



# caletroscópio

---

v. 11 | n. 1 | 2023 | ISSN: 2318-4574





## **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**

Mateus Henrique de Faria Pereira

**VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

Ada Magaly Matias Brasileiro

**CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Eliane Mourão

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

Alexandre Agnolon

## REVISÃO TEXTUAL

Carolina Anglada de Rezende e Mariana Silva Bernardes

## DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Farrel Kautely

## FOTO DA CAPA

*Os inconfidentes*, dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1972, prod. Filmes do Serro/ TV RAI

## E-MAIL

caletroscopio@ufop.edu.br

## FORMATO DA REVISTA

A4 210 x 297 mm (on-line)

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Revista Caletroscópio [recurso eletrônico] / - V. 11, n. 01 (2023-) . –  
Dados eletrônicos. - Mariana : Universidade Federal de Ouro Preto,  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, Estudos da Linguagem, 2022-  
v.

Semestral.

e-ISSN: 2318-4574

Modo de acesso: <https://periodicos.ufop.br/caletroscopio>

1. Linguagem – Periódicos 2. Memória cultural - Periódicos. 3.  
Tradução. 4. Patrimônio cultural. I. Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação  
em Letras.

CDU: 81:82.09(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

## REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (Posletras)  
Rua do Seminário, s/n – Centro  
Mariana/MG  
CEP: 35420-000  
Tel. (31) 3557-9418  
E-mail: caletroscopio@ufop.edu.br

## **EDITORAS-GERENTES DA REVISTA CALETROSCÓPIO**

**Carolina Anglada de Rezende** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Rómina de Mello Laranjeira** - Universidade Federal de Ouro Preto

## **EDITORES ASSOCIADOS**

**Mônica Fernanda Rodrigues Gama** - Universidade Federal de Ouro Preto (Estudos Literários)

**Paulo Henrique Aguiar Mendes** - Universidade Federal de Ouro Preto (Estudos Linguísticos)

## **EDITORES CONVIDADOS DESTE NÚMERO**

**Gustavo Silveira Ribeiro** - Universidade Federal de Minas Gerais

**Victor Luiz da Rosa** - Universidade Federal de Ouro Preto

## **ASSISTENTE DE EDIÇÃO**

**Mariana Silva Bernardes** - Universidade Federal de Ouro Preto

## **REVISÃO TEXTUAL DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**Carolina Anglada de Rezende**

**Mariana Silva Bernardes**

**Rómina de Mello Laranjeira**

## **REVISÃO TEXTUAL DE LÍNGUA INGLESA**

**Larissa Ceres Rodrigues Lagos**

## **CONSELHO EDITORIAL INTERNO**

**Adail Sebastião Rodrigues Júnior** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Bernardo Amorim** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Clézio Roberto Gonçalves** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Emilio Carlos Roscoe Maciel** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Leandra Batista Antunes** - Universidade Federal de Ouro Preto

**José Luiz Vila Real** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Kassandra da Silva Muniz** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Maria Clara Versiani Galery** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Mônica Fernanda Rodrigues Gama** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Paulo Henrique Aguiar Mendes** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Rivânia Maria Trotta Sant'Ana** - Universidade Federal de Ouro Preto

**Soélis Teixeira do Prado Mendes** - Universidade Federal de Ouro Preto

**William Augusto Menezes** - Universidade Federal de Ouro Preto

## **CONSELHO EDITORIAL EXTERNO**

**Aléxia Teles Duchowny** - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

**Antônio Luiz Assunção** - Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

**Carlos Gouveia** - Universidade de Lisboa, Portugal

**Cristóvão José dos Santos Júnior** - Universidade Federal da Bahia, Brasil

**Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães** - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

**Eni Puccinelli Orlandi** - Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

**Fábio de Souza Andrade** - Universidade de São Paulo, Brasil

**Fábio Durão** - Universidade Estadual de Campinas, Brasil

**José Carlos de Almeida Filho** - Universidade de Brasília, Brasil

**PARECERISTAS AD HOC - Caletroscópio, v. 11, n. 1 (2023)**

**Adilson Antônio Barbosa Junior**

**Alice Vieira Barros**

**Artur Costrino**

**Eder Santana**

**Ibi Monte Figueiredo Azevedo**

**Janaína de Paula**

**Maria Clara Menezes**

**Sabrina Cancoro Generali Clemente**

**Thiago Carvalhal**

8

EDITORIAL

**DOSSIÊ**

9

DA VILA RICA HISTÓRICA À MÍTICA:  
construção do espaço narrativo em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado  
Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

24

A MULHER E O ENIGMA:  
o díptico de horror gótico de Carlos Hugo Christensen em Ouro Preto  
Laura Loguercio Cánepa

46

O PAÍS DAS REMEMBRANÇAS:  
temporalidades disjuntivas em Drummond  
Roberto Said

65

OS INCONFIDENTES, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE,  
E A MITOLOGIA MINEIR DO MODERNISMO  
Ivan Francisco Marques

79

OURO PRETO, CIDADE DE METAMORFOSE POÉTICA:  
o caso Re raimundo Correia  
Matheus Coelho de Toledo

98

O “TRIUNFO EUCHARÍSTICO” E A “ARTE RETÓRICA”  
NA FESTA BARROCA (VILA RICA, 1733):  
a orientação persuasiva na *Previa Allocutoria*, de Simão Ferreira Machado  
Franciele Maria da Silva  
William Augusto Menezes

**FLUXO CONTÍNUO**

115

INSISTÊNCIAS CUBANAS:  
neopicaresca em *O Rei De Havana*  
Felipe França Ferreira  
Samuel Anderson de Oliveira Lima

## EDITORIAL

Ainda em comemoração à primeira década de existência da Revista Caletroscópio, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), este número, intitulado “**A presença de Ouro Preto na cultura brasileira (literatura e outras artes)**”, tem como objetivo celebrar a produção cultural provocada ou produzida a partir da região dos Inconfidentes. O dossiê conta com importantes contribuições para se pensar como a cidade de Ouro Preto e seus entornos marcaram, e ainda marcam, a literatura, de Autran Dourado a Raimundo Correia, do barroco à poesia moderna de Carlos Drummond de Andrade, em releituras como a que o diretor Joaquim Pedro de Andrade faz da Inconfidência Mineira em *Os Inconfidentes* (1972) e na reverberação do gótico em produções como a do diretor, roteirista e produtor argentino Carlos Hugo Christensen.

Os números da Caletroscópio voltados para a literatura, periodicamente se propõem a pensar os imaginários e as simbolizações desenvolvidos em torno da região onde a UFOP se localiza, seja acolhendo textos que discutem esse espaço e suas articulações com a cultura, a história e a memória, seja organizando dossiês como o que compõe o volume 9, n. 1, de 2021, intitulado “**Texto, Templo e Tempo de Minas: A Literatura Mineira em questão**”. Convidamos, portanto, os leitores, para que conheçam também outros volumes nos quais há artigos que contemplem essa importante temática, distribuídos ao longo desses dez anos de publicação.

De lá para cá, a Revista Caletroscópio tem aprimorado seus processos de editoração e políticas editoriais, o que se faz notar na qualificação como periódico B1 na avaliação do quadriênio (2017-2020) pela Capes. Hoje, as editoras contam com o auxílio de uma estagiária bolsista de desenvolvimento institucional (BDI), a discente Mariana Bernardes, que atua em todas as etapas do processo, adensando a integração entre Pós-Graduação e Graduação, ensino e pesquisa. O projeto gráfico tem sido realizado por um profissional de designer, a compor a equipe, essencialmente plural e democrática, responsável por esse importante trabalho com os periódicos científico-acadêmicos no Brasil. Este número foi idealizado graficamente por Farrel Kautely, graduado no nosso curso de Letras da UFOP, a quem agradecemos pela dedicação.

Nós, editoras, Profª. Dra. Carolina Anglada e Profª. Dra. Rómima de Mello Laranjeira, e os editores convidados, Prof. Dr. Victor da Rosa e Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, convidamos à leitura e também à contribuição com textos, em próximas oportunidades.

14 de julho de 2023.

