journaux de Carolina Maria étaient des faux. Pour une mise en perspective de cette réception : Toledo (2010).

perd son emploi, qui lui fournissait également un logement, lorsqu'elle tombe enceinte, ce qui l'oblige à se réfugier en 1948 dans la favela de Canindé (aujourd'hui disparue) située proche d'une décharge, sur les bords de la rivière Tieté. Elle vit alors du ramassage de papier et de matériaux divers qu'elle revend au poids à des recycleurs. A ces sources de revenus, s'ajoutent des dons en nature faits par des voisines aisées des environs, des associations caritatives et religieuses, des employés des abattoirs. En dépit de sa scolarité très incomplète (deux années du cycle primaire), Carolina Maria est passionnée de littérature et écrit des poèmes et des contes. A partir de 1955, elle tient son journal dans lequel elle décrit ses activités quotidiennes et consigne ses réflexions sur la vie et la société. Ses textes montrent que son but est au moins double : cultiver le plaisir d'écrire et résister au désespoir en réfléchissant, mais également en brocardant ses voisins qui la harcèlent et qu'elle méprise. Carolina Maria s'est en effet toujours regardée comme « une poétesse » pour laquelle le journal sert de thérapie et de culture de l'espoir. L'envoi de ses textes, à un éditeur américain, est cependant resté sans réponse et au milieu des années 1955, l'espoir de vivre de sa plume s'amenuise. C'est alors que le destin lui sourit.

Quarto de despejo est né de la rencontre fortuite en 1958 de Carolina Maria avec un jeune journaliste originaire de l'Alagoas mais travaillant à São Paulo, Audálio Dantas. Né dans une famille modeste d'une bourgade de l'Etat nordestin d'Alagoas en 1929, Audálio travaille comme journaliste depuis 1954 pour le journal *Folha da Manhã*. À l'occasion d'un reportage de plusieurs jours sur la favela de Canindé (il veut notamment recueillir les commentaires des habitants au sujet de l'installation par la mairie de balançoires), il entend une quadragénaire noire menacer des voisins, avec qui elle se querelle, de les « mettre dans son livre ». Demandant à voir le livre en question, il découvre les dizaines de cahiers, récupérés dans les ordures, sur lesquels la « favelada » consigne dans une écriture régulière ses humeurs, son quotidien, ses souffrances mais également des poèmes et des contes. Les contes ne l'intéressent pas (FERNANDEZ, 2014b) mais il perçoit immédiatement l'intérêt documentaire du journal. Carolina Maria pourra devenir le témoin privilégié des conditions de vie très dégradées dans la favela. Le journaliste publie donc plusieurs articles dans la presse sur la mémorialiste des quartiers pauvres³⁶. Le succès de ces articles est immédiat en raison du contexte politique et social

³⁶ Pour le détail des publications de Audálio Dantas sur Carolina Maria: Silva (2010)

de l'époque. La « favela » apparaît comme un problème social urbain à la fois urgent et mal connu qui doit attirer l'attention des dirigeants et du public privilégié, généralement indifférent au sujet des conditions de vie des exclus des grandes villes (LEVINE & MEIHY, 1994). Audálio, qui a promis à Carolina Maria de l'aider à publier, garde plusieurs cahiers à partir desquels il compose et dactylographie un manuscrit qu'il parvient à faire accepter par l'un de ses amis, Paulo Dantas³⁷, aux éditions Francisco Alves, après avoir procédé à des coupes substantielles (FERNANDEZ, 2014b).

Le texte final, qu'il présente comme une fidèle retranscription des cahiers, à quelques corrections et suppressions près, est donc l'objet d'un travail approfondi guidé par ses opinions regardant Carolina Maria, et la façon dont ses textes doivent être présentés au public. Le « carderno 11 » qui a été mis en ligne par la bibliothèque nationale à Rio de Janeiro³⁸, de même que l'étude précise de Perpétua (2000), permettent en effet de constater aujourd'hui qu'Audálio a recomposé les cahiers plus qu'il ne les a transcrits. S'il a conservé le vocabulaire, il a effectué des corrections de grammaire et reconstitué des phrases en agrégeant celles très fragmentées de l'original. De cette manière, il a constitué un texte plus facilement lisible pour le public, dans une évidente intention commerciale et politique (« mon intention était de montrer » déclare-t-il en 2014 à Raffaella Fernandez). On peut se faire une idée de la substance de ces corrections en comparant un extrait du manuscrit et un extrait du livre publié en portugais. Par commodité on donnera en gras les signes ou les mots rajoutés par le correcteur, avec, entre crochets, ceux qui ont disparu.

14 de dezembro [de 1958]

[il manque les 54 premières lignes qui commencent par : deixei o leito as 4] De manhã teve missa. O padre disse [:] para nós não beber [.] [que] **porque** o homem que bebe [,] não sabe o que faz. Que devemos beber limonada a água. [coiças imprejudiciais].

Varias pess[ô]oas [vem] veio [assis] **assistir** a missa. Ele [nos] disse [:] que sente prazer de estar entre nós. Mas[,] se o padre [ressidis] **residis** entre nós, havia de expressar de outra forma. [Fiquei tão caçada fui dêitar. Desliguei o rádio. supondon que ia dormir. Mas, não adórmei.

Cet extrait illustre une partie des fautes que commettait Carolina Maria : ponctuation insuffisante, mots mal orthographiés, erreurs de conjugaison³⁹, qui ne sont

³⁷ Les deux hommes n'ont pas de lien de parenté.

³⁸ L'histoire de ce cahier a été reconstituée par Leticia Guimarães Martins (2017). La version digitalisée est disponible à l'adresse suivante : http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1352132/mss1352132.pdf

³⁹ Pour une analyse du style oral de Carolina Maria : Silva et alli 1999.

pas constantes mais assez nombreuses pour exiger alors (selon les normes des éditeurs) une reprise complète du texte. On voit qu'Audálio n'a pas considéré que garder les fautes de portugais ou de syntaxe pouvait représenter un intérêt documentaire. L'exception ici est le verbe *vir*, accordé à la troisième personne du singulier, alors qu'il aurait dû l'être au pluriel, mais conjugué au passé dans le texte final, alors qu'il est au présent dans l'original. De cette façon le correcteur a apparemment souhaité conserver le style oral. D'une manière générale, il n'a pas cherché à enfermer Carolina dans ses déficiences grammaticales et s'est borné à garder quelques mots orthographiés selon la prononciation populaire (« iducação », etc.) de façon à préserver le caractère « authentique » du document. Il a préféré préciser en introduction que la maîtrise de la langue de l'auteure était insuffisante tout en corrigeant l'essentiel. Il est probable qu'un texte trop mal rédigé aurait rebuté le lectorat et décrédibilisé en partie le message. Le caractère ethnographique du témoignage est alors assuré par les faits apportés et le maintien du vocabulaire original.

Audálio a également expliqué avoir supprimé les passages répétitifs du journal et marqué ces retranchements par des points de suspension. La comparaison avec le texte original montre qu'il a fait bien plus. Il a procédé à une sélection de phrases et de passages qui a laissé de côté au moins 80 % du texte de départ. Cette sélection a suivi plusieurs lignes directrices que l'on peut facilement reconstituer: garder les descriptions qui insistent sur les terribles conditions de vie, en évitant les passages les plus scabreux (inceste ou descriptions trop crues par exemple) ou politiquement trop compromettants (insultes visant des politiciens désignés par leur nom) et ceux où l'auteure se montre raciste, vindicative, ou agissant de façon peu glorieuse. Pour n'en donner que quelques exemples, elle écrit (p. 37 du manuscrit) « quem rouba deve ser eliminado », (p. 22) elle parle des « vagabundos da favela », (p. 7) « tenho nojo das mulheres adulteras », et (p. 31) se plaint que « todos os dias chegam nortistas aqui na favela ». En passant sous silence ces facettes, Carolina Maria pouvait devenir une sorte de cas représentatif de la « favelada »: souffrante, humble, morale et modérément révoltée. Mais Audálio a également gommé certains aspects de sa singularité en tant qu'écrivain, notamment ses réflexions philosophiques et ses citations érudites (Socrate, etc.).

Pour avoir une idée plus précise des choix opérés, voici retranscrit un passage du manuscrit (« caderno 11 » p. 91 et suivantes) avec, entre crochets, les passages supprimés

dans la version éditée.

19 de dezembro [de 1958].

Amanheci com dôr de barriga e vomitando [Eu disse para o João que eu não podia deixar o leito. para ele levantar-se e acender o fogo e fazer o café...que vida !] Doente e sem ter nada para comer. [Mandei o João comprar 10 de pão. Eles comêram pão com mantêga.] Eu mandei o João no ferro velho vender um pouco de estôpa e uns ferrós. Ele ganhou 23 cruzeiros. Não dava nem para fazer uma sôpa. [O José Carlos havia pedido 10 para comprar ovos ; dei os 10. E ele foi no senhor Eduardo. Não tinha ovos. Ele foi no Chico. 3 ovos é 12. Dei-lhei mais 2]. Que suplicio e adoecer aqui na favela. [Eu tinha a impressão que estava num exílio. pensei : se eu piorar, vou escrever um bilhete para o Audálio vir fazer o meu enterro ; e arranjar um orfanato para os filhos. Levantei para ver o que os filhos havia levado para vender. Sai para o quintal e cai. Com os pés para fora e o tronco debaixo do pavão. O José Carlos tentou erguer-me.] pensei, hoje é meu ultimo dia na encima da terra. [Passei pela terra sem conseguir o que idealisei. Nascendo no Brasil, tenho a impressão que vivi sempre dentro de uma garrafa. Pobres filhos ! Será que vão andar sujos ? Será que vão sentir saudade de mim ? Quantas anedotas vão surgir entorno do meu nome. Porque poeta rico, fica fica [sic] celebre. Com uma aureola de respêito envolvendo o seu nome. E o poeta das margens, do lixo, fica celebre com uma pornografia em torno do seu nome. Igual a Manoel Maria du Bocage. Entrei para dentro do barraco e deitei. Andando só 5 passos eu fiquei tão cançada como e eu tivesse ido, no Japão a-pé. Dêitei e comecei a vomitar. Um vomito amargo e verdade.] Percebi que havia melhorado. Sentei na cama e comecei a catar as pulgas. A ideia da morte ja ia afastando-se. E eu comecei fazer planos para o futuro. [Mandei o João voltar no senhor Manoel para vender um pouco de borracha... (Le texte continue ainsi sur deux pages jusqu'à la fin du cahier)].

Cet extrait nous montre un échantillon des coupes opérées par le correcteur, à partir desquelles on peut reconstituer ses intentions. Ainsi l'essentiel des détails répétitifs du quotidien, qui n'ajoutent rien à la description de la misère (ou de la résistance), disparaissent, de même que des détails gênants (le vomi). Mais gommée aussi la mention du nom d'Audálio, qui intervient régulièrement dans la vie de Carolina Maria à partir d'avril 1958, ainsi que les angoisses et les plans irréalistes de cette dernière. Plus gênant, le correcteur a écarté ses réflexions sur son statut de poète, se tenant ainsi à l'idée qu'elle doit parler en tant que « favelada » ordinaire et donc ne pas apparaître comme aspirant à la célébrité. Les évocations inventives ou sophistiquées (« Manoel Maria du Bocage » et se rendre au Japon à pied), qui sont pourtant caractéristiques de son style, sont, dans la même logique, rendues invisibles. Dans les deux pages suivantes, qui ne sont pas données ici et qui disparaissent de l'ouvrage publié, Carolina Maria insulte le fils de l'un de ses voisins (« Meco por mim é o diabo. Que menino desgraçado ! »), raconte qu'elle lui lance à la figure une boîte de sardines pourries et trouve confirmation dans une phrase d'Hitler de l'idée que « les femmes latines se divertissent en nuisant aux autres ». On comprend aisément que ces passages ne correspondaient pas à l'image que le journaliste voulait donner.

Quarto de despejo: un témoignage singulier

Quel sorte de document Audálio Dantas a-t-il donc finalement construit à partir des milliers de pages rédigées par sa protégée? *Quarto de despejo* se présente comme un journal commençant le 15 juillet (par les mots: « Aniversário da minha filha Vera Eunice ») et s'achevant au premier janvier 1960 (avec la répétition du sempiternel « Levantei as cinco horas... »). La première partie couvre deux semaines de juillet 1955, la deuxième partie huit mois de 1958 et la dernière toute l'année 1959. Certains jours ne sont pas commentés, d'autres le sont par une ou deux phrases seulement, surtout vers la fin du manuscrit, alors que les journées de 1955 sont documentées par de longs extraits. Il n'y a pratiquement pas d'entrée quotidienne qui n'ait été raccourcie par le correcteur, ce qui accentue le caractère morcelé de l'ouvrage. Le lecteur ne peut suivre un récit continu: il n'a que des fragments de vie souvent sans lien les uns avec les autres, comme des dépêches journalistiques. Le récit du début des journées, qui commence presque invariablement par la corvée d'eau à 4 ou 5 h du matin, est gardé au début puis disparaît. Dans ce qu'Audálio a laissé, le lecteur découvre un mélange de descriptions des actes habituels, d'observation et de jugement des voisins, en général sur un mode acrimonieux, et de réflexions personnelles, centrées le plus souvent sur la fatigue, la lutte contre le découragement et l'indignation devant l'injustice dans la société. Ainsi, pour le 3 juillet: « O povo da favela já sabe que estou doente. Mas não aparece ninguém para prestar-me um favor. » (p. 85). Le 18 septembre (p. 107): « Hoje eu estou alegre. Eu estou procurando aprender a viver com o espírito calmo. Acho que é porque estes dias eu tenho o que comer. » Et le 7 octobre (p. 109): « Morreu um menino aqui na favela. Se vivesse ia passar fome. »

D'un point de vue statistique, ce sont les descriptions du quotidien qui dominent, sans aucun doute à dessein, de façon à augmenter l'intérêt ethnographique. De cette manière, *Quarto de despejo* apparaît comme un morceau de la littérature de la misère (ASSUNÇÃO, 2016) a parlé avec pertinence de « littérature de l'urgence ». Confronté à ce quotidien de souffrances répétées indéfiniment et d'horizons bouchés, le lecteur se demande comment la protagoniste parvient à ne pas céder. En butte à l'hostilité de ses voisins, contrainte de se lever avant l'aube pour affronter la file d'attente devant l'unique

robinet d'eau courante du quartier, puis forcée de porter son lourd sac de détritux par tous les temps jusqu'à l'épuisement Carolina Maria ne parvient qu'à grand peine à nourrir ses enfants. La favela est pour elle un « enfer » et son existence un chemin de croix. C'est sur ces aspects qu'insiste le journaliste dans son introduction: « une misère si grande qu'on ne peut même pas l'imaginer » dit-il. Et le style de l'ouvrage renforce cette dimension: un vocabulaire cru, précis, des phrases courtes, hachées, écrites sous l'emprise de la fatigue, ce qui a incité certains analystes à parler de « parataxe de la misère » (TAVARES DA SILVA, 2019).

L'aspect social du livre est renforcé à partir de l'automne (austral) 1958, après la rencontre avec Audálio (MIRANDA, 2013). Sachant que le journal a désormais des chances d'être publié, la diariste s'adresse parfois directement au lecteur (16 octobre, p. 109): « Vocês já sabem que eu vou carregar agua todos os dias. Agora eu vou modificar o inicio da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia. »; « Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente » (1^{er} juillet, p. 74). Pourtant Carolina Maria n'aime pas ce journal, elle le trouve « pornographique », comme on l'a vu, et voudrait gagner son statut d'écrivain par ses contes et ses poèmes. Avant l'intervention du journaliste, le journal sert essentiellement à garder les événements en mémoire, à méditer, à se justifier et s'affirmer. Ces aspects n'apparaissent que partiellement dans le texte final, de même que le plaisir que Carolina Maria prend à écrire et que l'on discerne mal en raison des coupes drastiques. Audálio a cependant conservé le vocabulaire souvent archaïque et ampoulé qui se mélange à la langue populaire. Des mots comme « abluir », « erguer », « soezes », « embriaguez », « leito », « certificar » servent à la rédactrice à se distinguer des autres habitants et à cultiver le « style classique », qui est selon elle la marque de la vraie littérature, en dépit des sujets « vulgaires » qu'elle traite. De cette manière elle rejoint symboliquement le monde des auteurs, en attendant que ses textes plus ambitieux parviennent au public.

La rencontre des ambitions littéraires, de l'usage quasi thérapeutique du texte par l'auteure et des intentions sociologiques du correcteur produit au final un texte hybride. Se parlant généralement à elle-même, Carolina Maria n'explique pas qui sont les personnages dont elle cite le nom. Le lecteur ne dispose pas de biographies, ni de rappels de l'historique des relations. Tout est perçu dans la fugacité de l'instant à travers le prisme

des émotions. Le lecteur ne dispose pas non plus d'un plan de la favela et ne sait pas situer les maisons, les gens, les rues, ni évaluer les distances parcourues. Il est surtout incapable de réaliser la typicité ou la singularité du cas de la rédactrice. On ignore généralement comment les voisins vivent, à moins de se contenter des accusations qu'elle porte sur eux. La favela et ses habitants sont systématiquement saisis dans une négativité presque complète qui est la conséquence des émotions ressenties par Carolina Maria. Ainsi les « favelados » apparaissent comme des gens grossiers, injustes, agressifs, toujours prêts à nuire aux autres et ce d'autant plus qu'ils ont un pied dans le vice. Les pires clichés concernant cette population se trouvent donc confirmés et les deux principales données ethnographiques concernent finalement la faim et le métier de ramasseur de déchets.

La personnalité de Carolina Maria, quant à elle, apparaît par morceaux, mais de façon plus cohérente que dans le manuscrit qui laisse voir plus de zones d'ombres. Pour la reconstituer il faut avoir à l'esprit, comme le relève Lejeune (2005) que « le journal n'est pas tout l'homme⁴⁰ » (ou la femme). Même si elle ne disposait sans doute pas d'un plan ou d'une stratégie d'exposition réfléchie, il est évident que Carolina Maria a construit par le journal un soi public et privé qui lui convient. Ce soi est d'abord fait de dignité: contrairement aux « autres », la Carolina idéale qu'elle met en scène ne se querelle pas grossièrement dans la rue, elle n'importune pas les voisins, elle respecte les enfants. Elle pratique la lecture, l'écriture et écoute la radio, elle est donc cultivée. Elle se dit jalousee par les « favelados » pour cela. Surtout, elle se sait capable de transformer la triste réalité par des mots, des métaphores, des comparaisons poétiques. Poétesse, elle se voit comme un être supérieur obligé à une existence d'esclave dans un univers indécent. Un autre aspect qu'elle met en exergue est son courage et sa persévérance. Elle ne recule jamais devant le labeur à moins d'être clouée au lit par la maladie. Elle marche jusqu'à l'épuisement et se force au travail par tous les temps. Contrairement à ses voisins, elle ne renonce pas à ses responsabilités vis-à-vis de ses enfants, et mène une vie disciplinée et sobre. Elle ne boit pas, ne jure pas, ne couche pas avec des hommes de passage, ne triche pas et tient sa parole. Sa haine des gens du Nord et son mépris pour les noirs sont, selon elle, justifiés, car elle déteste la vulgarité, qui serait leur caractéristique principale.

⁴⁰ « Le journal n'est pas tout l'homme. C'est un secteur de la personnalité, un enclos, un refuge, une petite habitude que l'on a avec soi-même, une routine rassurante » (LEJEUNE, 2005, p. 282)

La traduction française

La traduction française de *Quarto de despejo*, a été réalisée en 1961 par Violante do Canto, au sujet de laquelle, les spécialistes de l'œuvre ne sont pas parvenus à rassembler beaucoup d'informations. D'après la journaliste Clelia Pisa (FERNANDEZ, 2014a) qui rencontra dans les années 1970 Carolina Maria avec Maryvonne Lapouge et se vit confier la garde de deux cahiers aux fins de publication, Violante do Canto était déjà âgée dans les années 1960. Son œuvre de traductrice débute avec *Seara vermelha* (les chemins de la faim) de Jorge Amado en 1951, *Esteiros* de Pereira Gomes (en 1954), *Camaxilo* de Castro Soromenho (en 1958), et *Gabriela cravo e canela* d'Amado encore, en 1959. La même année, elle publie le roman *Orfeu negro* qui développe le récit du film de Marcel Camus. Violante do Canto n'a pas laissé de textes précisant ses choix de rédaction, ses options de traduction ou la philosophie de sa pratique. La comparaison des originaux et des traductions pour certains de ses travaux montre cependant une traductrice précise qui ne modifie que marginalement les textes, de façon à s'accorder aux usages du français littéraire. On ne trouve pas chez elle d'appropriation narcissique des textes originaux et sa très bonne connaissance (sans doute de première main) de la réalité brésilienne lui évite les contresens et les choix hasardeux. Il est toutefois évident que Violante do Canto, qui appartenait sans aucun doute à un milieu lettré de classes moyennes supérieures, entretenait un rapport un peu rigide et distant vis-à-vis des classes populaires, de leur mode de vie et de leur langage. Ses traductions des propos tenus par des paysans ou des ouvriers sont en général affectées d'un biais ethnocentrique: ses personnages s'expriment ainsi plus vulgairement ou plutôt de façon plus stéréotypiquement grossière et populaire sous sa plume qu'en portugais. Elle les fait parler selon l'idée qu'elle se faisait apparemment de la façon dont des gens comparables (de son point de vue) se seraient exprimés en français. Ainsi dans *Les chemins de la faim*, « trabalho » devient boulot, « meninos » gosses, « ignorantes » ignares, « Seu Arthur » M'sieur Arthur, etc. L'argot ou les expressions populaires qu'elle utilise résonnent de façon un peu artificielle.

Un passage de *Seara vermelha* et de sa traduction en donne une idée.

Amado écrit (2009, p. 4):

« Vosmecê? Ataliba vai ficar contente... é o casamento da menina dele, se vosmecê fôr ir, ele vai ficar engravidar de contente. »

Violante do Canto traduit (Amado, 1994, p. 17):

« Vous? Ben alors, c'est Ataliba qui va et' content! C'est le mariage de sa petite et, si vous y allez, il va et' fier comme un paon. »

Le traditionalisme des expressions est ici rendu par un vocabulaire paysan stéréotypé. Alors que l'ouvrier agricole brésilien s'exprime normalement en brésilien mais en utilisant une formule ancienne de politesse et une métaphore pittoresque, en français il se transforme en un paysan aux expressions vaguement normandes usant de comparaisons classiques. Les premières pages d'*Orfeu negro* (1959), censées donner le ton de la culture populaire carioca montrent également l'usage de stéréotypes par un écrivain peu habitué à la complexité de la langue des gens des favelas. Les hommes y sont ainsi exagérément vulgaires surtout quand ils parlent des femmes: « vise la souris... quel châssis (p. 9), « je me la farcirais bien » (p. 17). Le vocabulaire descriptif est tantôt composé de mots démodés et ampoulés: « ils baguenaudaient » (p. 12), « un orphéon » (p. 13), « un zigomar » (p. 22) tantôt de termes dépréciatifs à connotation raciste: « des grappes de noirs », « une négresse replette » (p.10). Les classes populaires sont ainsi regardées de loin par un écrivain qui les connaît mal et tâche de réduire cette distance en exotisant les scènes pour le public français: « les Carioques », « un bonde », etc.

Ces tendances, rapidement esquissés ici, se retrouvent dans *Le dépotoir*. Mais une approche critique de cette traduction ne peut se limiter à pointer les faiblesses ou les choix contestables. Comme l'a bien montré Berman (1995) la critique, au sens de mise en perspective et commentaires, commence par un regard réceptif. Car « le problème de la traduction », quelle que soit la façon dont on le pose est toujours insoluble. Le texte original est toujours altéré quand le texte passe d'une langue à l'autre. Il convient donc de comprendre un exercice de traduction en prenant la mesure du défi qu'il impose et en posant clairement les choix qui se sont offerts au traducteur.

Dans le cas de *Quarto de despejo*, le système de traduction mis en œuvre devient visible si l'on repère la logique des écarts par rapport à l'original. Ainsi, même si Violante do Canto n'a pas laissé de présentation de son travail, il semble évident qu'elle a suivi: 1) les usages de l'époque, 2) ses habitudes particulières, notamment concernant la langue populaire 3) sa vision de ce que représentait le livre.

Les normes auxquelles elle se conforme sont essentiellement ciblées pour reprendre la distinction fameuse de Ladmiral (1983). La traduction doit « faire texte » et se conformer aux usages de la langue française. C'est l'intégralité du message, rédigé en bon français qui prime sur la fidélité à la voix d'origine. Ainsi, la traductrice a recherché l'équivalence des expressions, c'est-à-dire qu'elle fait parler Carolina comme une française d'un bidonville parisien le ferait, ou tout au moins comme elle le ferait dans l'idée de Violante do Canto. De cette manière, elle obtient certaines réussites évidentes. Ainsi (p. 24) Carolina s'exprime de cette manière en portugais (p.24): « Mas eu não encontro defeito nas crianças. Nem nos meus nem nos dela. Sei que criança não nasce com senso. Quando falo com uma criança lhe dirijo palavras agradaveis. » Ce que la traductrice rend (p. 24) par: « Mais je ne vois pas de défaut chez les enfants. Ni chez les miens ni chez les siens. Je sais que l'enfant ne naît pas avec sa raison. Quand je parle à un enfant je lui dis toujours des gentilleses. » ce passage est convaincant: si Carolina maria s'était exprimée en français, elle aurait sans doute dit à peu près cela. Mais elle ne parlait pas en français... Une comparaison même rapide des deux textes montre en fait que la traduction instille régulièrement de petites modifications qui ne sont pas toujours justifiées et qui altèrent petit à petit la voix originales. Ainsi en va-t-il pour l'extrait du 19 décembre, étudié plus haut; on lit dans *Quarto de despejo* pour le 19 de décembre (p. 122):

« Amanheci com dor de barriga e vomitando. Doente e sem ter nada para comer. Eu mandei o João no ferro velho vender um pouco de estopa e uns ferros. Ele ganhou 23 cruzeiros. Não dava nem para fazer uma sopa (...) Que suplício adoecer aqui na favela! Pensei: hoje é o meu último dia encima da terra ... Percebi que havia melhorado. Sentei na cama e comecei catar pulgas. A idéia da morte já ia se afastando. E eu comecei a fazer planos para o futuro. Hoje não sei para catar papel. Seja o que Deus quiser.

Le dépotoir (p. 169) donne pour la même page:

« Quand je me suis levée, j'avais mal au ventre et j'ai vomi. Malade et sans rien avoir à manger. J'ai envoyé João à la ferraille pour qu'il vende ce que j'avais trouvé hier. Il a gagné 23 cruzeiros. Ça ne suffisait même pas pour faire une soupe (...) Quel supplice de tomber malade ici dans la favela! Je me suis dit que c'était mon dernier jour sur la terre. ... Je me suis aperçue que ça allait mieux. Je me suis assise sur mon lit et j'ai commencé à faire la chasse aux puces. L'idée de la mort s'éloignait. Et je me suis mise à faire des projets d'avenir. Aujourd'hui je ne suis pas sortie pour ramasser du papier. Que ce soit comme Dieu voudra!

On constate aisément que les passages soulignés opèrent de légers glissements de façon à éviter les répétitions, arranger la syntaxe ou élever le niveau de langue. Mais de cette manière les manies stylistiques de l'auteure sont en partie gommées: la description

des objets, les phrases hachées et orales, le choix des mots (elle utilise ainsi le mot catar, « ramasser » pour le papier et les puces).

On retrouve ainsi dans tout l'ouvrage traduit cette priorité donnée au français correct et standard sur la dimension purement « locale » de la voix de Carolina Maria. C'est pourquoi les fautes de portugais sont corrigées en français et de nombreuses phrases sont ennoblies. Une liste rapide tirée des huit premières pages permet de relever que : « fiquei pensando que precisava » devient « il aurait fallu acheter », « espancado » devient « roue de coups », « eu estou revoltada com o que as crianças presenciam » devient « je suis révoltée à l'idée de ce que les enfants doivent voir et entendre », « tenho pavor » devient « j'ai une sainte peur », « tudo espalha » devient « ça répand tout partout en un clin d'œil », « bebe demais » devient « boit jusqu'à plus soif », « catar papel » devient « quête de papier », « buscar agua » devient « quérir de l'eau », « chegou a minha vez, puis a minha lata para encher » devient « à mon tour, j'ai pu remplir mon bidon ».

L'un des effets de cette priorité donnée à un français de qualité est de réduire l'intérêt ethnographique. Ainsi, et si l'on s'en tient aux cinq premiers jours du journal, Carolina parle de « litres », traduits en français par « bouteilles », « melhori » devient « cachet », « farinha » [de mandioca] devient « farine », « lhe joguei uma direita » devient « j'ai dit sans me démonter », « maldizendo sua vida » devient « se plaignant de sa vie », « esmola » devient « cadeau ». À partir du même principe, les enfants de Carolina cessent de la vouvoyer en français.

Les habitudes de traduction de la langue populaire, telles qu'on les a évoquées plus haut, sont aussi très facilement visibles dans *Le dépotoir*: Carolina doit aussi parler en argot ou tout au moins comme une femme du peuple le ferait en France. Ainsi et si l'on s'en tient aux premières pages « O dinheiro acabou-se » devient « Je n'avais pas un rond », « garoto » devient « gosse », « recebi » devient « ça faisait », « indisposta devient « mal fichue », « permaneço na rua o dia todo » devient « je me trimbale », « casa » devient « baraque », « feijão » devient « fayots », « sai e fui » devient « j'ai filé », « estou sempre em falta » devient « je suis toujours à la bourre », « surgiu » devient « se sont amenés », « indolente » devient « feignante », « reclamar » devient « rouspeter », « imprecisar » devient « chamailler », « aborrecer » devient « embêter ». Mais en même temps, ses phrases sont parfaitement françaises. Elle dit par exemple « je ne suis pas » et

non « je suis pas » et certains mots d'argots qu'elle utilise sont transformés en expressions soutenues (« tostão ». devient « premier sous »)

Enfin, la traduction se conforme à l'objectif documentaire assigné par Audálio Dantas auquel a sans aucun doute été également sensible l'éditeur français. Ainsi *Le depotoir* sert à montrer les conditions de vie dégradées d'une femme des favelas. De là, deux conséquences évidentes: une traduction qui insiste sur la dramatisation et un effacement assez net des particularités de l'auteure en tant que personne. L'insistance sur la misère ou le désespoir est repérable par certains choix de mots: « par de sapatos » devient « vieilles paires de chaussures », « procurei » devient « j'ai cherché partout », « atribulada » devient « tourments », « latas » devient « vieilles boîtes », « pedaço » devient « petit bout », « pessoas amigas » devient « personnes que je connais », « sujos » devient immondes », « diz que sous preferida » devient « dit que je couche [avec des hommes] ». Le lecteur doit être convaincu que toute la vie de Carolina Maria peut être saisie à partir de l'angle du malheur et de la privation.

De cette façon, la fidélité à la lettre du texte original est en partie négligée dans la mesure où l'étrange mélange de mots ordinaires et termes sophistiqué ou officiels qui caractérise précisément la participation de l'auteure au monde des lettres n'est que mal restitué. A titre d'exemple: « géneros alimentícios » devient « alimentation », « ablui » j'ai lavé, « certifiquei-me » devient « j'étais sûre », « asentou-se » devient « a disparu », « repreendi-lo » devient « le gronde », « soezes » devient « quelconque », « despi-me » devient « je me suis déshabillée ». Violante do Canto qui n'a pas pu ne pas saisir la singularité du lexique carolinien, n' a pas jugé important de le restituer, se conformant ainsi à l'idée que l'auteure n'est intéressante pour le public français qu'en tant que membre d'un groupe social défavorisé. Comme Dantas, elle a donc également cherché à accorder le portrait de l'auteure à l'idée que le lectorat pouvait se faire d'une héroïne de récit. Ainsi la diariste, quand elle donne « uns tapas » à ses enfants en portugais, ne donne plus qu' « une giffle » en français. La dénonciation des vices de ses voisins comme « o vicio de embriagues » devient « s'adonner à la boisson ». L'entrée du 30 décembre disparaît purement et simplement, sans doute car Carolina Maria s'exclame: « A lingua das mulheres é um pavio. Fica incendiando... »

Au Final, la masse de ces glissements est assez considérable pour produire un

texte qui n'est plus vraiment celui de Carolina Maria. Son niveau de langue est parfois rehaussé, parfois abaissé, les mots qu'elle choisit avec soin sont souvent modifiés, l'aspect documentaire de l'usage du portugais par une favelada est réduit et les nuances de sa personnalité subissent une deuxième opération de gommage, après celle opérée par Audálio. Cela ne signifie pas que la traduction française soit « mauvaise » car le texte est d'une grande homogénéité, sans contresens repérable, et globalement fidèle. Mais il suit un certain nombre de principes qui sont, comme toujours en traductologie, discutables, ainsi que nous le verrons plus loin.