## DA VILA RICA HISTÓRICA À MÍTICA: CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NARRATIVO EM *OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

FROM HISTORICAL TO MYTHICAL VILA RICA: CONSTRUCTION OF THE NARRATIVE SPACE IN *OS SINOS DA AGONIA*, BY AUTRAN DOURADO

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

<https://orcid.org/0000-0001-9271-7612>

mello.sa@unesp.br

**RESUMO:** No romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, são narradas, com focalização variada, as jornadas de Januário, Malvina e Gaspar, que formam um triângulo amoroso. Tais personagens, às voltas com questões referentes à morte, refletem o clima de decadência da cidade de Vila Rica nos últimos suspiros da economia aurífera colonial. No desenrolar dessa teia, o narrador toma a postura de desafiador do tempo e parte dos acontecimentos narrados e do pano de fundo histórico para atingir uma dimensão mítica e refletir sobre grandes temas universais. O intuito deste artigo é verificar o modo como o espaço narrativo é construído por esse narrador, compreendendo, justamente, os artifícios por ele usados para conseguir o espaço mítico através do histórico. Para isso, tomaremos como embasamento teórico principal os postulados narratológicos de Gérard de Genette ([197-]), em *Discurso da narrativa*, e os de Osman Lins (1976), em *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autran Dourado; *Os sinos da agonia*; Espaço narrativo; Vila Rica.

**ABSTRACT:** In the novel *Os sinos da agonia*, by Autran Dourado, the journeys of Januário, Malvina and Gaspar, who are involved in a love triangle, are narrated. The characters, facing issues related to death, reflect the decadent atmosphere in the city of Vila Rica, which is experiencing the last grasps of the colonial gold economy. In the unravelling of this web, the narrator defies time and uses the narrated events and the historical background to reach a mythical dimension and reflect upon great universal themes. Our aim with this article, is to verify the way in which the narrative space is built by this narrator, who uses the historical to transcend the mythical. For this, we will take as main the theoretical basis the postulates of Gérard de Genette ([197-]), in *Discurso da narrativa* and those of Osman Lins (1976), in *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

**Keywords:** Autran Dourado; *Os sinos da agonia*; Narrative space; Vila Rica.

---

<sup>1</sup> Professor Assistente no Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da FCLAr, UNESP de Araraquara-SP

## INTRODUÇÃO

Minha Minas Gerais é uma Minas Gerais imaginária. Basta ler *Ópera dos mortos* e *Uma vida em segredo* para saber do que falo. O que estou tentando fazer nesses livros é me servir do real mineiro para compor um outro real. Um real que muda, de tal maneira que eu não sei mais se ele existe, se ele existiu alguma vez (DOURADO, 1996, p. 32).

Autor de obras-primas como *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos* e *O risco do bordado*, Autran Dourado pode ser considerado um dos maiores ficcionistas brasileiros, tendo conseguido êxito com contos, novelas e romances. Sua produção literária perpassou a segunda metade do século XX e chegou aos primeiros anos do XXI, indo da novela *Teia*, de 1947, quando ainda procurava o estilo pessoal, até a coletânea de contos *O senhor das horas*, de 2006, publicada poucos anos depois de ter sido laureado com o prêmio Camões.

Alfredo Bosi (2006, p. 390-394), ao refletir sobre as diversas maneiras de se representar a tensão narrativa entre personagem e mundo, comum na modernidade, chega à seguinte tipologia, levando em consideração a produção brasileira entre as décadas de 1930 e 1970: a) romances em que essa tensão é mínima: as personagens têm obstáculos no percurso, mas estes são facilmente vencidos; b) romances de tensão crítica, em que o mundo apresenta verdadeiro risco ao indivíduo que, muitas vezes, vê-se incapaz até mesmo de sobreviver; c) romances de tensão transfigurada, em que a referida tensão transcende para um plano metafísico-religioso; d) romances de tensão interiorizada: em que toda a tensão existente tem lugar no interior das personagens, através de seus pensamentos. É nesse último estrato que Alfredo Bosi aloca a obra de Autran Dourado.

Concordamos com o estudioso e podemos ponderar que um dos grandes traços estilísticos de Autran Dourado é justamente o modo como transpõe para o discurso<sup>2</sup> as tensões interiores das personagens. Porém, a classificação não é estanque, e é possível vermos tensões diferentes até mesmo numa única narrativa. É o que ocorre n' *Os sinos da agonia*, em que há uma transfiguração mítica conseguida a partir do modo como o interior das personagens é trabalhado pelo narrador.

Ressalta-se também que, na maior parte dos livros de Autran Dourado, a introspecção que evidencia a tensão indivíduo/mundo é potencializada pelo fato de as personagens se encontrarem em espaços fechados: cidades cercadas por montes que escondem o horizonte, normalmente com uma atmosfera repressiva e até mesmo mórbida, onde a sociedade carrega o fardo da tradição e, com base nela, julga seus habitantes.

Tais espaços são, quase sempre, parte do interior de Minas Gerais. Em geral, reconstruções literárias da cidade de Monte Santo de Minas, localizada no sul do estado e onde o escritor passou a infância, conforme consta em depoimentos pessoais (DOURADO, 1996). É o caso da imaginária Cercado Velho, espaço de *Tempo de amar* e da mítica Duas Pontes, palco de diversas narrativas, como *Ópera dos mortos*, *O risco do bordado*, *Novelário de Dona Novais*, entre outras.

---

<sup>2</sup> Para a maioria dos termos narratológicos aqui empregados, tomamos como baliza o *Discurso da narrativa*, de Gérard de Genette ([197-]). Para o teórico (GÉNETTE, [197-], p. 12-13), “discurso” é considerado o modo como os acontecimentos são organizados pelo narrador.

Chama a atenção o caso d'*Os sinos da agonia*, de 1974, em que também temos a representação de Minas Gerais, mas não do sul onde fica Duas Pontes e, sim, da Vila Rica histórica, dos tempos da decadência da economia aurífera. O pano de fundo apresenta diversas descrições que ambientam o leitor nesse período, mas as personagens são fictícias e seus problemas fundamentais não se restringem a questões limitadas a esse tempo/espaço. A propósito, nas primeiras edições do livro, fez-se necessária a inserção de uma nota explicativa, afirmando que a história ali presente não objetivava criticar, veladamente, a ditadura militar em voga, mas que seus propósitos eram de ordem simbólica.<sup>3</sup>

A história narrada pode ser resumida da seguinte maneira: no final do século XVIII, o viúvo João Diogo Galvão, fazendeiro da alta sociedade de Vila Rica, casa-se com Malvina, mulher bem mais jovem do que ele, e a traz de Taubaté para a então capital mineira. Estabelecida na cidade, Malvina apaixona-se por Gaspar, filho de seu marido. Não conseguindo o coração do enteado, a moça envolve-se amorosamente com Januário, filho bastardo de um homem importante daquela sociedade. Numa trama farsesca para conseguir ficar com Gaspar, Malvina convence Januário a matar João Diogo. Após o assassinato, Januário foge e a justiça de Vila Rica, para dar exemplo à comunidade e deixar o povo assustado o suficiente para implementar a derrama, condena-lhe à “morte em effigie”. A punição consistia em tomar um boneco e encenar a execução do réu em praça pública. A partir de então, o rapaz é considerado morto para todos os fins, podendo ser aniquilado por qualquer cidadão. Os planos de Malvina, porém, não dão certo, e ela resolve tirar a própria vida, uma vez que Gaspar havia proposto casamento a outra mulher. Januário, no mesmo dia do suicídio da amada, volta a Vila Rica e é fuzilado por oficiais militares.

Como se vê, há um motivo histórico bem marcado, que é o do período que antecede a Inconfidência Mineira. Muitos dados e descrições são colocados de modo até documental pelo narrador para que sintamos o ambiente de opressão e de decadência de Vila Rica. As personagens e a história, entretanto, são fictícias, baseiam-se na mitologia clássica e simbolizam preocupações humanas que remetem a diversas épocas e locais, como nossa relação com o amor, com a morte e, acima de tudo, com o tempo.

Para este trabalho, é importante diferenciar o que consideramos espaço físico e mítico. O primeiro é o localizado em determinado momento histórico e num ponto específico do mapa. O segundo está mais ligado ao imaginário, é atemporal e, por meio de um sistema de símbolos, procura dar conta de questões que preocupam a humanidade em diferentes pontos histórico-geográficos. Segundo Mircea Eliade (2006, p. 21) “ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’”. Mesmo que o narrador d'*Os sinos da agonia* parta da Vila Rica histórica, o que ele atinge é o espaço literário mítico, uma vez que, por meio da linguagem poética, dos símbolos e da mitologia, constrói-se ali uma ressignificação de temáticas muito mais amplas. Com isso, o discurso narrativo ostenta essa espécie de tempo

---

<sup>3</sup> Ressalva-se que a existência de tal nota não suprime, de modo algum, outros vieses interpretativos da obra que possam pensá-la no contexto de estado de exceção em que o Brasil vivia com a ditadura militar, o que, sem dúvida, seriam leituras muito enriquecedoras do romance. Como, porém, este trabalho parte mais de um *close reading*, com base nas estruturas narrativas, não exploramos tanto tal possibilidade.

não cronológico e “sagrado” de que nos fala Eliade.