La traduction en anglaise

David St Clair, qui a assuré la traduction de *Quarto de despejo* pour l'édition américaine, est mieux connu des spécialistes de Carolina Maria, dans la mesure où il intervient dans sa vie à partir de 1961 comme le raconte *Casa de alvenaria*. Né à Newton Falls dans l'Ohio en 1932, il fait des études de lettres à l'Université de Columbia avant d'entreprendre des voyages en Amérique latine. Il s'installe ensuite au Brésil où il est correspondant pour le magazine *Time and Life* jusqu'en 1965 (SÃO BERNARDO, 2019). Il se spécialisera ensuite dans l'écriture d'ouvrage d'ésotérisme. St Clair n'est donc pas un traducteur professionnel. Sa connaissance du portugais brésilien s'est certainement constituée « sur le tas », en vivant dans le pays. C'est sans doute pourquoi sa traduction contient quelques passages proches du contresens que l'on ne trouve pas chez Violante do Canto. Mais ayant accompagné Carolina Maria dans le début de sa carrière d'écrivain, il s'est trouvé en position de proposer une traduction aux éditeurs. L'angle le plus évident de cette traduction est, comme dans le cas français, la production d'un document sur la misère. La personnalité et les idiosyncrasies stylistiques de l'auteure passent au second plan. St Clair a choisi un style dépouillé, très simple, collant souvent à l'original parfois au détriment des exigences de l'anglais littéraire. Par exemple « A gente não gasta luz mas precisa pagar » (De Jesus, 2015, p. 25), est rendu par « Person doesn't use the lights but must pay for them » (De Jesus, 1962, p. 9). Il en résulte, par commodité ou par volonté de fidélité à l'univers démuné de la favela, une tendance à la simplification. C'est presque à chaque fois le terme anglais le plus évident et le plus courant qui est utilisé pour traduire

l'original, souvent sans effort pour trouver une équivalence précise à la manière de Violante do Canto. Si l'on considère ainsi les premières pages du livre, quand Carolina Maria écrit « eu pretendia » (que V. Do Canto traduit par « j'aurais voulu ») St Clair propose « I wanted ». De la même façon « géneros alimentícios » devient « food », « enfrento [um trabalho] » devient « take » [a work] (alors que Violante do canto a justement utilisé l'expression « j'affronte »). La simplification est aussi parfois poussée jusqu'aux limites de la déformation. Ainsi, « A bala que pegou a major podia acertar o Carlos Lacerda » devient en anglais, « that the bullet that got the major didn't get Carlos Lacerda ».

L'avantage de cette option de simplification est que l'on ne retrouve pas en anglais les embellissements du type de ceux réalisés par Violante do Canto. Ainsi quand Carolina Maria écrit: « Levantei. Obedeci a Vera Eunice. », St Clair traduit: « I got up and obeyed Vera Eunice » (et non pas « j'ai obéi à Vera Eunice et je me suis levée », qui est une interprétation). De même, « político de cortiço » est correctement rendu par « slum politician » (et non pas « politicien de quartier »). St Clair a également évité l'argotisation un peu rigide de la traductrice française. Ainsi, « O dinheiro acabou-se » devient « the money was gone » (et non pas « je n'avais plus un rond »), « Estou sempre em falta » devient « I'm always lacking things » (et non pas « Je suis toujours à la bourre »), « casa » est rendu par « home » (et non pas baraque »), « filhos » reste « children » et non pas « gosses ». Mais cet évitement de l'argot va plus loin puisque de manière générale, le vocabulaire populaire est banalisé dans la traduction: « um tostão » devient « one cent », « torcer minha rapa » devient « collect my clothes », « tenho pavor » devient « I can't stand », etc.

En revanche, St Clair a régulièrement procédé comme Violante do Canto à un réarrangement des morceaux de phrases, souvent fragmentés dans l'original selon un mode caractéristique du style de la diariste. Pour en prendre un exemple, alors que Carolina Maria écrit (p. 22):

« Deixei o leito as 6.30. Fui buscar agua. Fiz café. Tendo só um pedaço de pão e 3 cruzeiros. Dei um pedaço de cada um, puis feijão no fogo que ganhei ontem do centro espirita da rua Vergueiro 103. Fui lavar minhas roupas »

St Clair traduit (p. 5):

« I got out of bed at 6 :30 and went to get water. I only had one piece of bread and three cruzeiros. I gave a small piece to each and put the beans, that I got yesterday from the spirit center, on the fire.

Then I went to wash clothes.

On voit, dans cet extrait, que des morceaux disparaissent (le café, l'adresse) que des connecteurs sont ajoutés (« and », « then »), les formes verbales changées (« had ») et que l'ordre des mots est modifié pour éviter les confusions (« fire » en fin de phrase).

Il est évident, de même, qu'en dépit de la connaissance que St Clair avait de la personnalité de Carolina Maria et en particulier de son goût pour la littérature classique, il a négligé, à l'instar de la traductrice française, de restituer son vocabulaire ampoulé⁴¹: « indisposta » devient « ill », « percebi » devient « I thought », « ablui » devient « I washed », « certifiquei-me » devient « I knew », « atribulada » devient « worrisome », « ausensou-ce » devient « left me », « núcleo » devient « neighborhood », etc.

Le plus gênant est cependant que St Clair semble ne pas comprendre certaines parties et ne pas se soucier de leur donner une interprétation prudente. Quelques passages sont remarquables. Ainsi, à la date du 16 juillet, Carolina écrit: « Resolvi beber-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau olhar ». St Clair traduit très improprement par « I stuck my finger down my throat twice, vomited, and I knew I was under the evil eye » (que l'on peut comparer au plus exact: « ... j'ai décidé de faire le signe de la croix. J'ai ouvert la bouche deux fois, j'étais sûre que j'avais le mauvais œil » de Violante do Canto). Tout aussi inquiétant est la traduction du verbe « apanhar » (au sens de recevoir des coups en français) que St Clair ne semble pas avoir compris ou a cherché à ignorer. Ainsi quand Carolina Maria, parlant de ses voisines, déclare que « elas tem que mendigar e ainda apanhar » [c'est-à-dire bien sûr recevoir des coups de leurs maris], St Clair écrit: « and those women have to beg and even steal ». Par voie de conséquence le « parece tambor » qui continue à les qualifier [elles ressemblent à des tambours sur lesquels on taperait] disparaît en anglais; St Clair est alors contraint de poursuivre le contresens en remplaçant plus loin « a noite quando elas pede [sic] socoro » par « at night when they are begging ». Presque aussi gênant, alors que Carolina explique que sa courte scolarité ne l'a pas empêché d'affirmer seule sa personnalité (« Tenho apenas dois anos de grupo escolar mas procurei formar meu caracter » p. 24), la traduction anglaise donne (p. 8): « I only had 2 years of schooling but I got enough to

⁴¹ Comme l'a bien remarqué São Bernardo (2019) qui parle à juste titre d'appauvrissement.

form my character ». Enfin, et pour terminer une liste qui pourrait être encore plus longue, alors que l'original indique « Eu não consegui armazenar [c'est-à-dire ici accumuler des biens] para viver, resolvi armazenar paciência », la traduction propose « If I can't store up courage to live, I've resolved to store up patience ». C'est dans ces parties du livre que la supériorité de la traduction française est évidente: les passages délicats sont traduits avec circonspection par Violante do Canto, en préférant aux propositions hasardeuses une clarification de bon sens. Ainsi quand Carolina Maria dit au sujet de sa conversation tendue avec une voisine (p. 24) « lhe joguei uma direita », St Clair parle de « throw a right », comme s'il s'agissait d'un véritable coup de boxeur. La Française, plus avisée, s'en tient à l'idée d'une attaque symbolique: « J'ai dit sans me démonter... »

La traduction américaine ressemble donc à un travail fait rapidement, sans se soucier véritablement de la précision des expressions et se fondant vraisemblablement sur le principe qu'utiliser des mots simples suffit à restituer ce qu'une « favelada » peut avoir à dire. De nombreuses modifications sont ainsi opérées, dont on ne voit pas la justification (« licor de cacao » devient « chocolate », « meu filho » devient « my boy », « solidariedade » devient « friendship », « doze meses » devient « two months », « comecaram a falar da Rosa » devient « they blamed Rosa », « indolente » devient « bitch », etc.). Alors qu'il était un ami personnel de Carolina Maria (au moins le considérait-elle ainsi), David St Clair ne s'est pas efforcé de restituer le lien particulier qu'elle entretenait avec les mots et les choses. Le message sociologique a primé: rendre la misère et la souffrance en faisant de l'auteure un cas représentatif et donc banalisé.

Vers d'autres choix de traduction?

A partir d'une vision de départ comparable (*quarto de despejo* est le témoignage d'une « favelada ordinaire » sur ses conditions de vie), les deux traducteurs ont donc produit des textes assez dissemblables. Violante do Canto, choisissant une option « cibliste » a décidé d'ennoblir ou d'abaisser alternativement le niveau de langue de façon à poursuivre conjointement deux buts différents: proposer un texte en bon français et restituer l'univers populaire d'une femme misérable. St Clair a adopté une stratégie plus « sourcière » en préférant un mot à mot terre à terre, voire simplificateur. Dans les deux

cas, la voix originale se perd. D'autres alternatives sont bien évidemment possibles, mais elles dépendent de la façon de concevoir le texte original.

Une première façon d'envisager *Quarto de despejo* est de centrer véritablement la focale sur le « témoignage d'une favelada » comme l'indique le sous-titre. Cette option, en bonne logique, devrait obliger le traducteur au plus scrupuleux respect de la réalité ethnographique. Cela signifie notamment que le vocabulaire populaire devrait être traduit littéralement et précisément, voire gardé en portugais avec des notes explicatives quand un terme exact n'est pas disponible. Ainsi en français, les « litros » ne doivent pas devenir des « bouteilles », un « cortiço » devrait rester un « cortiço⁴² », un « melhoraí » [une type générique de cachet d'aspirine] devrait rester un « melhoraí », « minha tia » doit être rendu par « tata » ou « ma tante » et pas par « la vieille », « jogar uma direita » doit être traduit par « lancer une attaque directe », etc. Le style de Carolina Maria quand il correspond à un parler populaire ne doit pas être embelli. Quand par exemple Violante do Canto traduit « [ele] disse me para eu ir buscar uns sacos que estavam perto do Rio », par « [il] m'a indiqué un endroit près de la rivière où se trouvaient des sacs de papiers », la voix d'origine est perdue. L'option « documentaire » a donc ses exigences.

Mais se poserait alors la question des idiosyncrasies caroliniennes. Si l'on considère l'auteure comme une favelada « semblable aux autres » (si tant est que cette idée puisse avoir un sens), les expressions étonnantes dont elle use doivent-elles être banalisées dans la traduction, c'est-à-dire ramenées à ce qu'une « autre favelada ordinaire » serait censée avoir dit ? Il existe aujourd'hui chez les spécialistes (aussi bien sociologues que critiques littéraires) une quasi unanimité pour répondre par la négative à cette question. Carolina Maria est bien un écrivain singulier, unique et sa voix particulière doit être préservée. La deuxième grande alternative est donc de traduire *Quarto de despejo* comme un élément du corpus littéraire carolinien *per se*. Cela implique que l'édition d'une nouvelle traduction devrait être précédée par une analyse socio-biographique. Il s'agirait de démêler, ce qui dans l'écriture peut s'expliquer par la personnalité de l'auteure, et ce qui tient au milieu et à l'époque. Cette option impliquerait donc une attention redoublée au style. La fragmentation des phrases devrait être préservée

⁴² Rappelons que les *cortiços*, nombreux à l'époque dans le vieux São Paulo, sont des immeubles anciens, souvent délabrés, abritant un habitat collectif: en général des appartements divisés pour abriter plusieurs familles.

de même que les tournures sophistiquées et le vocabulaire recherché. « Ablui » deviendrait ainsi « j’ai fait mes ablutions », « certifiquei-me » serait rendu par « j’obtiens la certitude », etc. S’y refuser reviendrait à enfermer l’auteure dans sa condition sociale, dont les effets seraient supposés les mêmes sur tous.

C’est sur le rejet de ce même principe que devrait sans doute d’ailleurs se placer la discussion concernant les fautes de grammaire et de syntaxe. Certains analystes (QUEIROZ, 2015, SÃO BERNARDO, 2019), issus des disciplines littéraires, ont affirmé que les fautes de Carolina devraient être gardées dans l’édition et les traductions au nom de la préservation de l’original (qui exprimerait au mieux ce que « fut » Carolina Maria). Mais de cette manière ne fait-on pas *avant tout* d’elle une femme semi scolarisée? Sachant son goût pour les « belles lettres » et les efforts qu’elle réalisa dans les années 1960 pour corriger son écriture, on peut se demander s’il est judicieux (et même tout simplement juste) de l’enfermer dans ses déficiences; cela alors même que n’importe qu’elle mémorialiste mieux loti socialement bénéficierait des services d’un correcteur.

Les deux grandes options qui viennent d’être proposées ne sont bien sûr pas mutuellement exclusives. Elles se fondent toutes les deux sur l’idée que « le sens » ne peut être réduit à la restitution de la souffrance et de la misère commune des pauvres et que la lettre est décisive dans un texte à la fois littéraire (au sens de l’expression travaillée d’une vision personnelle du monde et de la vie) et documentaire. Reste donc à déterminer comment les combiner. Une étape importante consisterait sans doute à déterminer qui parle à qui dans la traduction. Ainsi Violante do Canto a globalement francisé Carolina Maria. Elle devient presque une sous prolétaire française s’adressant à un public français (et le maintien des mots « senhor » et « Dona » n’y change rien, bien au contraire). St Clair a fait presque l’opposé: Carolina Maria devient une Brésilienne que l’on ne comprend pas très bien, qui ne se distingue pas vraiment des autres et qui s’adresse à des Américains. Un projet alternatif de traduction pourrait donc construire avant tout une Carolina Maria brésilienne (et même *mineira* et *pauliste*), *favelada* et pourtant unique, s’adressant à des Brésiliens de son époque dans un langage que le public français pourrait comprendre, de même que le John Donne voulu par Berman (1995) serait un Londonien s’exprimant en français. Un tel projet ne pourrait être mené à bien qu’en prenant en compte l’ensemble de l’œuvre et l’évolution du style, de façon à repérer et préserver les

choix sémantiques et les réseaux de signification sous-jacents. La véritable révélation de la personnalité de Carolina Maria ne pourrait cependant être obtenue qu'en publiant les journaux originaux. En attendant, *Quarto de despejo* reste l'œuvre conjointe d'une diariste et d'un journaliste. Sa capacité de documentation sociologique de même que ses potentialités littéraires ne peuvent être découvertes qu'à l'aune de cette caractéristique fondamentale. Un important travail d'analyse reste donc à conduire de la part des spécialistes de la littérature et des sociologues, qui auraient tout intérêt à travailler moins séparément qu'ils ne le font habituellement.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: maio de 2021

Referências:

- AMADO, Jorge. *Seara vermelha*, Rio de Janeiro, Companhia das letras, 2009.
- AMADO, Jorge. *Les chemins de la faim*, trad. Violante do Canto, Paris, Gallimard/Folio, 1994.
- ASSUNÇÃO, Sandra. « Carolina Maria de Jesus et Estamira : la mémoire de la nation par deux voix féminines de l'exclusion », In Françoise Dubosquet Leyris, *Les failles de la mémoire*, Rennes, PUR, 2016.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique de la traduction : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- DE JESUS, Carolina Maria. *Child of the dark*. trad. David St Clair, New York, Signet Classics, 2015 [original : Mentor Books 1962].
- DE JESUS, Carolina Maria. *Le Dépotoir*, trad. Violante do Canto, Paris, Stock, 1963.
- DE JESUS, Carolina Maria. *Ma vraie maison*, trad. Violante do Canto, Paris, Stock, 1964.
- DE JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo : diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2014 [original : Francisco Alves, 1960]
- DO CANTO, Violante. *Orfeu negro*, Paris, Seghers, 1959.
- FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Entrevista com Clélia Pisa. *Scripta, Belo Horizonte*, vol.18, n° 35, 2014a, p. 297-304.
- FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Entrevista com Audálio Dantas. *Scripta, Belo Horizonte*, vol.18, n° 35, 2014b, p. 305-314.
- FERREIRA, Débora. Na obra de Carolina Maria de Jesus, um Brasil esquecido. *Luso-Brazilian Review*, vol. 31, n°1, p.103-119, 2002.
- LADMIRAL, Jean-René. *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- LEVINE, Robert M. The cautionary tale of Carolina Maria de Jesus. *Latin American Research Review*, vol. 29, n°1, p.55-83, 1994.
- LEVINE, Robert M & MEIHY, José Carlos S. B. *Cinderela negra : a saga de Carolina Maria de Jesus*, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1994.
- LAJOLO, Marisa. Carolina Maria de Jesus. In Eduardo Duarte (org.), *Literatura e afrodescendencia no Brasil : antologia crítica*, tome 1, Belo Horizonte, UFMG, p 439-458, 2011.
- LEJEUNE, Philippe. Rien. Journaux du14 juillet 1789. In Jacques Neefs & Christine Montalberti, *Le bonheur de la littérature*, Paris, PUF, p. 277-284, 2005.
- MARTINS, Leticia Guimarães. *A genese do caderno 11 de Carolina Maria de Jesus*. Mémoire de mestrado en critique textuelle, Universidade de Lisboa, 2017.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus : experiência marginal e consciencia estética*. Thèse de doctorat en littérature brésilienne, Université de São Paulo, 2013.
- PERPÉTUA Elzira Divina, *Traços de Carolina Maria de Jesus : gênero, recepção e tradução de Quarto de despejo*. Thèse de doctorat, Universidade federal de Minas Gerais, 2000.
- PERPÉTUA Elzira Divina. Produção e recepção de Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus. Relações publicitárias, contextuais e editoriais. *Em Tese*, BH, vol. 5, p.33-42, 2002.
- QUEIROZ, Sonia, *Editoração. Arte e técnica*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2015.
- SÃO BERNARDO Ana Claudia dos Santos. A construção do outro nas edições e traduções da obra de Carolina Maria de Jesus. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n°56, p. 1-11, 2019.
- SILVA, Adiel B. da ; SILVA Caio C. da ; SILVA, Gabrielle C. da. Marcas da oralidade na obra Quarto de despejo : o diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus. *A o pé da letra*, vol. 21, n°1, p. 122-139,

1999.

SILVA, Maria Medeiros da. A descoberta do insolito : Carolina Maria de Jesus e a imprensa brasileira. *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, n°2, p. 109-126, 2010.

SILVA, Rafaela Tavares da. Despejo das palavras. *Estudos feministas*, vol. 27, n° 2, p. 1-13, 2019.

SOUZA, Germana Henriques Pereira de. A tradução francesa da linguagem compósita de Carolina Maria de Jesus. *Tradução*. vol. 2, n°28, p. 121-139, 2011.

TOLEDO, Christine Vieira Soares. Carolina Maria de Jesus : a escrita de si. *Letrônica*. vol. 3, n°1, p. 247-257, 2010.

A representação do medo no romance *Warum das Kind in der Polenta kocht* de Aglaja Veteranyi
Representation of fear in Aglaja Veteranyi's novel Warum das Kind in der Polenta kocht

Dionei Mathias

Universidade Federal de Santa Maria
<https://orcid.org/0000-0001-8415-1460>
dioneimathias@gmail.com

RESUMO: O romance *Por que a criança cozinha na polenta*, escrito em alemão por Aglaya Veteranyi, foi publicado em 1999. Nesse texto, a autora cria um universo ficcional no qual uma criança, cujos pais fogem do seu país de origem, tenta captar experiências do medo. Para a finalidade deste artigo, medo é entendido como experiência afetiva que identifica ameaças, reagindo de modo a que o indivíduo possa recuperar o controle físico, perceptivo e existencial por meio de narrativas estabilizantes que simbolizam a realidade. Com isso em mente, este artigo deseja discutir a representação do medo em três situações: no círculo familiar, no entorno social e no pertencimento existencial. Nos três círculos, a protagonista é confrontada com experiências de desestabilização, forçando-a a criar estratégias narrativas forjadas para atenuar o medo.

PALAVRAS-CHAVE: Aglaya Veteranyi; *Por que a criança cozinha na polenta*; medo.

ABSTRACT: *The novel Why the Child Is Cooking in the Polenta*, written in German by Aglaya Veteranyi, was published in 1999. In this text, the author creates a fictional universe in which a child whose parents flee from their country of origin tries to capture experiences of fear. For the purpose of this article, fear is understood as an affective experience that identifies threats, reacting in a way that the individual may recover physical, perceptible and existential control through stabilizing narratives that symbolize reality. With this in mind, this article aims to discuss the representation of fear in three situations: in the family circle, in social contexts and in existential belongingness. In all three circles, the main character is confronted with experiences of destabilization, forcing her to create narrative strategies forged to mitigate her fear.

KEYWORDS: Aglaya Veteranyi; *Why the Child Is Cooking in the Polenta*; fear.

Introdução

De origem romena, Aglaja Veteranyi nasce em 1962, em Bucareste e morre em 2002, em Zurique, na Suíça. Ela escolhe a língua alemã para escrever seus livros. Ao contrário de escritores como Herta Müller ou Oskar Pastior, pertencentes a minorias étnicas alemãs na Romênia e com isso socializados na língua, Veteranyi aprende o idioma somente mais tarde. A partir dessa experiência de alteridade com o material linguístico, ela constrói uma linguagem ímpar e densamente poética para enlaçar nos hiatos da

composição experiências afetivas de alto impacto. Seu romance *Warum das Kind in der Polenta kocht*, de 1999 (VETERANYI, 1999) se encontra disponível numa tradução admirável para o português brasileiro, realizada por Fabiana Macchi, em 2004, com o título *Por que a criança cozinha na polenta*, oferecendo com isso uma importante obra da literatura de expressão alemã ao público brasileiro.

O romance narra as experiências de uma criança romena que acompanha seus pais, em seu trabalho de circenses. Após deixarem o país de origem, onde impera um regime totalitário empenhado na perseguição de dissidentes, a família transita por vários países, sem criar raízes ou laços sociais duradouros. Juntam-se a essa fragilização da estabilidade social, as incertezas financeiras da família, criando uma dinâmica afetiva marcada por medo. Além desses dois vetores que contribuem para uma atmosfera emocional lábil, a interação familiar caracterizada por uma série de assimetrias intensifica a condensação do medo, inserindo a protagonista-criança numa rede afetiva que torna a produção de sentidos estáveis em algo de uma complexidade quase inassimilável em seu universo infantil.

Muitos teóricos que voltam sua atenção para as dinâmicas do medo descrevem essa experiência afetiva como estratégia de proteção que sinaliza a presença de perigos (KOCH, 2013, p. 1). Com isso, o medo tem um papel fundamental, pois desencadeia no indivíduo uma série de alertas que desaceleram suas ações e intensificam sua atenção para seu entorno. Num primeiro momento, portanto, medo representa antes de mais nada um estado físico que suscita no corpo um estado de atenção elevada, cuja finalidade reside em canalizar os processos de percepção (TenHOUTEN, 2009, p. 42). Nesse processo de apropriação da realidade, o indivíduo interpreta os sinais de tempo, espaço ou ação a partir desse crivo, criando uma realidade vista com a coloração desse afeto.

Por um lado, há portanto sempre uma configuração físico-afetiva que dispõem o corpo para uma determinada forma de enxergar a realidade. Por outro lado, essa disposição afetiva sofre uma espécie de tradução cultural quando se torna conteúdo de comunicação (EIBL, 2013, p. 5). Assim, a cultura de socialização oferece uma série de roteiros que orientam como as diferentes condições afetivas podem ser simbolizadas. Obviamente esses scripts são personalizados com elementos individuais, buscando traduzir da maneira mais fiel o que o respectivo sujeito experimenta. Grande parte dessas

experiências passa por um processo de narrativização (VOSS, 2004), isto é, o conjunto disperso de sensações e impressões é organizado numa narrativa representável para o próprio sujeito ou comunicável para outros atores sociais. Nesse sentido, parece sempre haver uma experiência físico-afetiva acompanhada de uma representação cultural do afeto.

O medo se concretiza em uma série dessas experiências. Assim, a ameaça de perda do controle físico sobre o entorno tem um papel de destaque no desencadeamento do medo. Nessa intersecção, o sujeito reage com a produção de narrativas de estabilização, diante da segurança fragilizada, procurando por uma corrente de causas e consequências que lhe permitam avaliar a situação, mas também manter um mínimo de estabilidade, a fim de organizar a ação adequada. Ao experimentar o entorno e seu espaço num momento de desestabilização das malhas de sentidos, o sujeito empreende um esforço cultural de racionalização, reconfigurando a narrativa de modo a restabelecer ao menos uma explicação causal para a desfiguração com que se vê confrontado.

Ligado a isso, surge a sensação de impotência em relação às forças externas ou mesmo internas, especialmente em contextos de trauma (HÜLSHOFF, 2006, p. 76). Ao ser confrontado com algo que está além de suas próprias forças, o sujeito encontra diante de si uma complexidade momentaneamente não assimilável, isto é, os acontecimentos que irrompem em sua realidade pessoal não se revelam passíveis de enquadramento nas narrativas que tem a sua disposição. Para administrar essa complexidade, o sujeito experimenta a necessidade de uma reorganização de suas tessituras, criando narrativas de poder e desse modo controlar a situação. Essas narrativas contêm hierarquias em que o sujeito, de certo modo, define seu grau de agência, prevendo um lugar de agência quando consegue dominar a complexidade e assim neutralizar o medo ou um lugar de subordinação, quando o medo permanece em seu horizonte.

Para processar experiências de perda de controle e impotência, a afiliação a grupos se revela como estratégia fundamental. A possibilidade de inserir a própria narrativa numa tessitura de grupos em forma de parceria, família, amigos ou outros agrupamentos ameniza a sensação de fragilização. Do contrário, solidão e abandono chamam a atenção do sujeito para seu isolamento em tempos de processamento de complexidades com teor de ameaça ao si. Eles também reforçam a sensação de contingência, confrontando o

indivíduo com a labilidade do sentido existencial (DEMMERLING/LANDWEER, 2007, p. 83). Arelado à experiência de solidão, existe o perigo da incoerência de sentido, isto é, quando o sujeito identifica o caráter incompatível das próprias narrativas. A incoerência cria um espaço de incertezas e inseguranças sobre a imaginação de futuro. Com isso, surge a sensação de desabrigo ou estrangeiridade existencial. Para suspender o medo que deriva dessa condição, surgem narrativas de pertencimento, com seus laços afetivos e malhas de proteção. Elas oferecem uma espécie de proteção contra a vacuidade e fragilização social, em todas suas dimensões.

A partir desse horizonte teórico, este artigo deseja voltar sua atenção para a encenação de medo no romance de Aglaja Veteranyi, buscando esclarecer como essa disposição afetiva se concretiza na relação da protagonista em três esferas sociais: no círculo familiar, no entorno social e no seu lugar no mundo. Nessas três configurações sociais, revelam-se diferentes dimensões do medo e de estratégias de narrativização como forma de administrar o desconhecido que se mostra como complexidade impassível de processamento. Com efeito, a criança que protagoniza o romance se vê confrontada com uma série de situações que escapam de sua habilidade de criar laços causais para explicar os acontecimentos.

1. Medo no círculo familiar

O contexto familiar da protagonista se encontra caracterizado por intensa instabilidade. A família deixa o país de origem e trabalha em diferentes lugares, dedicando-se à arte circense, mas sem obter qualquer estabilidade social. A condição precária se revela nas moradias, na saúde, no acesso ao ensino formal, enfim, nas diferentes estruturas que estabilizam a vida em sociedade, de modo que o indivíduo possa canalizar suas energias para outras finalidades. Junta-se a isso uma atmosfera afetiva que cria inseguranças também no modo como os membros da família organizam sua interação social, no seio desse círculo. A voz narrativa expõe excertos dessa experiência:

Uma vez, ele queria ficar do lado de fora da janela de um trem em movimento, pendurado por um lençol que ele amarrou no maleiro. Quando minha mãe se negou a filmá-lo, houve pancadaria. Meu pai avançou contra minha mãe. Ela gritou. Eu bati no meu pai. Ele se virou. Pof! Minha cara inchou como massa de pão, e minha mãe teve de me levar ao médico na próxima cidade. Com meu pai, volta e meia sai briga. No país dele, isso é normal. Em seus filmes, de vez em quando meu pai fala a sua língua materna, minha mãe e eu fazemos quase

sempre papéis mudos. Ou temos de gritar SOCORRO! (VETERANYI, 2004, p. 55)

Num primeiro momento, o medo se infiltra no horizonte da protagonista ao enxergar o corpo paterno exposto ao risco de ferimento. As ações do pai escapam a sua compreensão, criando uma situação de tensão. Essa tensão é acentuada no momento em que a figura materna se torna vítima de violência por se recusar a participar dessa ação. Na experiência da protagonista, a narrativa válida até aquele momento, prevendo posições afetivas para esses dois membros centrais, sofre uma alteração. As expectativas criadas são anuladas, criando uma instabilidade de sentido. A fim de recuperar o controle sobre a realidade que a ameaça, ela se usa da violência como forma de neutralizar o perigo do pai e lhe sinalizar a infração cometida no pacto narrativo da família. O pai, contudo, se revela signatário desse pacto, somente da medida em que os outros membros lhe são úteis para seus planos, rompendo-o com o uso de violência, quando identifica a frustração de seus arbítrios. A pureza da infância de encontra permeada por experiências de violência (MATHIAS/MÜLLER, 2020).

No princípio da associação, a protagonista passa da violência sofrida naquele instante a outros excertos de sua realidade, recuperando a recorrência da ameaça. Nesse movimento, ela lembra que seu pai não tem a mesma língua materna que a mãe. O nexos de associação parece residir na alteridade existente tanto na experiência física do medo como na modulação da voz paterna, criando vetores de despertencimento. Essa ruptura também se encontra em seu pedido de socorro, nos filmes rodados pelo pai. Ao recordar isso no momento que é vítima de violência no trem, ela parece identificar que as palavras ditas num contexto ficcional são igualmente válidas para seu contexto de realidade diegética. Nesse sentido, a ameaça parece representar uma constante em sua concretização existencial, criando uma atmosfera de alerta ininterrupto, sem que a protagonista consiga verbalizar todas as dimensões desse medo.

Em grande parte do texto, o medo se expressa somente de forma indireta, por meio de associações ou conjuntos imagéticos que buscam captar a atmosfera, mas sem articular de forma explícita a ameaça que circunda a protagonista. Em diferentes pontos da narrativa, ela fala de sua boneca:

Minhas bonecas emagreceram muito. Elas não entendem línguas estrangeiras. (VETERANYI, 2004, p. 62)

Minha boneca Anduza agora é minha irmã. (VETERANYI, 2004, p. 121)

O pai de Anduza sempre põe a mão debaixo da saia da boneca. (VETERANYI, 2004, p. 122)

Nessa transferência de experiências, ela indica sua percepção do entorno familiar, mostrando como sua irmã é alvo da violência paterna. Os acontecimentos incompreendidos se transformam em episódios de uma narrativa, na qual a boneca se torna a protagonista. Assim, sua concatenação lúdica ficcional se revela como uma tentativa de processar os acontecimentos e derivar sentidos que sua realidade vivida não proporciona. Esse esforço de organizar a realidade, portanto, também funciona como forma de estabilizar uma realidade que se concretiza como ameaça. Ao transformar a boneca na protagonista de sua narrativa, de certo modo, ela recupera uma espécie de controle sobre o entorno, a fim de neutralizar os impactos do medo. Nisso, a figura do pai permanece num limbo de ambiguidade, pois não há um bloqueio nas interações com ele, apesar de ser o perpetrador da violência.

Nesse contexto, a mãe não se insere como uma fonte confiável de proteção ou de auxílio para o processamento do medo. Pelo contrário, ela representa o ponto de partida para uma série de situações que desestabilizam a segurança da protagonista, criando atmosferas de medo:

Não posso aborrecer minha mãe, senão ela cai. Não quero estar viva quando ela estiver morta.
Pode acontecer a qualquer dia.
Durmo até tarde para encurtar o meu medo antes da sua apresentação, pois, se levanto cedo, demora muito até o espetáculo começar.
Durante o tempo em que ela está pendurada lá em cima, ela não é minha mãe, e eu encho os ouvidos e a boca de pão. Se ela cair, não quero escutar.
Não choro mais, porque minha mãe fica com medo e começa a chorar também. Daí tenho de consolá-la. Mas ela não se deixa consolar. Ela chora até eu jurar que estou bem. (VETERANYI, 2004, p. 77)

Uma experiência que perpassa toda a narrativa é o medo pela segurança da mãe. Diariamente, a protagonista se vê confrontada com a visão do corpo materno em perigo, criando uma constante tensão sobre os limites do controle. A administração do olhar, nesse contexto, representa a primeira forma de tentar manter o controle sobre os acontecimentos. Junta-se a isso outras estratégias que buscam, sobretudo, se esquivar dessa realidade, elidindo sua presença dos sentidos. Assim, dormir e tampar os ouvidos servem como mecanismos para evitar que a ameaça se materialize na consciência da protagonista. Para garantir o controle, ela não bloqueia somente a incursão dos sentidos,

ela também oblitera a identidade da mãe, a fim de eludir o surgimento de uma realidade que a aniquila.

Outra estratégia para neutralizar o medo reside em assumir a responsabilidade pelo bem-estar da figura materna. Ao assumir que não pode aborrecer a mãe, ela interpreta a situação, de tal modo que imagina poder diminuir os riscos aos quais a mãe está exposta. Isso também vale para o controle das lágrimas com expressão do medo. Na inversão dos papéis, a protagonista passa a cuidar do conforto anímico da mãe, o que, até certo ponto, lhe proporciona uma sensação de controle. Esse controle obviamente se revela como extremamente frágil, instando a protagonista a idear diferentes formas de organizar suas narrativas para atenuar a força aterradora do medo. O conforto materno não diminui essa sensação: “Minha mãe muitas vezes chora e diz: Feliz de você, que ainda me tem, mais tarde você vai ver como é triste estar sozinha no mundo. Mas eu nem preciso esperar por mais tarde” (VETERANYI, 2004, p. 76). Com isso, ela está sozinha com seus temores e, sobretudo, com a necessidade de organizar narrativas em que possa controlar o medo. Tanto o pai como a mãe não fornecem segmentos narrativos que pudessem auxiliá-la nesse processo.