As relações histórico-simbólicas na obra sempre foram motivo de investigação por parte da recepção crítica do romance, que, por um tempo, dividiu-se, interpretando-o ora mais pelo viés do romance histórico, ora mais por seu caráter simbólico e pela presença da mitologia grega em sua composição. Porém, a categoria do espaço e, em especial, a relação entre a Vila Rica histórica e a reconstruída literariamente por Autran Dourado, ainda foi pouco estudada.

Portanto, objetivamos demonstrar que Autran Dourado parte de uma Vila Rica histórica – através de descrições precisas e dos eventos presentes no pano de fundo da narrativa – para atingir, por meio da linguagem poética, de símbolos e de mitos, uma Vila Rica mítica, calcada no discurso literário. Para isso, passaremos pela análise de diversos elementos narrativos, como narrador, personagens e, no final, isoladamente, o espaço, embora tenhamos noção que todas essas categorias contribuem, em conjunto, para a formação do espaço mítico.

O embasamento teórico principal consiste nas seguintes linhas: teorias sobre narrativa, dentre as quais destacam-se *Discurso da narrativa*, de Gérard de Genette ([197-]), que nos auxilia a pensar a construção discursiva, e *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins (1976), para traçarmos, em específico, da categoria do espaço; a crítica que Autran Dourado tece acerca da própria obra que, ao nosso ver, é elemento importante para a interpretação do seu legado: *Uma poética de romance* (DOURADO, 2014) e “Depoimento” (DOURADO, 1996), e estudos que versam sobre o mito e o mítico, como *Mito e realidade*, de Mircea Eliade (2006) e o *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, de Junito Brandão (1991).

## 1. AUTRAN DOURADO: MINAS GERAIS E A ESCRITA LITERÁRIA

Um ponto de partida interessante para refletir sobre a produção de Autran Dourado é verificar o que ele mesmo escreveu acerca da criação literária, lembrando-se sempre da parcialidade que um autor tem ao falar de sua própria lavra. Nesses apontamentos, é notável a ênfase dada a alguns aspectos do fazer literário: primeiramente, a importância de Minas Gerais em sua formação e como esse estado moldou seu modo de ser e passou a configurar seu espaço de predileção. Uma das principais afirmações sobre a questão é feita quando ele compara seus romances aos de Guimarães Rosa: “O que temos em comum, Rosa e eu, é o nosso chão de Minas. Em mim a *alma barroca e torturada*, o *negrume arcádico e inconfidente das Minas*. Em Rosa o aberto dos gerais, o cerrado livre e descampado” (DOURADO, 2014, p. 47, grifos nossos).

Para o escritor, havia duas Minas Gerais opostas: uma aberta, solar, ancorada no sertão; outra, escura, serrana, fechada em si. Esta é a que tomou como inspiração para imaginar e elaborar os espaços literários que figuram em sua prosa. As Minas Gerais de Autran Dourado são aquelas em que a paisagem, emoldurada por serras altas, não permite ver horizontes – como as de Carlos Drummond de Andrade (2015), na “Confidência do itabirano”. A paisagem física reflete-se na social, marcadamente presa à tradição e opressiva. Sem horizontes, seus viventes voltam-se para a

interioridade, para os próprios pensamentos. Daí a “alma torturada” e o colorido barroco, evidenciado no contraste entre claro e escuro.

Um segundo aspecto que Autran Dourado enfatiza ao longo das ponderações sobre os próprios escritos é o da autonomia que a obra literária possui: “A obra de arte literária é completa em si mesma; só assim, e como um todo, deve ser lida. A escrita como um todo, um labirinto visto de cima, à distância. O risco, o traçado, a planta baixa do labirinto.” (DOURADO, 2014, p.28). Esse dado é essencial para compreendermos seu processo criativo: ele não esconde a inspiração em Minas Gerais, mas a partir do momento em que o espaço passa a ser literário, é autônomo, imaginário e simbólico. Deve, portanto, ser interpretado em consonância com os demais elementos narrativos e com o potencial de significação que, juntos, constroem.

Nessa esteira, esclarece: “Labirinto não significa confusão, mas nova ordem. Uma ordem codificada e cifrada, sistema de signos. Uma construção arquitetônica de forma rígida e cerrada, geométrica, pura cristalografia.” (DOURADO, 2014, p. 74). É assim que abordamos *Os sinos da agonia*: como labirinto autônomo. Nele, entrelaçam-se pensamentos, memórias e anseios; passado, presente e futuro estão em constante diálogo, num sistema de signos e símbolos traçado pelo engenho do narrador.

## 2. OS SINOS DA AGONIA

### 2.1 ESTRUTURA LABIRÍNTICA E SIMBOLOGIA DO TÍTULO

O romance em pauta é composto por quatro grandes partes, chamadas de “jornadas”. Interessante atentarmos para um dos sentidos possíveis dessa palavra “jornada”, que vem do latim *diurnus* e guarda a ideia de trajeto construído no espaço de um dia. O significado vai ao encontro de uma das marcas cruciais apontadas por Aristóteles (2014, p. 24) na tragédia clássica: a duração “duma revolução do sol”. De certo modo, essa característica antecipa a tragicidade do desfecho das personagens de Autran Dourado.

As jornadas são: a) “A farsa”, em que a focalização recai sobre os olhos de Januário que, ao contemplar Vila Rica, atormentado pela condenação da morte em efígie, medita sobre seu passado conturbado e seu impossível futuro na cidade; b) “Filha do sol, da luz”, com focalização em Malvina que, analisando sua situação em Vila Rica, planeja o futuro sem a presença do marido e ao lado do amado Gaspar; c) “O destino do passado”, com focalização em Gaspar, que se vê num ponto crítico da vida por ter que assumir, nos negócios da família, o lugar do pai assassinado; e d) “A roda do tempo”, última jornada, em que se alterna a focalização entre as três personagens principais.

As quatro partes formam, em conjunto, uma só história: labiríntica, ambígua, com eventos contados repetidas vezes. O que percebemos é uma instigante mudança de ritmo em cada uma delas, de acordo com a personagem de quem estamos seguindo os pensamentos: sob os olhos de Januário, o mundo apresenta-se em linhas barrocas antitéticas; sob os de Malvina, há a claridade de quem projeta um futuro perfeito; e sob os de Gaspar, predomina-se a melancolia, o escuro e as

inquietações trazidas pela evidência da morte.

Ademais, o número quatro, que estrutura a quantidade de partes do romance, é simbólico: tem, tradicionalmente, ligação com a nossa maneira de ver o tempo e o espaço. Um mês é composto por quatro semanas; um ano, por quatro estações; o planeta é dividido em quatro pontos cardeais. A divisão estrutural, portanto, reforça o caráter mítico-simbólico da narrativa.

Pensando no título da obra, temos a junção de um elemento concreto – “os sinos” – e um abstrato – a “agonia”. Começando pelo último, cumpre salientar que a palavra “agonia” vem do grego e traduz o momento imediatamente anterior à morte. Nessa esteira, nota-se que há uma atmosfera<sup>4</sup> agônica que domina o espaço de Vila Rica, prestes a ver ruir o sistema socioeconômico aurífero.

A atmosfera é refletida também nas personagens: Gaspar é obcecado por tudo que é mórbido, Malvina tira a própria vida e, por fim, Januário pode ser visto como representação da própria agonia, uma vez que, ao abrir o discurso, observando a cidade, está a poucas horas da morte física, que só acontecerá no último parágrafo do romance. Portanto, a moldura da narrativa é o momento que vai de sua agonia à morte: recheando essa moldura, temos, como refrão, os sinos que badalam ao longo da narração.

O som dos sinos, presente ainda na cultura ouro-pretana, reforça, no romance, a questão da agonia, uma vez que os recorrentes badalos, em diversos momentos da história, anunciam a purgação de pecados de uma alma na iminência da morte, o que era costume da época. Para além disso, interessa-nos a seguinte interpretação de Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 835): “Pela posição do seu badalo, o sino evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois.” No romance, pode-se aferir que a suspensão céu/terra remete-nos também a tudo que está entre a vida e a morte, a agonia em si, situação que afeta cada uma das personagens centrais.

## 2.2 PERSONAGENS: ENTRE VIDA E MORTE

Passemos agora para uma reflexão sobre as três personagens principais d'*Os sinos da agonia*, que participam da composição do espaço e de seu caráter mítico. Para isso, tomamos a consideração de Philippe Hamon ([19--], p. 90-91) sobre essa categoria narrativa:

A primeira aparição de um nome próprio (não histórico) introduz no texto uma espécie de “branco” semântico: quem é este “eu” que toma a palavra? [...] Estamos a contas com um “a-semantema” (Guillaume) que vai carregar-se progressivamente de sentido, e em geral, na literatura clássica, muito rapidamente.

---

<sup>4</sup> Entendemos por “atmosfera” o conceito de Osman Lins (1976, p. 76): “designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.”

O estudioso chama a atenção para o fato de a personagem da ficção aparecer no discurso quase sempre como uma incógnita, alguém de quem não temos conhecimento, mas de quem, no final da história, teremos um perfil completo. Todavia, salienta-se que, para isso ocorrer, é necessário que a personagem não seja histórica, ou seja, que não tenha um referencial real. Em *Os sinos da agonia*, as três figuras centrais são fictícias: não sabemos nada sobre elas no começo da leitura e, no final, temos uma colcha de retalhos, formada por mais de um ponto de vista, sobre suas personalidades. Assim, elas contrastam com o espaço físico e social de Vila Rica, que é histórico e, portanto, desde o início, conta com uma série de informações prévias do leitor antes mesmo de o livro ser aberto. Esse diálogo entre ficção (personagens) e história (a de Vila Rica) é crucial para o estabelecimento do aspecto mítico da narrativa.

Para Autran Dourado (2014, p. 97), a “personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase”. Sendo assim, temos em Malvina a metáfora do sol (da luz e da vida), em Gaspar, a metáfora da noite (da escuridão e da morte) e em Januário, o hibridismo: ao mesmo tempo, vida e morte, uma vez que, mesmo estando vivo no decorrer dos acontecimentos, a justiça mineira já tinha decretado sua morte em efígie. Deriva disso a simbologia de seu nome, que remete às duas faces do deus Janus. Como este, Januário também mantém olhares para direções diferentes: não entende o passado e teme o futuro, sente na pele o preconceito por ter o pai branco e a mãe mameluca, não consegue, enfim, sentir-se pertencente à sociedade, mas é atraído para ela. Mantém com o espaço uma relação barroca, antitética: ao mesmo que Vila Rica causou-lhe dores imensuráveis, foi ali que experimentou sua única aventura amorosa.

Se Januário tem mais traços que remetem ao Barroco, podemos dizer que Gaspar apresenta tons árcades: desde a maneira singela de se portar até o gosto artístico por poesia e instrumentos musicais como a flauta, comum em poemas pastoris. É ele, talvez pela personalidade mórbida e pessimista, quem melhor percebe a situação decadente de Vila Rica, como se vê em uma de suas falas: “As Minas que a gente viveu [...], as Minas que Vossa Mercê e o meu pai fizeram e eu gozei e conheci, essas eu acho que não mesmo acabar.” (DOURADO, 1999b, p. 296). Gaspar vive numa espécie de Hades interior porque não consegue esquecer a morte da irmã Leonor e, em especial, a da mãe, por quem nutria um amor edípiano.

Já a relação de Malvina com a cidade é a de quem chega de fora. Vinda da zona rural de Taubaté, de uma nobreza empobrecida, tem nas Minas Gerais a esperança de um futuro perfeito, iludida pela fama que o estado alcançara na época. Ao chegar à Vila Rica, neblinosa, fechada, onde a população vivia o medo da derrama, a forasteira passa a ser bem quista: “Malvina apareceu. Foi como se um sol entrasse na sala, todos pensaram na pasmaceira.” (DOURADO, 1999b, p. 115). Por outro lado, levando em conta o espaço social, ela representa a nobreza portuguesa em contraste com a nascente burguesia que enriquecera através do ouro: “Não era daquela gatinha que enriqueceu da noite pro dia, com as águas do rio.” (DOURADO, 1999b, p. 142).

Malvina é responsável por movimentar as demais personagens e o espaço, como se fosse o sol ao redor do qual os astros circulam. A primeira grande mudança que causa no estado das coisas é fazer com que o marido abandone a fazenda onde vivia para se estabelecer na cidade, num “rico

sobrado na Rua Direita, perto da praça, do palácio, da Igreja do Carmo.” (DOURADO, 1999b, p. 124). Simbolicamente, ela se desloca para o centro da capital e a partir de então, decidirá o futuro das demais personagens que com ela contracenam. Nesse diapasão, nota-se que Malvina, em diversas passagens, ostenta características que se fundem com as do espaço de Vila Rica. “Os cabelos ruivos, de fogo, *que nem ouro preto*, os mesmos raios refulgiam.” (DOURADO, 1999b, p. 27, grifo nosso).

Retomando o postulado de Autran Dourado, para quem a personagem equivale à metáfora numa frase, podemos, assim, verificar na relação indivíduo/espaço, três metáforas diferentes: Malvina, solar, é metáfora do período áureo de Vila Rica; Gaspar, mórbido, simboliza a decadência da elite que fundara os pilares da capital mineira; e Januário vive, ao mesmo tempo, os dois lados da moeda. São os velhos anseios da humanidade – como a busca pela felicidade no amor e a confrontação da morte – que se abatem sobre essas personagens: é isso que dá o caráter mítico e imortal do ser humano e que, aqui, representa-se na cidade de Vila Rica. Vemos um tempo marcado num espaço: um “cronotopo”, para usarmos o termo de Bakhtin (2018).<sup>5</sup>

## 2.3 NARRADOR E DISCURSO

Os pensamentos das personagens fundem-se no mesmo discurso elaborado pelo narrador heterodiegético.<sup>6</sup> Já a focalização é alternada: vemos partes da história com os olhos – e com a mente – não só de Januário, Malvina e Gaspar, mas também de João Diogo, de Inácia – mulher escravizada que trabalhava para Malvina – e Isidoro – homem escravizado que trabalhava para Januário.

O narrador inicia o relato com a descrição espacial, realizada pelo olhar de Januário, de fora, para a cidade de Vila Rica: “Do alto da serra do Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, à sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo” (DOURADO, 1999b, p. 15). A personagem vê a cidade e o leitor também, por intermédio do narrador: ele expõe-nos o palco onde se passará a tragédia e demonstra, já no primeiro parágrafo, que o espaço é categoria importante nessa narrativa.

O fato de o narrador mostrar-se, amiúde no relato, acima do tempo e do espaço, permite que ele tome boa parte do segundo capítulo da terceira jornada para expor suas considerações acerca do tempo. Ao opor a “memória do futuro” presente nos pensamentos de Malvina e o “destino do passado”, notado em Gaspar, ele clama aos deuses que o ajudem a decifrar o espírito das duas personagens e invoca Tirésias: “Ó, Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o *intrincado tecido*.” (DOURADO, 1999b, p. 223, grifo nosso).

É num momento crítico, tendo já acontecido o assassinato de João Diogo Galvão, que acontece essa pausa na narrativa para que o apelo seja feito. Usando o corriqueiro estilo barroco, pautado

5 Mikhail Bakhtin (2018, p. 11) conceitua “cronotopo” como a “interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura”, tanto na forma quanto no conteúdo de uma obra.

6 Seguindo os preceitos de Genette ([197-]), entende-se por narrador heterodiegético aquele que conta uma história da qual não fez parte.

nas oposições – como claro *vs.* escuro –, constrói-se uma alavanca que nos permite ver algo que transcende o ordinário e nos faz pensar em inquietações mais amplas, com destaque para a nossa relação com a passagem do tempo. Esse é o grande propósito do romance. Entender o “intrincado tecido” é objetivo múltiplo: quer-se entender o tecido das relações entre as personagens, mas também o da vida, do tempo, dos sentimentos e, principalmente, tomando a etimologia, quer-se enaltecer os sentidos do tecido do texto. Daí o caráter mítico que a narrativa assume através das mãos invisíveis do narrador. O que ele tenta é agarrar o tempo, perscrutar o sentimento humano e prolongá-lo no discurso. Por isso, o ritmo lento da leitura, com repetições, introspecções e pausas descritivas: “Se fosse possível prolongar, dilatar, suspender o engenho do tempo, esse breve encontro, o presente...” (DOURADO, 1999b, p. 226). A partir dessa tentativa é que o narrador busca no espaço físico uma possibilidade de atingir o mítico.

### 3. “OS SINOS, SEMPRE, ANTES, AGORA”: DO ESPAÇO HISTÓRICO AO MÍTICO

Osman Lins (1976, p. 72) considera que o espaço narrativo pode ser visto como tudo aquilo que “intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo a zero.” Notamos isso ao perceber relações possíveis entre as principais personagens e o espaço de Vila Rica, além do modo como o narrador dispõe tudo isso no enunciado.