2. O medo no entorno social

Além da situação fragilizada no seio familiar e da instabilidade por conta do constante deslocamento, há uma série de outros elementos que contribuem para a produção de medo. Um deles se constitui a partir do espaço nacional romeno do qual a família acaba fugindo. Com seu regime ditatorial que persegue dissidentes, esse espaço se revela incompatível com os objetivos dos pais. O medo do monitoramento e da repressão, contudo, os acompanham durante sua permanência no exterior. A protagonista sente essa atmosfera de ameaça e é instruída a agir, de modo a antecipar os perigos que podem se aproximar:

Se alguém pergunta meu nome, tenho de dizer: Pergunte à minha mãe.
Se souberem quem somos, seremos sequestrados e enviados de volta, meus pais e minha tia serão assassinados, minha irmã e eu vamos morrer de fome, e todos vão rir de nós.
Na Romênia, depois da nossa fuga, meus pais foram condenados à morte.
No hotel, meu pai coloca o armário na frente da porta, a poltrona na frente do armário e a cama na frente da poltrona. Às vezes dormimos todos na mesma cama. Graças a Deus que nem todos os hotéis têm sacada, porque senão é mais uma porta para trancar!

Minhas bonecas também não podem andar sozinhas na rua. Se temos de nos esconder tanto aqui, não sei por que fugimos de casa. (VETERANYI, 2004, p. 60)

Uma parte da instrução reside em enxergar em interlocutores que procuram algum diálogo, um possível representante do regime. Com isso, toda interação está marcada pelo princípio do medo de que o outro possa se transformar em ameaça, produzindo, portanto, toda uma sequência de ações que transformam o medo em base de apropriação de realidade. Assim, o presente está constantemente envolto numa nuvem de perigo, mas também a imaginação do futuro está ininterruptamente tomada pela presença do risco, não somente para a protagonista, mas para todos os integrantes da família.

A narrativa de proteção construída pela família e internalizada pela protagonista reside primeiramente em interpretar a realidade a partir do crivo do medo e adaptar a ação com base nisso. Isso organiza o cotidiano, inclusive no modo como os pais interagem com o espaço. Dessa narrativa originam as ações no hotel, onde os pais constroem uma barricada atrás da porta, a fim de impedir a entrada de agentes do regime. Num segundo momento, a protagonista transfere essa narrativa também para a realidade lúdica de interação com sua boneca. Essa transferência funciona como estratégia de controle, assim ela novamente assume o papel de proteção, atenuando o próprio medo. Não sem um tom de ironia, ela constata que a natureza do medo experimentado no exterior não se diferencia substancialmente daquele no país de origem, sob um regime repressivo.

Nesse horizonte, o encontro com conterrâneos não oferece consolo nem esperança concreta de notícias, uma vez que todos podem ser potenciais representantes do regime ditatorial:

Sempre que encontramos alguém do nosso país, minha mãe começa a cochichar. São todos espiões, diz ela, só os que também fugiram não são espiões.

Com eles, ela fala sobre o tio Petru.

Meu irmão é um grande artista, como Picasso, é homossexual, limpo, um gênio!

A primeira coisa que ela quer fazer é comprar a liberdade de tio Petru, para ele poder sair da prisão.

Aqui se pode comprar tudo, diz meu pai, em breve seremos tão ricos, que todos terão medo de nós.

Desde a nossa fuga, tio Petru é torturado na prisão. E tio Nicu foi espancado até a morte na porta da sua casa. (VETERANYI, 2004, p. 61)

Nesses encontros, portanto, a primeira reação não é de alegria, mas sim de

desconfiança que remete a uma narrativa de medo, prevendo ameaças que podem originar desses atores sociais. Com isso, o horizonte afetivo está anuviado com a impossibilidade de iniciar uma interação social, no potencial da confiança. Se na sequência, eles se revelarem como refugiados, a mãe passa a falar do irmão, como uma segunda forma de testar os limites da confiança. Ao mencionar que é artista e homossexual, ela parece tentar identificar o grau de abertura ou rejeição, diante da alteridade ou desconformidade com as normas dominantes em seu país de origem. Ao mesmo tempo, ela adombra uma narrativa que recupera o horizonte daquele país, isto é, o desvio da ideologia no poder significa prisão, tortura, morte e outras formas de aniquilamento do si.

Para a realidade da protagonista-criança, esse parâmetro de interação também contém outras implicações que ressoam em sua apropriação do mundo, a saber, o medo da alteridade. O destino de seu tio Petru ao destoar das práticas dominantes – ao ser dissidente, homossexual, interessado nas artes – oferece uma narrativa que permite a construção de analogias com a realidade da protagonista, ao ser de outra nação, falar outra língua, se portar de modo diferente, numa palavra: estrangeira. O medo que se instala nesse contexto é muito semelhante e reside na insegurança sobre a reação, aceitação, oferta de chances. Enquanto a mãe controla esse medo, testando paulatinamente seus interlocutores, a protagonista procura outras formas de racionalização, refletindo ininterruptamente sobre a estrangeiridade: “Aqui, todos os países estão no estrangeiro” (VETERANYI, 2004, p. 19). Nesse esforço, há um anseio por causas e coerências que se esfacelam, diante do poder de definição do grupo dominante, fazendo com que o medo permaneça como parte fundamental da constituição de si.

O pai, por sua vez, identifica na riqueza uma modalidade de controle do medo e uma possibilidade de inversão na lógica de produção desse afeto. O acúmulo de capital significaria nesse horizonte uma alternativa para obter respeito, aceitação e liberdade. Trata-se de uma afirmação secundária nesse contexto, mas não de menor importância, uma vez que a instabilidade financeira perpassa a realidade diegética e impacta ininterruptamente sobre o modo como a protagonista pode idear seu futuro. Nessa perspectiva, riqueza não só funciona como mecanismo que controla o medo, ela também oferece a base para a construção de uma narrativa em que o indivíduo deixa de ser receptor passivo dos arbítrios alheios – seja no país de origem ou no país do assentamento

temporário – para se transformar em agente da ação. No romance, contudo, essa riqueza se revela inalcançável, funcionando, portanto, somente como narrativa virtual, para atenuar os perigos da precariedade social e da pressão afetiva originada do potencial de perseguição política.

Resquícios desse cenário de violência política, a protagonista também encontra no internato, ao construir analogias entre essas duas realidades que caracterizam sua existência:

Por dentro, a senhora Hitz é cheia de prateleiras onde ficam sentados pequenos policiais segurando pequenos blocos de anotações e pequenos lápis. São apontadores de lápis por profissão. Quem gastar primeiro o seu lápis pode sentar-se em uma prateleira mais alta. O mais aplicado é eleito o rei dos apontadores e adquire o direito de jogar o seu lixo em cima dos outros. (VETERANYI, 2004, p. 117)

Durante sua permanência no internato, portanto, o medo não se ausenta do seu horizonte de expectativas. No lugar de um ambiente de tranquilidade e segurança, a protagonista enxerga nas instâncias de controle do espaço escolar comportamentos semelhantes ao estado repressivo e de vigilância total, do qual seus pais fugiram e que continua em todas suas interações. Como no estado político, a instituição escolar se caracteriza pela recompensa ao êxito dos vigilantes e denunciadores. Para amenizar esse novo medo, a protagonista volta a se utilizar da imaginação para tentar identificar a estrutura da ameaça. Ao descrevê-la em sua imaginação, ela obtém uma espécie de controle, muito embora este seja sumamente frágil.

3. O medo e o lugar no mundo

O desejo de controle para atenuar o medo também impacta no modo como a protagonista enxerga seu lugar no mundo. Este certamente está associado ao pertencimento familiar e ao entorno que lhe fornece ou nega oportunidades, mas também contém um vetor que organiza a reflexão sobre a condição existencial. Numa passagem, ela parece ecoar narrativas recebidas:

O mais importante é ser trabalhador e humilde.
Deus não gosta de gente preguiçosa.
O homem existe para cuidar do mundo.
Ele não deve se tornar um fardo para ninguém.
Ele precisa ter uma profissão e ganhar o suficiente para poder até fazer doações de caridade.
E deve manter a sua casa sempre limpa.

Só assim terá paz. (VETERANYI, 2004, p. 114)

Nessa narrativa, o ser humano encontra seu lugar no mundo, seguindo uma série de prescrições que lhe oferecem segurança. Assim, trabalhar e se adequar à cadeia de produção de capital, cuidar do mundo e racionalizar seu espaço, se transformar num membro ativo da sociedade sem depender do auxílio de outros, contribuir com ações solidárias que o ajudem a dirimir a culpa e, por fim, ser limpo, a virtude máxima que legitima o pensamento do grupo dominante. Ao disciplinar o próprio a seguir esses modelos de concretização existencial, encontra como premiação a paz de espírito, isto é, uma configuração afetiva que ameniza os mais diversos matizes do temor, por meio do pertencimento a uma espécie de identidade de grupo.

O romance, contudo, mostra a impossibilidade da adoção desse parâmetro de organização do mundo, no caso da protagonista. Diante da precariedade total com que se vê constantemente confrontada, a paz prometida se revela como utopia inalcançável. No lugar dessa narrativa de traços burgueses, ela precisa encontrar alternativas que deem conta de suas ansiedades e sua realidade. Nem família, nem entorno, nem nação ou língua são realmente capazes de proporcionar alguma forma de pertencimento. Nesse sentido, o abandono e a solidão produzem ininterruptamente vetores de medo.

De certo modo, os episódios em volta da criança que cozinha na polenta, em seu caráter quase mítico, parecem servir de estratégia para simbolizar elementos do medo e, ao mesmo tempo, para controlar o vazio aterrador de sentido que a protagonista experimenta. O que no começo parece ter sua função restrita ao entretenimento ou ao esquecimento dos perigos incorridos pela mãe, ao longo da narrativa, passa a representar uma estratégia de simbolização do lugar no mundo que a protagonista identifica para sua condição existencial.

Em diferentes momentos do romance, a história da criança que cozinha na polenta volta, muitas vezes sem construir um elo de ligação com o contexto. Num capítulo destacado, a protagonista oferece uma explicação:

A criança cozinha na polenta porque maltrata outras crianças. Captura órfãos, amarra-os ao tronco de uma árvore e suga-lhes a carne dos ossos.
A criança é tão gorda que está sempre com fome.
Ela mora em um bosque cheio de ossos, e, em toda a parte, escuta-se alguém roendo.
De noite, ela se cobre de terra e dorme tão agitada, que todo o bosque estremece. (VETERANYI, 2004, p. 102)

A polenta que cozinha parece simbolizar o caldeirão de afetos que a protagonista precisa administrar, constituindo uma estrutura disforme e em constante reorganização. Nessa massa amorfa, a protagonista tenta identificar vetores afetivos. Assim, na passagem citada, o episódio busca figurar a ameaça e a encarnação do medo. A personagem ‘criança’ assume o papel de perpetrador da violência, disseminando ondas de medo que borbulham nessa massa. Não há interrupção nas vagas de insegurança que sua presença espalha. A expiação da culpa se dá por meio da dor. Nesse sentido, parecem ser dois elementos diferentes que se encontram nessa fusão afetiva. Por um lado, a presença da ameaça e a produção de medo. Por outro lado, a identificação de culpa e a necessidade de expiar essa culpa sentindo dor. No universo da protagonista, esse amálgama de afetos é permanente.

O conto da criança na polenta, desse modo, sugere duas funções. Ele simboliza essa mescla de afetos díspares em que predomina o medo. Por meio de imagens caracterizadas por disformidade, há um anseio de simbolização do universo afetivo da protagonista. Por outro lado, sua repetição e modificação ao longo da narrativa sugere que o narrar representa um modo de controlar o medo. Isto é, o representável se torna passível de racionalização, oferecendo ao indivíduo algum grau de agência, por mais limitado que seja. Nesse horizonte de leitura, a criança que cozinha na polenta parece simbolizar a condição humana como um ser constituído por uma massa afetiva, borbulhando entre medo e culpa, tentando encontrar sentido. O título do romance traz a pergunta sobre o sentido, mas o texto não a responde, pois a protagonista não consegue encontrar essa resposta, deixando-a entrever que sua existência representa uma espécie de cozimento sem sentido.

Essa leitura se vê reforçada numa passagem que o responsável pela panela é a instância divina: “OU. Quando a criança morreu, Deus a cozinhou na polenta. Deus é um cozinheiro, ele mora debaixo da terra e come os mortos. Com seus dentes, ele consegue partir todos os caixões (VETERANYI, 2004, p. 81). Nessa figuração, a instância divina não é fonte de paz e descanso, mas um agente que dá continuidade ao borbulhar da massa afetiva que constituía a vida. Essa versão não oferece consolo à protagonista, ela enfatiza a contingência da condição humana. A própria estrutura do romance corrobora essa contingência, uma vez que seu enredo não está concatenado no princípio da causalidade,

mas sim da associação (afetiva) aleatória. Há uma busca de sentido, mas ela fracassa, deixando o medo da arbitrariedade imperar.

Considerações finais

Medo tem um lugar de destaque no texto de Aglaya Veteranyi. Como afeto, ele representa uma modalidade de apropriação de realidade que busca interpretar os sinais de ameaça que confluem em seu entorno. Essa modalidade surge, em grande parte, como reação à perda de controle físico, perceptivo ou existencial. Para atenuar suas consequências paralisantes, o indivíduo cria narrativas de estabilização, de poder ou de sentido, a fim de reaver o controle. O trabalho de transformação em narrativas já representa uma estratégia de enfrentamento. No texto de Veteranyi, o medo e as reações desencadeadas por ele são mediados a partir da perspectiva de uma criança, de um ser, portanto, que ainda se encontra no processo de formação de mecanismos de assimilação e compreensão da complexidade do mundo.

Assim, em três contextos centrais o medo surge como instância que perpassa a ação. No contexto familiar, o pai desencadeia situações de medo ao confrontar a família com comportamentos violentos. A mãe, por sua vez, o faz ao colocar seu corpo em risco, em seus espetáculos circenses. A protagonista simboliza esses medos, nas interações lúdicas com sua boneca e ao assumir a responsabilidade em sua imaginação infantil. No entorno social, o medo deriva do estado repressivo do qual os pais precisam fugir e das semelhanças que o internato onde a protagonista passa algum tempo tem com ele. Nesse círculo, ela internaliza as estratégias de proteção mediadas pelos pais, residindo sobretudo na desconfiança dos interlocutores e adotando narrativas de cautela. Por fim, o último círculo analisado foi o lugar no mundo. O foco se voltou para o conto sobre a criança que cozinha na polenta, entendido, neste contexto, como amálgama afetivo que tenta captar um universo disforme, no qual o sujeito se encontra abandonado e desprovido de sentido. Por meio do conto, a protagonista tenta simbolizar as dissonâncias e incongruências que caracterizam sua existência, que são responsáveis pela produção de medo.

Submissão: agosto de 2020

Aceite: maio de 2021

Referências:

- DEMMLERLING, Christoph; LANDWEER, Hilge. *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007.
- EIBL, Karl. Epistemologie der Angst. In: KOCH, Lars (ed.). *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013, p. 5-140.
- HÜLSHOFF, Thomas. *Emotionen*. München e Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 2006.
- KOCH, Lars. Einleitung: Angst als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung. In: KOCH, Lars (ed.). *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013, p. 1-4.
- MATHIAS, Dionei; MÜLLER, Juliana Cássia. Pureza e violência: imagens da infância em A. Veteranyi. In: *Literatura e Autoritarismo*, v. 35, 2020, p. 83-94.
- SEHLEN, Silke von. *Poetiken kindlichen Erzählens: inszenierte Kinder-Erzähler im Gegenwartsroman aus komparatistischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- TENHOUTEN, Warren D. *A General Theory of Emotions and Social Life*. New York: Routledge, 2009.
- VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução de Fabiana Macchi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- VETERANYI, Aglaja. *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.
- VOSS, Christiane. *Narrative Emotionen: eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin: de Gruyter, 2004.

CENAS, SÉRIES: César Aira e Andy Warhol
Scenes, series: César Aira and Andy Warhol

Margarete Petri da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto
<https://orcid.org/0000-0002-0644-3780>
margarete.rosa@aluno.ufop.edu.br

Victor da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto
<https://orcid.org/0000-0001-7809-1967>
victor.rosa@ufop.edu.br

RESUMO: Este texto busca estabelecer aproximações entre os procedimentos de criação do escritor argentino César Aira e do artista plástico americano Andy Warhol por meio, principalmente, da apropriação de imagens espetaculares veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Através de distintos processos artísticos, e cada um a sua própria maneira, os dois parecem se valer da repetição como estratégia de criação ao fazer uso de tais imagens em suas obras. Aira recorre a essa estratégia na produção de cenas, personagens e narradores de forma a materializar uma espécie de serialização. Quanto a Warhol, segundo Danto (2012), a repetição é um elemento fundamental de sua estética cujo desejo era também o de produzir procedimentos seriais e não obras singulares. A fim de que tais paralelos sejam estabelecidos, este artigo aborda sobretudo as seguintes obras: *As noites de Flores* (AIRA, 2006) e *White Burning Car III* (WARHOL, 1963).

PALAVRAS-CHAVE: Espetáculo; repetição; séries; Aira; Warhol.

ABSTRACT: *This paper aims to lay down similarities between creative processes of the Argentine writer César Aira and the American plastic artist Andy Warhol through the appropriation of spectacular images broadcast by mass media. Through differing artistic processes and each one in their own way, both seem to employ repetition as a strategy of creation by using those images in their works. Aira resorts to repetition in the production of scenes, characters and narrators in order to materialize some sort of serialization. As for Warhol, according to Danto (2012), repetition is a fundamental element in his aesthetics, whose goal was, likewise, creating series as opposed to singular works. In order to establish those parallels, this paper approaches primarily the following works: *Las Noches de Flores* (AIRA, 2006) and *White Burning Car III* (Warhol, 1963).*

KEYWORDS: *Spectacle; repetition; series; Aira; Warhol.*

Para Debord (1997), a vida nas sociedades modernas se apresenta como uma grande “acumulação de espetáculos”, e todo o vivido se resume a uma representação. Posto isso, definiu o espetáculo como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14), e como um “movimento autônomo do não vivo”

(DEBORD, 1997, p. 13). No entanto, tal espetáculo, na perspectiva de Debord (1997), produziria a alienação concreta dos sujeitos, visto que o humano aparece em separado daquilo que produz. Neste caso, o bom espectador seria aquele que “fica sempre olhando, para saber o que vem depois, nunca age” (DEBORD, 1997, p. 183). Neste caso, essa contemplação das imagens levaria o sujeito a deixar de apreender sua existência. Para o autor, o espetáculo está intrinsecamente ligado aos “fenômenos aparentes”, ou seja, à “afirmação da aparência e de toda vida humana” (DEBORD, 1997, p. 16). É, portanto, a partir dessa ideia que se busca analisar, neste artigo, a apropriação de imagens do espetáculo de forma repetitiva em César Aira e Andy Warhol com a finalidade de compreender como tais imagens, cenas e personagens espetaculares se convertem em elementos de sobrevivência artística.

Numa era de ‘importâncias instantâneas’ (DEBORD, 1997), e após Walter Benjamin (1994) ter declarado que as experiências, em baixa, tendiam ao desaparecimento, Aira aparece na cena literária como um autor que segue buscando meios de reinventar sua narrativa. Para isso, evoca imagens espetaculares veiculadas justamente pelos meios televisivos como se observa, entre outros livros, em *As noites de Flores* (2006). Warhol também recorre a imagens do espetáculo. As Marilyn, as Latas de Sopa Campbell, as cadeiras elétricas, os desastres de carro, dentre muitas outras, foram reduplicadas em série a partir do uso da serigrafia. Observa-se, portanto, que, ao se apropriarem de imagens que usualmente não pertencem ao domínio da arte, ambos se colocam na posição de questionar, por exemplo, o mito romântico da originalidade e da genialidade do autor.

No caso específico de Aira, pode-se afirmar que ele opera, de alguma maneira, ao produzir sua literatura, a partir do *ready-made*, proposto por Duchamp. Para o escritor, conforme a análise que ele próprio realiza da obra do artista, isso quer dizer o seguinte: “obra de arte como um objeto qualquer, eleito dentre o universo dos objetos com expressa indiferença estética e ética, e promovido pela decisão do artista” (AIRA, 2007, p. 135-6). Afinal Duchamp, ao expor seu célebre mictório, não estava criando a escultura, mas se inventando como artista. E Warhol, no livro *A filosofia de Andy Warhol* (2008), chegou a afirmar – seguindo a mesma concepção do objeto de arte como “objeto qualquer” – que sempre quis fazer quadros todos do mesmo tamanho e da mesma cor, pois assim

“ninguém pensaria que tem uma pintura melhor ou uma pintura pior” (WARHOL, 2008, p. 169).

Ao se apropriarem de elementos do espetáculo, Aira e Warhol compartilham a situação de trazerem para o campo da arte a experimentação de imagens já feitas e de forma repetitiva. No caso Aira, ainda que não reproduza tal e qual uma imagem assistida na televisão, alguns de seus personagens e de suas cenas poderiam facilmente ser assimilados como mais uma imagem espetacular veiculada em jornais e programas televisivos. Warhol, por meio da técnica da serigrafia, conseguia reproduzir diversas vezes a mesma imagem – em geral, imagens provenientes da cultura de massa, como se observa em *White Burning Car III*. Neste sentido, aquilo que poderia passar despercebido – porque visto a todo instante nos meios de reprodução massivos – se torna material na produção de suas obras. Isto quer dizer que Aira e Warhol, ao adotar tais procedimentos, se singularizam e se inventam como artistas.

De acordo com Danto (2001), a arte de Warhol remetia a uma realidade que “não era nem misteriosa nem sublime, mas banal” (DANTO, 2001, p. 102) justamente porque suas obras mostravam algo tão próximo da realidade sem que houvesse uma diferença significativa que as distinguíssem. O mesmo poderia ser aplicado à produção literária de Aira quando se apropria de certas imagens da cultura de massa e dá-lhes um novo estatuto porque já não estão mais em seu contexto original. Isso se dá não apenas por meio da apropriação e repetição de imagens do espetáculo, mas também pela adoção do procedimento de escrita banal, ou da “má escritura” como estabelece o próprio autor nas *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (2011). Ao repetir tais imagens, ambos parecem tornar comum aquilo que, inicialmente, causaria um choque no espectador, aliviando aquele que observa uma cena traumática, conforme se observa nas obras selecionadas para análise neste texto.

A rigor, o que os relatos de Aira fazem é *espetacularizar o espetáculo*, torná-lo ainda mais frívolo, dobrando assim a aposta no absurdo. Em *A costureira e o vento* (2013), o narrador assim se refere à Délia: “já era louca, e o desaparecimento de seu filho único a deixou louca. Entrou num frenesi.” (AIRA, 2013, p. 147). Para a mãe do narrador, adepta do desespero quando se tratava dos filhos, “não restava outra coisa: uivar, perder a cabeça, fazer cenas” (AIRA, 2013, p. 147). Tem-se, assim, o espetáculo da loucura, e

Aira potencializa o desvario e o absurdo ao extremo: “Espetáculo prodigioso, cartão-postal perene, cinema transcendental, *cena das cenas*: ver uma louca ficar louca” (AIRA, 2013, p. 147, grifo nosso).

Laddaga (2006), citando *As noites de Flores*, reconhece que há algo de emissivo nas obras mais recentes de Aira. “Abrir seus livros é um pouco como assistir a um espetáculo”, argumenta. Trata-se de uma literatura marcada por “uma multiplicidade de pequenas entregas, episódios anuais, semianuais” (LADDAGA, 2006, p. 163). Segundo o crítico, Aira não está preocupado em construir objetos fixos, mas sim “dispositivos de exibição de fragmentos de mundo” (LADDAGA, 2006, p. 167). Na perspectiva do teórico, Aira produz “espetáculos de realidade”, cujas histórias exibem cenas, objetos e processos que não se pode dizer se são naturais ou artificiais, simulação ou realidade.

Em *As noites de Flores* (2006), narrativa ambientada em um pequeno bairro da grande Buenos Aires, tem-se como objeto central a morte e a mutilação de um adolescente entregador de pizzas. Essa morte causa comoção entre os entregadores a ponto de picharem os muros do bairro: “Jonathan está vivo”. Contudo, o curioso é que fizessem isso apenas quando da confirmação do óbito na televisão, como se somente o espetáculo da notícia pudesse legitimar sua morte. Para o narrador, essa validação pela televisão tinha justamente o sentido de garantir ao jovem uma “sobrevida lendária”. Entretanto, o próprio narrador reconhece: “Se existe alguma notícia, a televisão a transmite, ela é assimilada muito rapidamente e deixa de ser novidade” (AIRA, 2006, p. 14). Neste caso, não há possibilidade para sobressaltos porque a notícia remete a um espetáculo ocorrido em um passado imediato, e, desse modo, resta apenas a repetição como procedimento, e a narração sobrevive como narrativa televisiva.

Diante da recorrência das imagens espetaculares ou das “imagens-produtos em série”, Foster (2014) reconhece que há, em Warhol, essa “compulsão de repetir, posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo em série” (FOSTER, 2014, p. 126). Foster fala ainda de um ‘escoamento do significado’ provocado pela repetição. Conforme o próprio Warhol, “quanto mais você olha exatamente a mesma coisa, mais o sentido desaparece e melhor e mais vazio você se sente” (FOSTER, 2014, p. 67). Caberia questionar aqui se, de fato, *White Burning Car III* provoca esse efeito no espectador, pois, conforme assinala Foster (2014), recorrendo a Freud, a repetição seria uma forma de

integrar o traumático na ordem psíquica.

Diante dos apontamentos de Foster (2014), convém destacar que Aira também se vale de uma certa repetição, pois a contínua exibição da morte de Jonathan parece se transformar em uma “imagem-produto” do espetáculo, afinal todos querem acompanhar e saber dos desdobramentos do caso noticiado na televisão. Além disso, é importante destacar que a estratégia da repetição ocorre ainda nos livros, que se assemelham a uma escrita em série e nos personagens que, por vezes, se repetem de um livro para outro. Similar ao que ocorre nos programas de mídia sensacionalista, todo o desenrolar da trama, desde a morte, a mutilação, o contato com os espectadores até a exposição dos fragmentos do corpo de Jonathan, é transmitida ao vivo, prevalecendo, portanto, a repetição de imagens espetaculares.

Aira escolhe, então, fazer uso dos aparatos ou mecanismos da indústria cultural como mais um elemento para produzir suas narrativas. Daí que os meios de comunicação de massa sejam recorrentes em várias de suas novelas. O caso Jonathan, por alguma indiscrição de alguém, chegou à televisão. Logo, “a partir da primeira notícia, tornou-se impossível de conter. A opinião pública começou a bater com as batidas desse coração [...] aguardavam juntos o desfecho” (AIRA, 2006, p. 86). O narrador, por meio da imagem espetacular, busca dar conta do simultâneo. Ao televisionar a negociação com os sequestradores e o corpo mutilado tem-se o seguinte efeito nos espectadores:

[...] o suspense e a dramaticidade se intensificavam enormemente, ninguém despregava os olhos do aparelho de tevê... Era uma espécie de círculo vicioso. Era preciso saber das coisas para se identificar com elas, mas o conhecimento deformava o fato. Na verdade, não havia nada o que contar porque não havia tempo disponível, e o simultâneo não se conta. (AIRA, 2006, p. 87).

Nesse caso, os jornalistas aparecem como responsáveis por construir e intensificar o espetáculo; no entanto, Rosa e Aldo, que haviam deixado de assistir às notícias, “poderiam até acreditar que tinham saído do mundo da representação e entravam no mundo da realidade” (AIRA, 2006, p. 87). Assim, com a exibição do espetáculo, de repente, foi como se, no bairro de Flores, “a irrealidade da televisão tivesse irrompido com violência para dentro da pastoral urbana noturna” (AIRA, 2006, p. 88), afinal tudo estava sendo transmitido ao vivo e os repórteres, em meio aos garçons e entregadores, noticiavam tudo. Os espectadores assumem, então, a condição de participantes do espetáculo: “uma das conclusões a que se chegava era a de que se podia participar da

notícia, e ainda assim continuar fora da realidade do que estava ocorrendo” (AIRA, 2006, p. 89), como se a própria realidade, para ser apreendida, devesse ser, antes, representada na televisão. Tem-se, então, a impressão de que somente a imagem espetacular possibilita assimilar a tragédia do caso Jonathan.

Finalmente, quando se descobre o cadáver, a lógica do espetáculo televisivo precisa dar um passo além, é necessário outras imagens para exibir: “a opinião pública se direcionava com um interesse frenético para a reação da família e para a intervenção, agora oficial da polícia” (AIRA, 2006, p. 140). Em meio às flagrantes notícias, o espetáculo parece ter espaço para produzir mais representação, pois fora noticiado que dois jovens roubaram uma viatura policial, despertando, ainda de madrugada, o pessoal da imprensa. Um dos ladrões correspondia aos traços de Jonathan mesmo depois de terem encontrado seu cadáver.

Em seguida, para complementar a cena espetacular, ou o “caso célebre”, há o desaparecimento da cabeça do jovem, criando, assim, “uma espécie de psicose coletiva de suspense” (AIRA, 2006, p. 167). Para a população, a televisão, mais uma vez, aparece como central para resolver a situação, afinal, a única imagem obtida foi a do procurador “entrando no Palácio da Justiça com um capacete de motociclista debaixo do braço.” (AIRA, 2006, p. 167). Interessante notar que apenas um fragmento do caso – o capacete – opera, nessa cena, como um dispositivo capaz de construir outra imagem espetacular chocante no ideário coletivo. Isto quer dizer que a aparição de um objeto e apenas a divulgação dessa imagem foi capaz de “acender o pavio da imaginação popular” (AIRA, 2006, p. 167).

Assumindo, conforme Foster (2014), que o real somente pode ser repetido dada sua impossibilidade de representação, Warhol parece levar essa tese à exaustão em suas séries de pinturas. No caso de *White Burning Car III*, o espectador assiste a um carro em chamas cujo condutor fora arremessado a um poste. Ao canto de cada imagem repetida há um transeunte que, indiferente à vítima, segue em frente. O fato que se deu apenas uma vez é reiterado por diversas vezes e, de imediato, a indiferença desse passante pode causar algum estranhamento no espectador. Neste sentido, é possível questionar em que medida a recorrência dessas imagens pode levar a uma ausência de sensibilidade, pois, segundo Danto (2012), “os desastres são repetidos e repetidos, numa mesma moldura,

para nos anestesiarmos do horror” (DANTO, 2012, p. 69).

Acerca da constante reprodução das imagens espetaculares, as personagens Aldo e Rosa, em *As noites de Flores*, “sabiam que era apenas uma questão de tempo até que uma outra notícia tomasse o lugar desta” (AIRA, 2006, p. 86). Para ambos, vale também a tese de que a exposição constante a uma imagem terrível deixa de produzir efeito nos espectadores. Isso evidencia que tais espetáculos não são fixos e que, no mundo da representação, um espetáculo, em breve, suplantará o atual – as imagens vazias de que fala Guy Debord – afinal o método de Aira pressupõe sempre “seguir adiante”. Essa incessante repetição, em certa medida, causa a impressão de que os espectadores quase tocam o real, visto que as imagens macabras, simultaneamente, promovem um afastamento e uma aproximação com quem as assiste.

Para Aira e Warhol parece valer a ideia de que aquilo que vemos todos os dias pode se tornar objeto de realizações estéticas, questionando assim as diferenças entre a arte banal e a arte culta. Conforme Danto (2012, p.55), Warhol “se dava autorização para empregar qualquer coisa que quisesse a fim de produzir uma obra de arte”. Se na pintura coube a Warhol “o crédito por transformar em arte o que não passava de um objeto absolutamente corriqueiro da vida cotidiana”, Aira, na literatura, adota o mesmo procedimento, ou seja, transforma o corriqueiro em arte e se utiliza, para isso, das imagens espetaculares. Para além disso, outro ponto de aproximação pode ser percebido, isto é, a invenção a partir de restos, como se observa na afirmação de Warhol:

Sempre gosto de trabalhar com restos, fazer as coisas de restos. Coisas que foram jogadas fora, que todo mundo sabia que não prestavam, eu sempre achei que elas tinham um grande potencial de ser engraçadas. Era como trabalho de reciclagem. Sempre pensei que havia muito humor nos restos. (WARHOL, 2008, p. 109).

Da mesma forma que Warhol diz gostar de trabalhar com sobras, alguns narradores e personagens de Aira também criam a partir de restos. Com isso, o autor deixa transparecer sua habilidade de criar literatura a partir de materiais e elementos não usuais à arte tal como fizera Warhol que, conforme ressalta Danto (2015, p.27), “poderia ter feito arte com qualquer coisa, contanto que a coisa da qual ele transformasse em arte pertencesse ao domínio dos objetos que não eram obras de arte”. Ao criar, por exemplo, a *Brillo Box*, Warhol “teve a genialidade de fazer arte a partir do que parecia ser o mais banal dos objetos cotidianos na cultura de consumo.” (DANTO, 2015, p. 5).