A Vila Rica descrita n’*Os sinos da agonia* parte de uma inspiração histórica, que abraça tanto questões relativas ao espaço físico quanto ao social. Segundo o historiador Kenneth Maxwell (2001, p. 115), naquele período, “A estratificação da sociedade correspondia à divisão dos grupos raciais.” Mesmo o censo levava em consideração a etnia: indígenas eram excluídos da conta e mais da metade da população era composta por escravizados negros trazidos de África. Da mesma forma, a estratificação social é bem marcada na narrativa, em especial pela figura de Januário, que sofria com o preconceito racial por ser filho de uma mulher mameluca.

Ademais, a presença de Januário e do escravizado Isidoro, abrindo e fechando a narrativa, dão dimensão da diversidade étnica da sociedade de Vila Rica e do permanente preconceito existente nela. Exemplo são os conselhos que o pai dá a Januário e que ecoam, com constância, em sua mente: “Não deixa nunca, meu filho, que confundam você com mulato ou cafuz.” (DOURADO, 1999b, p. 17). A questão é também relevante na relação que ele estabelece com Malvina e Gaspar, uma vez que este o define como “um mameluco qualquer”. É possível que tal postura segregante tenha sido vital para Malvina não ter tido escrúpulos ao usá-lo como peça descartável em sua trama para ficar com o enteado. Januário, dividido entre a noção do preconceito e o arrebatamento do amor, não malicia as intenções da amante.

Já Isidoro ostenta consciência do modo como a elite colonial o enxerga: “Preto é bicho, coisa

pior. Eu sou peça da Mina, branco é quem diz.” (DOURADO, 1999b, p. 22). A reflexão revela que ele compreendia muito bem a tragicidade de sua existência naquela sociedade: não havia liberdade verdadeira ali e, mesmo com uma carta de alforria, nada garantiria que ela não fosse rasgada pelos desmandos de um capitão do mato.

Ressalta-se também que o período histórico de decadência econômica contribui para a atmosfera agônica da narrativa: “todo mundo se endividava, vendia e escondia coisas, *não era mais como antigamente*, todo mundo andava agora em atraso com el-Rei. O pavor da derrama assombrosa e não deixava dormir.” (DOURADO, 1999b, p. 167, grifo nosso). O contraste do tempo áureo de “antigamente” com o presente decadente é mais um elemento barroco presente ao longo do romance e intensifica a dualidade das personagens.

Outro ponto importante na questão histórica é o aspecto físico de Vila Rica. Retomando Kenneth Maxwell (2001, p. 109),

Devido à grande altitude, o clima das cidades [de Minas Gerais] era estável, havendo nevoeiro e nuvens baixas – às vezes até geadas. Vila Rica, próxima do grandioso penedo de Itacolomi, era, em 1780, uma teia de aranha de ruas pavimentadas e ventosas espalhadas sobre ladeiras íngremes.

As descrições contidas no romance de Autran Dourado vão exatamente ao encontro da documentação histórica. Muitas vezes, essa descrição é exaustiva. Um exemplo é o momento da contemplação inicial de Januário, que vê a cidade “adormecida” sob a luz do luar. Como tudo na composição da personagem, sua visão da cidade é híbrida: ele a observa sob a luz da lua, o que reflete também no modo como mistura, na observação presente, diversas memórias que tem do lugar:

as casas caiadas *de branco*, as igrejas solitárias (a do Carmo no Morro de Santa Quitéria, São Francisco ele não podia ver, a de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, a do Pilar cercada de sobrados, quase invisível, no outro lado, no Ouro Preto, mais adiante as Cabeças), a Igreja do Carmo, cujo perfil se recortava nítido, os *telhados negros* das casas riscados contra a *alvura empoeirada* do céu, onde as estrelas miúdas e pálidas feneciam.” (DOURADO, 1999b, p. 18, grifo nosso).

Veem-se as teias de aranhas de casas e igrejas nas ladeiras entre morros, o que espelha também a teia narrativa labiríntica que acompanhamos. Toda essa descrição, a começar pela luz do luar, tem o estilo barroco que opõe claro/escuro, como destacado nos grifos. Por essa figuração, alcança-se também a antítese ver/não ver. O que não é visto é imaginado e preenchido por memórias ou por projeções do futuro. Daí a importância simbólica das nuvens e neblinas que pairam no lugar: “A cidade coberta de nuvens esbranquiçadas e brilhantes, agora só podia ver o bulbo das torres da Igreja do Carmo no topo do morro, as suas agulhas contra a brancura do luar.” (DOURADO, 1999b, p. 58).

Se, como no olhar de Januário, partirmos do aspecto neblinoso de Vila Rica e chegarmos ao martírio de sua vida/morte, ao clima opressivo da cidade e à tortura dos seus pensamentos, pode-

mos aproximar o espaço literário do romance à figura mitológica do Tártaro, “local de suplício permanente e eterno dos grandes criminosos mortais e imortais.” (BRANDÃO, 1991, p. 403). Levando em conta o que a *Teogonia* de Hesíodo nos mostra, encontramos muitas similaridades com a Vila Rica de *Os sinos da agonia*:

O Tártaro é *nevoento* (invisível) e fica no fundo da Terra de largos caminhos. O verso 720 o situa “tão longe sob a Terra quanto é da Terra o Céu”. [...]. Os vv. 740-5 o descrevem como um “vasto abismo” (*khásmaméga*) *onde se anula todo sentido de direção* e onde a única possibilidade que se dá é a queda cega, sem fim e sem rumo (TORRANO, 1995, p. 33, grifos nossos).

No romance de Autran Dourado, confluem com a descrição do Tártaro não só as constantes neblina e escuridão, mas o modo como o sentido de tempo e espaço vão se anulando para as personagens, conforme a introspecção toma conta delas. Exemplo é, no final da primeira jornada, quando Januário, ensimesmado, não sabe mais se as memórias que revisita são reais ou algum tipo de profecia e, então, o narrador afirma: “Nesse estudo confuso e cataléptico, lúcido e lunar, branco e prateado, *os seres e os acontecimentos perdiam a sua temporalidade e sequência*, as coisas que tinham mesmo acontecido se misturavam às ainda por acontecer” (DOURADO, 1999b, p. 71, grifo nosso). Também os pensamentos de Malvina, no decorrer da segunda jornada, acabam perdendo o fio da temporalidade e até mesmo da realidade: “Passado e futuro eram uma só memória, pasto do tempo presente. Não sabia mais distinguir o que tinha vivido daquilo que sonhou.” (DOURADO, 1999b, p. 171).

Como na ideia de Tártaro, a atmosfera da narrativa é agônica e martirizante para todas as personagens. Gaspar, que ficara tanto tempo longe, ao voltar, é obrigado a encarar de novo as memórias dos enterros da mãe e da irmã. Malvina, mesmo tendo chegado ao lugar com esperança e felicidade, passa a ser atormentada pelos próprios erros, representados pelo som dos sinos, com os quais ela, que viera de fora, não conseguia se acostumar: “aqueles arrastados, tristes e torturantes sinos que tocavam a agonia às vezes o dia inteiro (só paravam quando o agoniado rendia a sua alma)” (DOURADO, 1999b, p. 136).

Ainda no plano mítico, verifica-se que Vila Rica exerce uma ação sobre Januário. Como um ímã, ela parece atraí-lo para cumprir sua jornada e consolidar a morte à qual estava destinado: “era para aquela cidade que ele se voltava sempre. Como um destino de que ele não podia se afastar, de uma sina de que ele não podia fugir.” (DOURADO, 1999b, p. 58); e ainda: “estava magicamente preso àquela cidade, àquela casa, àquela mulher [...] uma força estranha o prendia, o chamava para a praça. Uma força poderosa o atraía para a Rua Direita, para junto de Malvina.” (DOURADO, 1999b, p. 26-27). É nítida a gradação da frase: cidade, sobrado e Malvina, formando uma mesma força que prende e chama Januário, incapaz de vencer racionalmente essa atração mágica.

No sobrado que, como visto, ocupa o coração da cidade, dentre toda a riqueza de seu mobiliário e de sua arquitetura, é salientada uma pintura no teto do quarto principal, representando as quatro estações: “nos cantos do teto o Inverno, o Outono, o Estio. Mesmo as flores da Primavera, que caíam de um jarrão encaracolado” (DOURADO, 1999b, p. 273). A presença dessa pintura no

fulcro dos acontecimentos não é gratuita, uma vez que as estações são um marcador temporal cíclico: ocorrem todos os anos, marcam o ritmo da natureza e independem do momento histórico. Tal presença contribui para a dimensão do relato que temos em mãos: uma narrativa cíclica, mítica e atemporal.