Em *A costureira e o vento* (2013), Aira também se apropria dos “restos” da história da literatura, dos gêneros massivos e de entretenimento, a exemplo da novela de aventura, organizada em torno de prodígios e invenções. Vale destacar que há, nessa novela, um personagem que precisará, em certo momento, atuar como um inventor justamente a partir de restos a fim de encontrar seu filho perdido. Trata-se da construção do paleomóvel: uma carcaça de um tatu gigante da era paleozoica com algumas peças do táxi que levava Délia – a costureira – à Patagônia. “Teve uma ideia que parecia uma loucura, mas talvez não fosse. Se usasse esse fóssil como carroceria... e pusesse nela o motor do Chrysler e os pneus...” (AIRA, 2013, p. 238).

A referência aos elementos da cultura de massa pode ser constatada, ainda, em *Como me tornei freira* (AIRA, 2013), cuja personagem – “a menina César Aira” – assim se refere a uma apresentação musical transmitida na rádio Belgrano: “A mulher que cantou era a mais desafinada que jamais se atrevera a cantar” (AIRA, 2013, p. 86). Por não se saber ruim, ou quem sabe fosse uma brincadeira, a cantora apresentou cinco canções acompanhada ao piano. Quem sabe fosse surda ou estivesse nervosa, pensava a menina, contudo, “nem de propósito poderia ter sido pior” (AIRA, 2013, p. 87). Era inexplicável que alguém cantasse assim. Isso poderia lembrar uma competição ou um *reality show* de música, e a própria protagonista reconhece: “o que é verdadeiramente inexplicável não tem outro santuário que os meios de comunicação de massa” (AIRA, 2013, p. 87).

Diante da necessidade da sobrevivência artística, Contreras (2019, p. 24) questiona, a propósito da literatura do escritor argentino, “como seguir fazendo arte quando a arte já foi feita”, ou como escrever depois do final, como voltar ao começo? Aira busca responder a isso por meio da elaboração de procedimentos, mas também da criação de narradores e personagens inventores. Warhol também estabeleceu seu método: exaltar o modo de vida cotidiana dos norte-americanos, “inclusive no que eles gostavam de comer e nas figuras que consideravam seus verdadeiros ícones, especialmente os personagens da cultura de massa”, contrariando assim os “cultores do bom gosto” (DANTO, 2012, p. 8). No caso específico da série de desastres, Warhol escolheu imagens estampadas nos jornais, e que, conforme Danto (2012, p. 69) “logo esquecemos, como se mortes violentas só acontecessem com os outros”.

Ainda que Agamben (2014) tenha declarado a destruição da experiência no contemporâneo a partir do advento da ciência moderna, num ideário apocalíptico em que, tomados pelos produtos do espetáculo (DEBORD, 1997), possamos parecer alijados da possibilidade de trocar experiência, Didi-Huberman (2011), ao polemizar com os dois teóricos, estabelece a metáfora do vaga-lume que, seja no contexto histórico-político do fascismo ou na sociedade do espetáculo, representaria a sobrevivência da experiência. Neste sentido, Didi-Huberman (2011) propõe pensar em termos de enfraquecimento, mas não de destruição total, pois, mesmo na era industrial e consumista, seria possível buscar modos de enxergar, na arte, o espaço dos “interstícios” e a perceber os “lampejos”.

Diante dessa possibilidade, Aira e Warhol parecem optar por dar a ver os vaga-lumes que, apesar das “luzes ferozes dos projetores”, ainda emitem sua luz, afinal seus personagens inventivos, cenas muitas vezes aberrantes e imagens espetaculares se transmutam em luzes pulsantes. Ao optarem pela apropriação das imagens pobres e vazias do espetáculo, ambos propõem criar justamente a partir daquilo que, na perspectiva de Benjamin (1994), poderia ser entendido como pobreza de experiência, já que buscam construir arte a partir de elementos não usuais, de restos, daquilo que está estampado cotidianamente nos tabloides e programas televisivos de massa, de elementos que, por vezes, passam despercebidos dada a sua trivialidade. Trata-se, assim, da sobrevivência de imagens que irradiam, mas de forma sempre renovada a cada repetição.

Seria possível propor que ambos, por meio de modelos distintos de produção artística, captam a experiência dos vaga-lumes, das iluminações breves. E se tais imagens se tornam horríveis ao olhar do espectador, nos dizeres de Barthes (1984), é justamente porque elas certificam que o “cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta”. (p. 118). Isso quer dizer que tais imagens espetaculares já não são mais quaisquer dentre todas as demais: elas são agora o pequeno abalo de que fala Barthes (1984), ou seja, autenticam a existência e, simultaneamente, a ausência de algo. Neste sentido, é possível pensar que a personagem Patri, em *Os fantasmas* (AIRA, 2017), ao lançar seu corpo ao vazio da noite para participar da festa dos fantasmas, pode ser observada como uma imagem sobrevivente e não apenas como uma ausência exposta à luz dos projetores.

Se para Didi-Huberman (2011, p.70), é preciso “dar-se os meios de *ver*

aparecerem os vaga-lumes no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso”, Warhol e Aira evidenciam que a sobrevivência se dá também por meio da apropriação de imagens espetaculares que, dada a presença exaustiva no dia a dia, são ressignificadas em forma de arte. Sendo assim, ambos respondem, a seu modo, o questionamento sobre a experiência sem valor. A resposta diz respeito justamente à reinvenção da arte a partir daquilo que poderia ser considerado como trivial. “Somos ‘pobres em experiência’? Fazemos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127). Neste sentido, tanto Warhol quanto Aira revelam procedimentos, experiências e espetáculos, mostrando que as imagens sobrevivem no mais ínfimo do cotidiano, afinal seus personagens e suas imagens continuam a “emitir seus lampejos de pensamentos, de poesias, de desejos, de narrativas a transmitir, a qualquer preço” (DIDI-HUBERMAN, 2011, grifo do autor, p. 140), ainda que para isso seja imperativo se dissolver na escuridão para experimentar o ‘teatro fora do lugar’ dos fantasmas.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: abril de 2021

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência*. In: Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AIRA, César. *A costureira e o vento*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- AIRA, César. *As noites de flores*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- AIRA, César. *Como me tornei freira*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- AIRA, César. *Kafka, Duchamp*. Trad. Eduard Marquardt. In: MARQUARDT Eduard; CHAGA, Marco Maschio (Orgs.) *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte e Letra, 2007. p.135-141.
- AIRA, César. *Os fantasmas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.114-119.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- CONTRERAS, Sandra. Relato e sobrevivência. In: ROSA, Victor da; ERBER, Laura (Orgs.). *Ensaaios sobre César Aira*. Trad. Victor da Rosa. Rio de Janeiro. Zazie Edições, 2019.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KAFKA, Franz. *Josefina, a cantora*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Clube do Livro LTDA, 1977.
- LADDAGA, Reinaldo. Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latino-americana de las últimas décadas. *Comunicação&política*, v.24, nº3, p.159-178. Disponível em: [https://www.academia.edu/7972416/Espect%C3%A1culos_de_realidad_Laddaga]. Acesso em: 01 dez. 2020.
- WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A*. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *Popismo: os anos sessenta segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

Os motivos da poesia em Luiza Neto Jorge
The reasons behind Luiza Neto Jorge's poetry

Carolina Alves Ferreira de Abreu

Colégio Militar de Manaus

<https://orcid.org/0000-0002-5421-6400>

deabreu.carol@hotmail.com

RESUMO: Este artigo tem como proposta um estudo direcionado à abordagem da poesia de Luiza Neto Jorge, buscando a compreensão acerca dos motivos poéticos em sua escrita por meio do corpo não em seu estado material propriamente, mas como elemento instituído historicamente em um país ditatorial instaurado pelo Estado Novo português e suas ideologias disseminadas. Outro ponto importante é a relação do corpo da mulher em relação ao corpo do poema, em que tais formas poéticas são evidenciadas na poesia da poetisa portuguesa. Tais questões são elementos cruciais de denúncia e de resistência de um tempo arraigado pelo autoritarismo, pelo patriarcado, pela interferência da igreja e pelo nacionalismo demasiado.

PALAVRAS – CHAVE: Poesia portuguesa; Corpo; Crítica literária; Luiza Neto Jorge.

ABSTRACT: *This article proposes a study directed to the poetry approach of Luiza Neto Jorge, seeking an understanding of the poetic motives in her writing through the body not in its appropriate state material, but as an institutional element historically in a country instituted by the Estado Novo and its disseminated ideologies. Another important point is associated with the woman's body in relation to the body of the poem, these poetic forms evidenced in the poetry of the portuguese poet. Such questions are crucial elements of denunciation and resistance in a time rooted by the authoritarianism, by the patriarchy, by the church and the excessive nationalism.*

KEYWORDS: *Portuguese poetry; Body; Literary criticism; Luiza Neto Jorge.*

1. Preâmbulo

Para começo, “deitar com Luiza Neto Jorge”, retomando as palavras de Ana Cristina Chiara, necessita certo empenho: adentrar um lugar em que há “um jogo de relâmpagos” de um lado, e de outro as “Mansidões na pele e do labirinto só / a convulsa circunvolução do corpo”, é inevitavelmente uma espécie de entrega ao movimento do corpo, do sexo, da vida, das formas em que “o poema ensina a cair”. De outra forma, reconstrói em tal queda necessária a poesia em consonância ao mundo, a mim, a você, a Luiza, esta constante relação entre a poesia e aquilo a ser experienciado, nos moldes de texto pautado naquilo que se chamaria de exercício da crítica literária.

Reitera-se, mais uma vez, ao adentrar o universo da poetisa, aquilo que Gastão Cruz diz sobre a empreitada concomitantemente árdua e atingível, uma dupla

significação, ambiguidade muitas vezes, sempre muito envolvente em sua poesia, “num dos mundos mais fascinantes criados na poesia portuguesa” (CRUZ, 2010, p.31), não delimitada apenas ao efervescente século XX, mas, sobretudo, ao que Rosa Maria Martelo destaca como contribuição da sua poesia: “Luiza Neto Jorge não podia saber que a poesia portuguesa se aproximava de um momento de cintilação muito particular, que passaria por uma fortíssima consolidação das grandes linhas fundadoras da poesia moderna” (MARTELO, 2008, p.9). Tal assertiva faz-se verdadeira à medida que a análise de seus versos amplia-se a uma dimensão relacionada ao modo como sua obra traz à tona temas tão diversos, sejam eles afetivos, econômicos, políticos, sociais, metalinguísticos, postos não como um fim em si, mas como questionadores dos discursos hegemônicos vigentes.

Discorre-se neste artigo sobre os motivos relevantes à poesia de Luiza, de modo que se pretende pensá-la como uma forma, definida neste esboço, enquanto corpo estruturado entre a escrita e o ser humano, e mais especificamente a mulher. Os motivos são muitos, porém, a custo de delimitar um objeto em sua poética, o corpo será o principal motivo evidenciado.

Ao falar sobre poesia, interessa demonstrá-la não como uma forma fechada, única, ou associada a uma determinada hegemonia de conceito. Recordam-se as palavras do poeta português Melo e Castro, em *O próprio poético*, para pensar a poesia como uma realidade de difícil definição:

Creio que devemos muito claramente distinguir várias fases ou aspectos da Poesia, se queremos saber do que estamos a falar. A Poesia texto ou objeto criado, isto é, motivado pela atividade de um ser humano. A Poesia energia que impulsiona essa atividade, ou que por ela se transmite, ou se transforma. A Poesia que se recebe: energia que nos ataca e comove e vem “não se sabe de onde” e pode existir em tudo, em tudo o que nos choca, ou desperta, ou alerta, ou entusiasmo, ou entristece, e que depende, portanto muito de nós próprios, da nossa capacidade ou vulnerabilidade para sermos chocados, despertados, alertados, entusiasmados, entristecidos (MELO E CASTRO, 1973, p. 2).

A Poesia, grafada com a maiúscula “P”, delinea a Poesia como aquilo que comunica Poesia, ou seja, registra um real que lhe é próprio: o Poético. Começa-se, assim, a tracejar a perspectiva na qual se deseja discorrer a poesia de Luiza; mas antes, adentrar o Poético (novamente em letra maiúscula, com “P”) faz-se imprescindível: “É essa escrita do Poético que é a Poesia. É esse ato de codificação (a escrita) que nos dá tudo o que dela podemos possuir: O poema” (MELO E CASTRO, 1973, p. 6).

O também ensaísta restringe-se ao texto, mas de outra forma, como um princípio

maior, ele possibilita experiências na medida “em que o texto (Poema), pelo modo específico como está codificado, atua como transformador da realidade e posteriormente como emissor de um novo real” (MELO E CASTRO, 1973, p. 7). A esse poder criador ele chama de codificação, e o modo de codificar refere-se ao modo de ser executado:

A execução é um ato, e um ato é uma prática, e uma prática é uma operação, e uma operação é um processo. Por isso existe um tempo, um lugar, um material, uma relação vivencial, uma relação histórica, uma energia, que se codificam simultaneamente com a codificação do Poético = escrita do Poema (MELO E CASTRO, 1973, p. 7).

É nessa perspectiva o anseio de refletir a poesia de Luiza, a que se relaciona o aspecto da análise de sua obra, daí o olhar da crítica literária a sua produção, dos ensejos da criação do poema (o próprio poético) – o ponto de partida –, e da imagem atrelada à experiência da poesia em relação à realidade instaurada em Portugal dos anos 60.

De outra maneira, pede-se um olhar mais atento à poesia da poetisa. Afinal, dar a palavra à escritora é compreender uma produção poética arraigada a “uma noção de textualidade de matriz moderna, radicalizando-a e levando-a uma condição extrema” (MARTELO, 2008, p.14), que se aproxima dos limites da poesia no que se refere à “distensão e experimentação discursiva” (MARTELO, 2008, p.14), ou seja, novas formas para se criar outra realidade para o poema e para o mundo, também experimentado:

O choque no plano semântico e sintático, as elipses, as descontinuidades, a ausência de sequencialidade, a sugestividade das imagens, os neologismos obtidos por estranhas aglutinações e justaposições, as associações paronímicas, a condição de indecidibilidade gerada por construções sintáticas ambivalentes obrigam o leitor de Luiza Neto Jorge a ter presente a condição de objeto de linguagem do texto que tem perante si; mas nunca esta condição reverte num exercício formalista (MARTELO, 2008, p.14).

Atrelada à hipótese estética da obra literária, ponto de partida do poético, a liberdade é evidenciada em sua produção. Tal forma aproxima-se mais da vida do que se imagina, pois promove um deslocamento da e pela palavra para gerar a condição de resistência a uma escrita arraigada e a Portugal salazarista. A escrita literária agia como elemento de insurreição às formas vigentes da ditadura, tendo na proposta poética de Luiza “o choque no plano semântico e sintático”, no qual Rosa Maria Martelo (2008) explana, como num jogo de palavras que precisavam ser escritas, porém em um artifício que burlasse as censuras.

Propõe-se nesta pesquisa tal realidade como forma indissociável daquilo que se pode chamar corpo do poema, e, além disso, do corpo da mulher, objetos a se tocarem

em uma dimensão maior: corpo da poesia de Luiza Neto Jorge, corpo (s) que se fundamenta (m) dentro de uma temática “insurrecta”, para usar uma palavra cara à poetisa.

2. Portugal e o Estado Novo

Não se pode analisar a criação literária de Luiza Neto Jorge sem conhecer o contexto em que a mesma foi delineada. O Estado Novo, instaurado por Antonio Salazar, dominou o ambiente português por mais de 40 anos, diante de um projeto ideológico hegemônico que propunha um resgaste da tradição portuguesa, porém não somente:

À semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador (ROSAS, 2001, p.1032).

No ensaio “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, do historiador Fernando Rosas, torna-se mais compreensível a conjuntura experienciada, além de demonstrar as ideias ditatoriais salazaristas, atreladas aos “domínios da propaganda, da educação nacional, da criação de uma «cultura popular», da orientação, e controlo dos lares, da política do regime para as mulheres” (ROSAS, 2001, p. 1031). Rosas conduz o ensaio sobre a perspectiva dos mitos ideológicos instituidores do regime do Estado Novo: o mito palingenético, o mito do novo nacionalismo, o mito imperial, o mito da ruralidade, o mito da pobreza honrada, o mito da ordem corporativa, o mito da essência católica da identidade nacional. Baseado em tais princípios, Salazar difundiu seu poder e controlou a sociedade portuguesa do século XX.

Os “mitos ideológicos fundadores” (ROSAS, 2001, p. 1034) fundamentam-se primeiramente naquilo que se poderia chamar de mito do recomeço, ao retorno de um Portugal da Renascença, das amplas descobertas, sob o pressuposto de interromper a decadência nacional. Propunha-se uma regeneração das almas portuguesas, por meio de um nacionalismo atenuante, no qual “o Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica” (ROSAS, 2001, p.1034). De outro lado, a

ideia estava inserida no presente século XX, junto à institucionalização de um nacionalismo marcado por uma necessária história mítica de Portugal.

Outro ponto essencial das ideias salazaristas consiste no poder da religião católica como motivadora da conduta na sociedade portuguesa, o que torna essa realidade religiosa vinculada à definição de nacionalidade: “A ordem nova, com os seus conceitos dominantes de autoridade e de nação, só se compreende admitindo uma ordem superior” (ROSAS, 2001, p. 1036). Deus faz-se presente na prática religiosa e política, formas indissociáveis na conduta autoritarista de Salazar.

A poética de Luiza Neto Jorge surge na situação ditatorial como um elemento de resistência, experimentando as formas, partindo do texto e de suas particularidades, para o modo de refletir e modificar o espaço ditatorial. Constitui-se uma literatura bem construída estruturalmente, mas também engajada enquanto forma de arte, como bem menciona Rosa Maria Martelo: “A escrita de Luiza Neto Jorge constitui-se, continuamente, como uma escrita de resistência e de exigência de um mundo outro. Mas raramente ela o diz abertamente porque, em lugar de o dizer, prefere ser performativa” (MARTELO, 2008, p.15), sobretudo no que diz respeito à escrita da poetisa trazer uma desordem no sentido de desestruturar ao mesmo tempo as leis da gramática e o autoritarismo presente em seu tempo.

Em meio à turbulência da ditadura, o corpo histórico presenciado por Luiza, atravessa, fere o corpo do poema como experiência do sofrimento contra o qual este corpo resiste, conforme se lê, agora, em palavras de Luiza, nos versos de “O poema”: “Esclarecendo que o poema / é um duelo agudíssimo / quero eu dizer um dedo / agudíssimo claro / apontado ao coração do homem” (JORGE, 2001, p.57). Observa-se, assim, como o poema se intercala entre aquilo a ter que dizer e aquilo a ter que transformar pela escrita e na escrita.

3. “O corpo insurrecto”: duas faces na poesia de Luiza

O corpo é um tema muito observado na poesia de Luiza, e daí o motivo principal, nesta pesquisa, de salientá-lo como um elemento perpassado por agentes históricos e sociais diante de um ambiente que de um lado é politicamente regulado, sob a hierarquia de gênero, tendo como parâmetro a imagem do corpo masculino, e que, de outro, expressa

as formas de resistência da mulher a tais agentes.

Alilderson de Jesus, no ensaio “Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge”, trata da perspectiva do corpo nas obras de Luiza: “Por essas e por outras razões, quando tento falar a partir do ‘corpo de Luiza Neto Jorge’, sendo importante e, diria, urgente não reduzir a poesia que dela nasce a um breve passeio pelo bosque dos desejos eróticos” (JESUS, 2010, p.60). À semelhança do crítico, diz-se que o corpo, na poética de Luiza, não se estabelece como elemento facilmente definido, muito menos enraizado aos desejos carnavais, mas se gera naquilo que:

(...) fissura para que escoe a hipocrisia pudica, aniquilada por um des pudor que se alimenta de sexo, tal como se alimenta de tudo que é vida, e que, por sua vez, engaveta o trânsito da alienação que percorremos como numa desavisada ida a um *shopping center* (JESUS, 2010, p.62).

Para concluir as palavras junto ao que Alilderson descreve, o corpo em Luiza ressignifica-se e traz consigo aquilo que é: “Sendo com o seu ouro, aurífero, / o corpo é insurrecto. / Consome-se, combustível, no sexo, boca e recto” (JORGE, 2001, p. 79). “O corpo é insurrecto”, seu ouro, na simbologia tradicional apresenta-se “como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal da perfeição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.669), delimitando-se, aqui, essa perfeição ao conhecimento, à liberdade de usá-lo. É, ainda, aurífero, já que produz ouro, o conhecimento daquilo que ele é, mas, de outra forma, “consome-se”, destruído pelo fogo, pelo sexo, junto à fronteira que encarcera e invisibiliza a mulher.

Complementa-se um pouco mais essa ideia naquilo que a filósofa contemporânea Judith Butler (2015) salienta a respeito do corpo não se limitar enquanto ser, mas como um elemento regulado politicamente dentro de um campo cultural relacionado à divisão dos gêneros, mas também à “heterossexualidade compulsória”. Nessa perspectiva, o corpo atrela-se às questões de gênero e à sexualidade, ao mesmo tempo em que se aparelha à resistência e à transgressão, por ser um corpo feminino histórico, social, cultural e discursivamente construído.

O modo como se pensa o corpo em Luiza associa-se, em um primeiro momento ao corpo da mulher, aquilo que Michel Foucault (1999) explana mediante as relações de poder descentralizadas que perpassam os corpos, sejam eles subjetivos ou sociais, difundindo uma sociedade de controle e de disciplina. Ou seja, “o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não

unicamente ao aumento do domínio de suas habilidades” (FOUCAULT, 1999, p.119), como também os corpos tornam-se, de forma contrária, elementos de resistência.

É esse o viés que se pretende entender sobre a poética do corpo presente na poesia de Luiza, pois, se o corpo é insurrecto, torna-se ele um agente consciente e transformador, e no sentido mais delimitado, um corpo da mulher que resiste às formas autoritárias, repensando possibilidades tais como Maria Odila da Silva Dias (1994) salienta: “outras interpretações de identidades femininas somente virão à luz na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas” (DIAS, 1994, p.374). Conhecer, para transgredir.

O aspecto feminista presente em alguns versos da poetisa faz-se marcado por um tom forte de liberdade na palavra dada à figura feminina. No contexto histórico, já mencionado, a poesia é um elemento de combate a modelos impostos à mulher pela ditadura salazarista, na qual evidencia na família e na figura da mulher o arquétipo da moral portuguesa, a “essencialidade portuguesa” (ROSAS, 2001, p.4).

Complementando tal ideia, Anne Cova e António Pinto, no artigo “O salazarismo e as mulheres – uma abordagem comparativa”, salientam que: “A mulher foi concebida para ser mãe, foi a ‘natureza’ que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do ‘governo doméstico’” (COVA; PINTO, 1997, p. 72). Dessa forma, pressupõe-se uma sociedade portuguesa patriarcal dentro das estruturas de poder disseminadas pelo Estado Novo, mas não originada nele. Nessa mesma sociedade, o que havia era um papel muito bem definido a homens e a mulheres, fundamentado pela ditadura por meio da “diferença natural dos sexos” (COVA; PINTO, 1997, p. 72), mas semelhante no gerenciamento da família e dos bons costumes.

Ao longo da história ocidental, as mulheres rebelaram-se diante de sua condição de subordinada, tentando alcançar a possibilidade de recriar ou de refazer a história enquanto sujeitos ativos. A construção da mulher como o *Outro*, cujo estereótipo é a fragilidade, reforça o discurso opressor e excludente do poder desde os primórdios. Conforme escreve Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*:

O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro (BEAUVOIR, 1970, p.15).

Relacionando ao corpo da mulher o corpo do poema, em Luiza, essas duas extremidades tocam-se e delineiam uma poética da resistência, aqui percorrida por meio de algumas ideias de poetas e de poetisas portuguesas, em *Resposta ao inquérito poesia e resistência* (2012), a respeito do conceito de resistência, que aqui é preciso delimitar a abrangência da palavra. A ação de resistir não é necessariamente a uma tirania, mas a todo um fio de poder difundido sobre o aspecto da figura da mulher, de um lado; de outro: “uma resistência a qualquer ortodoxia cultural que pretenda colocá-la num pedestal ou enquadrá-la num sistema de valores inócuo ou predefinido, segundo certas regras consideradas aceitáveis ou próprias da «boa poesia»” (PINTO, 2012). Assim, a poesia é vista como seu elemento de resistência e de evocação de outro mundo, pela / na palavra.

Gastão Cruz, poeta da geração de Luiza Neto Jorge, salienta muito bem sua perspectiva sobre o conceito de resistência:

A questão fundamental reside, talvez, em determinar se a expressão da resistência à opressão imposta pela ditadura se sobrepõe ou não à valorização da palavra poética, ou seja, se a poesia se transforma numa mera arma verbal, perdendo a sua especificidade artística, ou se o poeta consegue conciliar a necessidade de tematizar o protesto e a revolta com as exigências de uma linguagem que não abdique da sua força inventiva como arte (CRUZ, 2012).

A poesia toca no modo como se tenta delinear a perspectiva do presente artigo: em que sentido a palavra é usada enquanto elemento de resistência para constatar um tempo autoritário, patriarcal e estigmatizado pela religião e pelo enraizado nacionalismo português? A poesia conseguiria tal proeza? O forte tema social entre os poetas e as poetisas de Poesia 61, mas também Sophia de Mello e Ruy Belo, por exemplo, na década de 60, pressupõe de forma evidente que “a atitude de protesto e de denúncia da opressão só se justifica, poeticamente, se mantiver uma aliança consistente com os valores próprios da poesia: densidade verbal, peso da palavra, capacidade de surpreender” (CRUZ, 2012). Essa consciência da palavra, presente em Luiza, conduz a poesia a resistir diante das opressões, dos conservadorismos, dos dogmas, e de tantas formas autoritaristas presentes na vida.

Procedendo à análise do poema “Canção para o dia igual”, é importante relacionar a apresentação da temática abordada à precariedade do corpo em maria, ao cotidiano massificado de milhares de mulheres que lutam todos os dias pela sua sobrevivência diante de um feroz sistema patriarcal, social e também econômico. Outro ponto interessante para ressaltar é o cabelo, como ainda sua simbologia e a maneira como a

ausência e a presença do cabelo representam na relação existente entre a condição vivida pela mulher em contraponto à condição vivida pelo homem. Com intuito de se entender melhor a simbologia do cabelo na análise literária, a de se fazer uma breve explanação sobre.

Na simbologia ocidental, o cabelo denota alguns sentidos aqui apresentados. Primeiro, para Juan Eduardo Cirlot, em *Dicionários de símbolos*, “os cabelos são uma manifestação energética” (CIRLOT, 2012, p.13), uma energia e uma força vital superior, representando, ainda, “os bens espirituais do homem. Belos cabelos abundantes significam para o homem e para a mulher a evolução espiritual. Perder os cabelos significa fracasso e pobreza” (PHALDOR apud CIRLOT, 2012, p.131). A explicação torna-se primordial no que se refere posteriormente à análise do poema. No também *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, há alguns outros comentários sobre a simbologia do cabelo. Dentre elas, novamente a força, mas o conceito de força “traz consigo, forçosamente, os de alma e de destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.156). A força (masculino) alinha-se, então, à concepção de alma (masculino), em detrimento do corpo (feminino) e sua perda de força.

Por meio do corpo como elemento “insurrecto”, perpassado também pelas construções históricas já mencionadas, bem como a demonstração da simbologia do cabelo no mundo ocidental, é que se observa o poema “Canção para o dia igual”:

maria pobre de corpo
não tem mãos

ainda agora nasceu
não tem mãos

maria pobre de corpo
não tem cabelos

viajam no vento as tranças
com selos de nostalgia

maria pobre de corpo
entorna os braços pelo dia

longo ritmo de sede
e vida maria
(JORGE, 2001, p. 29)

No poema, o corpo apresenta-se em uma certa precariedade. Atente-se ao título

do poema, muito sugestivo: “canção para o dia igual”, no qual a canção, pela relação do texto com a música, canto de alguém para algo, o dia igual, é o cotidiano de maria, por meio da massificação dos dias pelos quais ela passa.

A repetição do verso “maria pobre de corpo” ou a negação no vocábulo “não” traz à tona a noção de rotina. O nome “maria”, grafado com m minúsculo, no primeiro, no terceiro, no quinto e no último dístico, mostra a condição de sua pequena mobilidade no mundo, ou de como é penosa a sua vida em contrapartida à vida do sujeito masculino. Amplia-se um pouco mais a ideia, a fim de que se saliente a abrangência deste nome, já que não é um nome próprio grafado com M. São, assim, muitas marias, e não uma única, remetendo ao cotidiano tão dificultoso das marias marcadas no texto. O segundo verso “não tem mãos” ressalta o enfraquecimento do corpo, pois sem as mãos nada se pega, nem se sustenta, nem se luta, sequer se cria. Não há norte. Afinal, como se trabalha, como se sustenta, como se vive?

No segundo dístico “ainda agora nasceu / não tem mãos” há a imagem de alguém a nascer, ou seja, a raiar, menção de uma nova realidade. Os dois seguintes dísticos “maria pobre de corpo / não tem cabelos” e “viajam no vento as tranças / com selos de nostalgia” entrelaçam-se: ainda se observa a evidência do corpo como análise, e embora se perceba a imagem das tranças ao vento, há o não pertencimento, mesmo na lembrança que há da trança com o corpo que ela teria, mas não possui concretamente. O penúltimo dístico sugere a única materialidade deste corpo: o membro superior braço. Apesar disso, ao se lançar pelo dia (mais uma vez o cotidiano aparece, o dia igual), ao se verter, desfaz-se, continuando a primeira imagem da imprecisão, ou mesmo indefinição do corpo da mulher.

O poema tem um fim intencional: retomar a um percurso rotineiro, demonstrado na própria estrutura do poema desde o começo, no qual o “longo ritmo de sede”, que o dia a dia soma à vida de maria, da exaustão, do outro dia que convida à necessária vitalidade, é a “vida maria”, seu caminho, sua condição. Questiona-se: até quando?

A realidade proposta no texto ressalta, ainda, uma denúncia diante da situação vivida por muitas mulheres que nos parecem ser indivíduos que lutam todos os dias para sobreviverem diante da dificuldade ao mesmo tempo material, seja ela uma mulher de poucas condições econômicas, ou mesmo marcada pelo seu gênero, perpassa novamente

outra marginalidade. Daí, o peso da existência, a pouca forma de corpo, a ausência, a precariedade.

4. Considerações finais

Ao discorrer sobre o corpo humano, e mais especificamente, o corpo da mulher, é importante refletir sobre sua história no período da humanidade, na qual as concepções e as perspectivas acerca do corpo da mulher referem-se às relações sociais, às relações culturais, e às relações de poder construídos por meio do olhar do homem, a qual se chamou de machismo, muitas vezes misoginia; este último termo cunhado para conceituar espécies de ódios, de violências e de desprezos perante o sujeito feminino.

O corpo torna-se um elemento insurrecto, revoltoso, embora massificado pelo sistema patriarcal disseminada durante o século XX envolto à ditadura portuguesa. Porém, no constante jogo de vir a ser insurgente, a compreensão de sabê-lo proibido, reprimido, ou mesmo dócil, segundo Foucault (1999), mostra a condição da mulher como uma forma de embate.

Na poesia de Luiza Neto Jorge, discutida no presente texto, o corpo é um dos pontos principais no ato de resistência não somente à história ditatorial de Portugal nos anos 60, mas junto à escrita, como uma maneira de empoderamento⁴³ feminino, sobretudo às palavras de Luiza Neto Jorge no poema “Sitio lido IV”: “Palavra é o que lembro / ou o que meço?” (JORGE, 2001, p.164). “Palavra”, vocábulo principal dos dois versos, interligando-os, é aquilo que se mede ou se lembra? Porém, o poema finaliza-se com o questionamento. Cita-se a parte V do mesmo poema, para complementar os versos anteriores: “A morada é nesta confluência / do que digo e aquilo que farei / depois e antes de não saber falar” (JORGE, 2001, p. 165), revelando o valor da palavra enquanto maneira inseparável daquilo que se experiencia em formas corpóreas na busca por espaços de liberdade em que a mulher ainda não é reconhecida.

A intensidade característica nos versos de Luiza, em que “ergo a minha arte do poço / onde flutua” (JORGE, 2001, p.135), dá forma a uma forte poesia que longe de ser

⁴³ Empoderamento é uma nomenclatura utilizada no movimento feminista para salientar a respeito da libertação das mulheres das formas de opressão de gênero e da realidade patriarcal evidenciada em determinadas sociedades.

estritamente metalinguagem ou contextual, relaciona as duas perspectivas por meio do empenho e da luta contra quaisquer tiranias sobre a mulher e também sobre a criação limitada e arraigada do poema.

Submissão: janeiro de 2020

Aceite: março de 2020

Referências:

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo – fatos e mitos*. 4ª edição. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero, feminismo e subversão da identidade*. 8ª ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 26ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CHIARA, Ana Cristina. Deitar com Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2012.
- COVA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as Mulheres: Uma abordagem comparativa. *Penélope: Gênero, Discurso e Guerra*, n. 17. Lisboa, Portugal, 1997.
- CRUZ, Gastão. A quarta dimensão da poesia de Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.
- _____. *Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência 2012 (Portugal)*. Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica da diferença. *Revista Estudos Feministas / UFSC*. Florianópolis, n.2, v.2, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 20ª ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- JESUS, Alilderson Cardoso de. Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.
- JORGE, Luiza Neto. *Poesia (1960 -1989)*, organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- MARTELO, Rosa Maria. Um jogo de relâmpagos. In: MARTINS, Floriano (Org.). *Corpo insurrecto e outros poemas*. São Paulo: Editora Escrituras, 2008.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Editora Quíron, 1973.
- PINTO, Diego Vaz. *Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência 2012 (Portugal)*. Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.
- ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise social / ICS*. Lisboa, n. 157, v. XXXV, 2001.