Aliás, os jogos com o tempo são recorrentes e aparecem em frases-chave, como “Estranho como as coisas antes de acontecer nos assustam. Feito um refrão.” (DOURADO, 1999b, p. 253). O romance é composto por diversos refrões: há passagens e pensamentos que se repetem nas jornadas e é através da figura dos sinos que percebemos essas repetições ou paralelismos: “Aqueles pancadas não acabavam mais. Como um tempo tão curto podia durar uma eternidade.” (DOURADO, 1999b, p. 259).

Tendo a cidade poderes “mágicos” e agindo sobre as personagens, é possível ver o soar dos sinos como a voz de Vila Rica. Não por acaso, aumenta-se a intensidade dos seus badalos na última jornada, quando parecem, em nome da cidade, julgar as personagens, tocar a agonia de cada uma e martirizar os ouvidos de Malvina que, às vésperas do suicídio, exclama: “Eu não quero ouvir é esses malditos sinos! Esses malditos sinos! Quem foi que inventou?!” (DOURADO, 1999b, p. 266).

Por último, destaca-se a ciclicidade discursiva que permite a narrativa terminar exatamente no ponto em que começou: Januário contemplando Vila Rica e, em seguida, penetrando-a: “A cidade soterrada pela cinza fria da bruma, que se assentara pesada durante a noite sobre os vales do Tripuí, do Caquende, do Funil.” (DOURADO, 1999b, p. 307). É o momento em que ele sente o chamamento: “Os sinos, sempre, antes, agora.” (DOURADO, 1999b, p. 309). Sinos que anunciam sua hora e vez, que o evocam de volta para a capital mineira, onde cumpre seu destino, e a morte física abraça a simbólica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomemos a epígrafe com que a introdução do trabalho foi aberta: as Minas Gerais de Au-tran Dourado são mais imaginárias do que reais. Elas são o palco onde desfilam inquietações, de certo modo, atemporais. Em *Os sinos da agonia*, o motivo histórico – decadência do período aurífero em Minas – é um trampolim para a narrativa mítica. A Vila Rica física, com seus morros monumentais, ladeiras íngremes e ruelas estreitas é como um matraz, recipiente alquímico em que ocorre uma transformação mineral rumo à transcendência.

Aproveita-se muito do que foi a Vila Rica física: o relevo serrano, suas ruas estreitas esparramadas em ladeiras, a permanente névoa que toma a cidade, os sobrados imponentes, as igrejas que demarcam as classes sociais de seus frequentadores. Aproveita-se também o substrato histórico do final da economia do ouro: “Tão pouco contraditoriamente valia o ouro naquelas eras tumultuadas, tanto valiam as armas.” (DOURADO, 1999b, p. 126), além das relações sociais da antiga capital mineira, em especial no que diz respeito às etnias que faziam parte daquela sociedade. A escolha do tema e do momento da decadência, que contrasta o período áureo com o fim, já é, por si, uma forma

de trazer à baila a questão mítica do tempo: passado, presente e futuro.

Mesmo partindo desses aspectos históricos para construir o espaço ficcional, o sentido deles, no texto literário de Autran Dourado, transcende para um estado mítico-simbólico. As casas caiadas de branco, contrastadas com os tetos negros, passam a simbolizar a oposição vida/morte. O sentimento de decadência, o clima nevoento e as persistentes confusões temporais remetem a cidade histórica de Vila Rica ao Tártaro da mitologia grega, onde inimigos dos deuses pagam por seus erros revivendo, perpetuamente, a punição e o exílio. As teias de ruelas que se esparramam pelo relevo montanhoso configuram-se num ambiente mágico, que atrai personagens para o desfecho trágico da história.

Para construir a ambientação agônica, o narrador se vale de técnicas barrocas, como o jogo de luz e sombras e repetições de estruturas e pensamentos, muitas vezes, de frases inteiras, que ecoam na mente das personagens. As antíteses barrocas reforçam as tensões interiores de Malvina (presa a um futuro impossível), Gaspar (preso ao passado mórbido) e Januário (que carrega, em vida, a própria morte, já que foi condenado à morte em efígie). De certa forma, as tensões vividas pelas três personagens centrais são perpassadas pela relação vida/morte. Com as antíteses e os jogos de luz e sombra, estabelece-se uma verdadeira prosa poética, ou seja, uma prosa que se nutre de elementos comuns à linguagem da poesia, como repetições, imagens, ritmo e figuras de linguagem. Assim como o espaço histórico transcende para o mítico, a linguagem prosaica transcende para a poética.

Tal fatura discursiva é realizada por meio da estrutura labiríntica do texto, organizado nas quatro jornadas – a de Januário, a de Malvina, a de Gaspar e a de encerramento – que alternam a focalização entre as personagens, valendo-se de refrões que repetem, recontam e dão novas versões dos mesmos eventos, fazendo a história progredir lentamente e preencher, aos poucos, suas lacunas. Nesse sentido, símbolo dos sinos tem grande papel na narrativa, uma vez que os badalos, ao ecoar a agonia ao longo do discurso, torturam os pensamentos das personagens e aumentam suas tensões. É o som dos sinos que dá o ritmo da narrativa que, como as quatro estações pintadas no teto do palácio da Rua Direita, marcam um tempo muito mais cíclico do que histórico.

Também a figura do narrador é essencial: ele está além do tempo e do espaço. Isso é feito com o talento de Autran Dourado de bom contador de histórias: por mais elaborado que seja o tecido narrativo, o engenho do carpinteiro é tal que passa a impressão de ser simples relato de quem vivenciou os fatos. Em grande parte de seus romances, vemos tal ocorrência por meio do coloquialismo e da fala fluida das personagens. Em *Sinos da agonia*, o que se nota é um ritmo narrativo bem marcado, que muda de acordo com a focalização em Januário, Malvina e Gaspar. O fato de as falas das personagens serem incorporadas ao enunciado sem qualquer sinal distintivo, além de darem verossimilhança à linguagem usada, também colaboram para a construção do discurso mítico, uma vez que fazem parte de um todo, que é a narração. A tensão interiorizada entre personagens e mundo é transposta, liricamente, para o discurso narrativo, que ostenta tal tensão na própria estrutura, por meio da poeticidade.

Portanto, é o próprio tecido narrativo, arte literária em si, que consegue vencer as barreiras do tempo-espaço e permanecer viva. É isso que permite a transposição da Vila Rica histórica para

a mítica. Há uma dica sobre isso no momento em que Malvina, na última jornada, contempla o mosaico das quatro estações no teto do sobrado: “Quem tinha a paz e o silêncio das coisas inúteis eram as pinturas.” (DOURADO, 1999b, p. 274). Assim também seria a literatura: uma “inutilidade” capaz de vencer o tempo com a força das palavras. Não por acaso, o contexto histórico dos eventos narrados coincide com o do nascimento da literatura em Minas Gerais – e, para Antonio Candido (2007), o momento de formação da literatura brasileira.

Encerramos nossas reflexões a partir de uma afirmação de Autran Dourado (1996, p.37): “A literatura ajuda a pensar o mundo, como a filosofia. A filosofia pensa racionalisticamente, a literatura plasticamente, emocionalmente. Então é para isso que serve a literatura: para manter vivos, atuantes e eficazes a língua e o pensamento.” Manter vivo é colocar no milagre do presente o “destino do passado” e a “memória do futuro”. Dessa forma, por meio de um narrador demiurgo, de uma prosa marcada por elementos da poesia, de mitos, de personagens que encarnam metáforas, *Os sinos da agonia*, por mais que seja um romance situado no tempo histórico, ostenta um sistema de símbolos no espaço narrativo que visa abarcar diferentes dramas humanos e, como a arquitetura de Ouro Preto, vencer o tempo.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Confidência do itabirano. In: \_\_\_\_\_. *Nova reunião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 63.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II*: as formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. v. 2 (J-Z). Petrópolis: Vozes, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos – 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 33ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

DOURADO, Autran. Depoimento. In: SOUZA, Eneida Maria (Org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996, p. 27-64.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- DOURADO, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.
- DOURADO, Autran. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DOURADO, Autran. Teia. In: \_\_\_\_\_. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a, p. 13-88.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*[recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GENETTE, Gérard de. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].
- HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In.: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil-Portugal, 1750-1808*. Trad. João Maia. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2001.
- TORRANO, Jaa. A quádrupla origem da totalidade. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 31-39.

**Submissão: 30 de março de 2023**

**Aceite: 20 de junho de 2023**

# A MULHER E O ENIGMA: O DÍPTICO DE HORROR GÓTICO DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN EM OURO PRETO

*THE WOMAN AND THE ENIGMA: THE GOTHIC HORROR DYPHTIC OF CARLOS HUGO CHRISTENSEN IN THE CITY OF OURO PRETO*

**Laura Loguercio Cánepa<sup>1</sup>**

Universidade Anhembi Morumbi

<https://orcid.org/0000-0003-3248-599X>

[lcanepa@anhemi.br](mailto:lcanepa@anhemi.br)

**RESUMO:** Este artigo examina os filmes de longa-metragem de horror gótico *Enigma Para Demônios* (1975) e *A Mulher do Desejo (A Casa das Sombras)* (1975), ambos filmados na cidade de Ouro Preto pelo diretor, roteirista e produtor argentino Carlos Hugo Christensen. Para compreender como se dá o encontro da tradição gótica com esses filmes de Christensen, este trabalho observa, em um primeiro momento, a recorrência de certos temas relacionados ao gótico na filmografia do cineasta. Depois, relaciona os filmes às referências culturais da cidade de Ouro Preto. Em seguida, traz uma breve análise dos aspectos temáticos, narrativos e estilísticos dos dois filmes em questão. Em conjunto, essas observações têm como objetivo traçar a singularidade do díptico de Christensen na tradição do horror cinematográfico brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema brasileiro; Horror Gótico; Carlos Hugo Christensen; Ouro Preto.

**ABSTRACT:** This paper investigates the gothic horror feature films *Enigma Para Demônios* (1975) and *A Mulher do Desejo (A Casa das Sombras)* (1975), filmed in the city of Ouro Preto by Argentine director, screenwriter and producer Carlos Hugo Christensen. To understand how the Gothic tradition meets these films by Christensen, this work observes, at first, the recurrence of certain themes related to the Gothic in the filmmaker's filmography. Afterwards, it relates the films to the cultural references of the city of Ouro Preto. Then, it brings a brief analysis of the thematic, narrative and stylistic aspects of the two films. These observations aim to trace the singularity of Christensen's dyptic in the tradition of Brazilian cinematic horror.

**KEYWORDS:** Brazilian Cinema; Gothic Horror; Carlos Hugo Christensen; Ouro Preto.

---

<sup>1</sup> Docente e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM – São Paulo).

## 1. INTRODUÇÃO

Compreender a extensão da influência da ficção gótica na produção cultural brasileira é um projeto que vem sendo perseguido por um número crescente de pesquisadores das áreas do cinema e da literatura no Brasil. Trata-se de uma discussão complexa, pois, como observa Júlio França (2017), a história do romance gótico se confunde com a própria história da narrativa ficcional moderna. Se as fontes originais dessa literatura se encontram na tradição do romance anglo-saxão iniciada no século XVIII, seu alcance na cultura dos países do Ocidente (e de suas colônias) se estende no tempo e no espaço, dando origem a fenômenos que vão da alta literatura à *pulp fiction*, das histórias em quadrinhos ao cinema autoral.<sup>2</sup>

Exemplo da aclimatação dos cânones góticos no Brasil e na América Latina pode ser encontrado no trabalho do cineasta argentino Carlos Hugo Christensen (1914-1999), com destaque para dois filmes de horror que ele realizou no Brasil em 1975, na cidade histórica de Ouro Preto, no estado de Minas Gerais: os longas-metragens *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* (*A Casa das Sombras*),<sup>3</sup> objetos de análise do presente artigo. Para compreender como se dá o encontro da tradição gótica com esses filmes de Christensen, este trabalho observará, em um primeiro momento, a recorrência de certos temas relacionados ao gótico na filmografia do cineasta. Depois, relacionará os filmes *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* às referências culturais da cidade de Ouro Preto. Em seguida, trará uma breve análise dos aspectos temáticos, estruturais-narrativos e estilísticos dos dois filmes em questão. Em conjunto, essas observações têm como objetivo traçar a singularidade do díptico de Christensen na tradição do horror cinematográfico brasileiro.

## 2. CINEMA E LITERATURA

O cineasta Carlos Hugo Christensen, nascido na cidade de Santiago del Estero em 15 de dezembro de 1914, no norte da Argentina, mudou-se para o Brasil em 1954, quando já era um diretor com carreira consolidada em seu país de origem, tendo tido experiências bem-sucedidas também no Chile e na Venezuela. Com pouco mais de dez anos de carreira, Christensen já havia recebido o prêmio *Un Certain Regard* de melhor direção no Festival de Cannes de 1951 para a produção venezuelana *Bairro da Perdição* (*La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde*, 1950); e depois seria o representante oficial do Brasil no Festival Internacional de Cinema de Veneza em 1955 (com o filme paulista *Mãos Sangrentas*, de 1954). Em 1959, seria premiado com o Urso de Prata do Festival de Berlim com outro filme brasileiro, *Meus Amores no Rio* (1958).

---

2 Sobre diferentes manifestações do gótico na cultura brasileira, ver: FRANÇA, 2017 [b]; CAUSO, 2003; SILVA, 2020; SÁ, 2017; SÁ, 2012.

3 Segundo Primati (2014a), originalmente, o filme era intitulado apenas *A Casa das Sombras*, mas, no lançamento, teve de ser alterado depois que o filme *House of Shadows*, uma coprodução entre Estados Unidos e Argentina, de 1976, foi lançado no Brasil como *A Casa das Sombras*. Christensen então optou por um título mais sugestivo, mas manteve entre parênteses o original.

Com uma trajetória profissional que começou na ficção radiofônica na Argentina no final dos anos 1930 (PRIMATI, 2012) e se estendeu no cinema por quase seis décadas e cinquenta e três filmes (dezoito deles feitos no Brasil), Christensen não apenas dirigiu, como também escreveu e produziu a maioria de suas obras, demonstrando particular interesse por adaptar textos literários e teatrais. Suas adaptações se debruçaram sobre diferentes gêneros: do drama familiar ao conto erótico; da comédia de costumes ao filme de horror; do romance histórico ao *thriller* policial.

Na variada filmografia brasileira de Christensen, por exemplo, encontram-se obras como a comédia erótica *Uma pantera em minha cama* (1972), baseada na peça *La Dama Bianca*, de Aldo Benedetti; o faroeste *Caingangue – A Pontaria Do Diabo* (1974), escrito a partir de um argumento de Péricles Leal; o drama amoroso *A Intrusa* (1978), baseado em conto de Jorge Luis Borges; a história criminal *Anjos e Demônios* (1970), baseada no romance *Paulo e Virginia*, de Bernardo S. Pierre; o docudrama *O Rei Pelé* (1963), sobre o jogador de futebol Edson Arantes do Nascimento, baseado em livro de Benedito Ruy Barbosa, com diálogos escritos por Nelson Rodrigues. O espectro de autores adaptados é amplo: do romancista escocês Robert Louis Stevenson ao poeta e cronista brasileiro Carlos Drummond de Andrade; do dramaturgo brasileiro Pedro Bloch ao contista estadunidense William Irish. Christensen ainda desenvolveu importantes parcerias com escritores que atuaram como seus roteiristas, como os já mencionados Nelson Rodrigues (1912-1980) e Pedro Bloch (1914-2004), além de Orígenes Lessa (1903-1986), que trabalhou com Christensen em seis filmes, incluindo as duas obras analisadas neste trabalho.

Como observa Primati (2012), é frustrante observar o esquecimento de que padece a obra de Christensen, mas isso se deve, pelo menos em parte, à dificuldade de acesso a seus filmes, já que estes nunca foram lançados em DVD ou Blu-Ray, e raramente foram exibidos na televisão. Primati (2012, p. 119) também observa que a variação linguística é outro problema, já que as realizações de Christensen se estendem por países de línguas e contextos cinematográficos diferentes. Como define Martin Maisonave (2014, n.p.), “traçar a linha do percurso cinematográfico de Carlos Hugo é fazer um desenho no mapa. As viagens pela América do Sul [...] tecem uma história do cinema latino-americano”. Para Maisonave (2014, n.p.), Christensen era “como um diretor em trânsito [...] e por essa razão seu cinema está em constante mutação”.

Pesquisadores e críticos que se debruçaram sobre a obra de Christensen (como GALLINA 1994; PRIMATI 2012; ORMOND 2014) apontam o ecletismo do cineasta como característica fundamental. Nesse sentido, o “*continuum* entre a matéria fílmica e a matéria literária” descrito por Ormond (2014, n.p.) pode ser dar coerência ao conjunto, com a busca de experiências universalizantes relacionadas a gêneros ou textos consagrados. A erudição literária e a parceria com escritores podem ter dado certa legitimidade às variações temáticas, sempre acompanhadas de referências a obras clássicas da pintura e da música.

O interesse pelos temas ligados à tradição gótica parece ser também um ponto frequente de retorno, especialmente no que se refere a tramas de mistério ou conspirações em torno de assassinatos, e isso é notório não apenas nas tramas, mas também nos títulos (que destacam as palavras ligadas à morte) e no material de divulgação (como os cartazes), em que se destacam os aspectos

sombrios (Figs. 1 e 2). O próprio Christensen afirmaria isso em entrevista concedida à revista *Filme Cultura*: “Com filmes de mistério sempre fui bem-sucedido [...]. Não posso me queixar do gênero, esses filmes tiveram sucesso de público e crítica” (ANDRADE, 1975, p. 21). Os filmes aos quais ele se referia, feitos nos anos 1940 e 1950, são, por exemplo, *La Dama De La Muerte* (Chile, 1946), adaptação de *O Clube dos Suicidas* (1878), de Robert Louis Stevenson; *La Muerte Camina Com La Lluvia* (Argentina, 1949), baseado na obra do escritor belga André-Stanislas Steeman; *No Abras Nunca Esta Puerta* (Argentina, 1952), adaptação de dois contos fantásticos de William Irish.



Figuras 1 e 2: Cartazes originais de *Si Muero Antes de Despertar* e *La Dama de La Muerte*  
Fontes: *CineArPlay* <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/266> e *CineMaterial*: <https://www.cinematerial.com/movies/la-dama-de-la-muerte-i38445/p/pbuoxp8d>

O primeiro filme brasileiro de Christensen, *Mãos Sangrentas* (1954), realizado sob encomenda para o estúdio paulista Cia. Maristela, não envolvia a temática fantástica, e foi uma adaptação de texto do escritor Mario Donato sobre a fuga de mais de uma centena de presidiários ocorrida em 1952 no Instituto Correccional da Ilha Anchieta, no litoral de São Paulo. O sucesso internacional do filme fez com que o diretor encontrasse novas oportunidades para filmar no Brasil, e ele realizaria, em seguida, o filme de mistério *Leonora dos Sete Mares* (1956), baseado na peça teatral de Pedro Bloch, sobre um homem obcecado por uma *femme fatale* em cuja morte ele não acredita. Além dos filmes já mencionados dos anos 1970, Christensen ainda retomaria os temas fantásticos em seu último projeto, *A Casa de Açúcar* (1996), coprodução Brasil/Argentina, filmada no Brasil (mas nunca concluída)<sup>4</sup>, inspirada em conto homônimo da escritora argentina Silvina Ocampo.

<sup>4</sup> Cf. Primati, 2012, p. 136.

### 3. GÓTICO E BARROCO

Nas três décadas em que viveu no Brasil, Christensen acompanhou transformações profundas no cinema brasileiro, entre as quais o auge e a decadência dos estúdios de cinema criados em São Paulo nos anos 1950; o surgimento do Cinema Novo e de empresas estatais voltadas à produção de cinema nacional (o INC, criado em 1966, e depois a EMBRAFILME, em 1969); a explosão dos filmes eróticos (tanto em suas versões requintadas quanto no circuito independente de *sexploitation*) nos anos 1970; a hiperinflação e a longa crise econômica dos anos 1980/1990. Ao longo desse período, ele também viu o sucesso de alguns filmes de horror brasileiros (particularmente os de José Mojica Marins, diretor de origem popular distante das pretensões eruditas de Christensen) e o prestígio que o gênero começava a adquirir no cinema internacional em produções grandiosas como *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, EUA, 1973, adaptação do romance homônimo de William Peter Blatty, publicado em 1971) e *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, EUA, 1968, adaptação do romance homônimo de Ira Levin, publicado em 1967). Todas essas questões confluíram para a concepção de *Enigma Para Demônios* e *A Mulher do Desejo*, que deveriam ter sido uma “trilogia de horror satânico” (ANDRADE, 1975, p. 21) que restou inacabada.

*Enigma Para Demônios* e *A Mulher do Desejo* contam histórias de jovens mulheres de origem urbana dos anos 1970 – Elza e Sônia, respectivamente interpretadas por Monique Lafond e Vera Fajardo – que, ao mudarem-se para casas antigas na cidade de Ouro Preto, passam a ser assediadas pelas memórias de suas antepassadas, em tramas nas quais o que está em jogo é o domínio patriarcal sobre seus corpos. Segundo Christensen, “nenhuma cidade poderia substituir Ouro Preto como cenário para um filme com a atmosfera de *Enigma Para Demônios* [pois sua] misteriosa beleza e o peso de 300 anos de existência contribuíram para o clima de uma história que mistura suspense, poesia e terror – um *terror quase medieval* [grifo nosso]” (ANDRADE, 1975, p. 21). A escolha valeu a Christensen uma homenagem da Câmara Municipal de Ouro Preto, que outorgou a ele a Medalha de Aleijadinho, por ter feito da cidade o cenário de seu filme (PRIMATI, 2014).

Mas a ideia de ‘terror quase medieval’ mencionada pelo diretor, ainda que possa ser estranha a uma cidade fundada na América do Sul, no século XVIII, é uma boa pista a ser perseguida na presente análise, pois, ainda que Christensen não tenha usado especificamente a palavra *gótico* em sua entrevista, há uma ligação entre o gótico literário e as ideias de horror e medieval. As origens da ficção gótica estão em um estilo surgido em romances publicados na Grã-Bretanha no final do século XVIII, calcado em uma visão nostálgica e sombria do passado aristocrático, então em decadência no continente europeu. Como descrito por Anne Williams (1997), a quebra dos laços tradicionais e o surgimento de um novo modo de vida que começava a se urbanizar no século XVIII levou algumas escritoras e escritores a recorrerem a um imaginário inspirado na Idade Média para externar suas inquietações. A negatividade do passado e o desconforto com a situação presente promoveram atmosferas horríficas de aprisionamento representadas por fantasmagorias variadas; arquiteturas labirínticas e em ruínas; forças da natureza fora de controle; além da vilanização de figuras patriarcais aristocráticas ou ligadas à Igreja Católica.

Quando esse imaginário foi exportado para as Américas, o gênero sofreu adaptações e originou tradições próprias como a do gótico americano nos EUA (de que foram expoentes Edgar Allan Poe, no século XIX, e H.P. Lovecraft, no XX) e parte da literatura fantástica da América Latina. Ainda assim, não é comum que se discuta a ficção gótica como algo representativo da literatura brasileira. Para França, dentre os fatores que ajudam a explicar o apagamento da memória do gótico no Brasil, “sobressai a perspectiva assumida pela crítica de que a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiros – e, por conseguinte, seu influxo sobre a literatura nacional seria, quando muito, contingencial” (2017, p. 468). França (2017) destaca que essa concepção ignorava o fato de que a narrativa gótica não ficou presa ao período setecentista no qual surgiu, mas consolidou uma tendência artística em constante renovação que nos alcança até os dias de hoje. Assim, aponta o autor, algumas obras literárias brasileiras ficaram à margem dos estudos canônicos por integrarem essa tradição “que foi considerada alheia ao que se supunha ser – ou ao que deveria ser – a literatura brasileira” (FRANÇA, 2017, p. 467). Nos anos 2000, pesquisadores como Roberto Causo (2003), Daniel Serravalle de Sá (2010), Oscar Nestarez (2022), entre outros, vêm revisando essa posição, e podemos dizer que o mesmo tem se dado em relação ao cinema brasileiro, que apenas a partir dos anos 2000 passou a receber alguma atenção mais sistemática em suas obras ligadas ao gótico (CÁNEPA, 2015 e 2017; SÁ, 2017; REIS FILHO e SCHVARZMAN, 2022).

O próprio Christensen diria a Andrade, na entrevista já mencionada, que seu filme tratava de um tema “praticamente inédito no cinema nacional” (ANDRADE, 1975, p. 22). No entanto, algumas características recorrentes na tradição gótica já podiam ser encontradas no cinema brasileiro dos estúdios dos anos 1950 (CÁNEPA, 2010) e se repetem, de modo estruturante, nos dois filmes de Christensen, nos quais as protagonistas são jovens mulheres que precisam buscar saídas que lhes permitam sobreviver a ameaças terríveis de homens (ou de mulheres a serviço deles) que representam estruturas de poder tradicionais, decadentes e corrompidas. Filmadas principalmente em Ouro Preto, mas também em Mariana e Belo Horizonte, as obras trazem um estilo demasiadamente ornamentado que evidencia o peso do passado, com seus objetos (mausoléus, móveis antigos, retratos amarelados) e rituais (festas religiosas, rezas específicas para doentes ou mortos, visitas protocolares), em locais que parecem ter parado no tempo, com a recorrência de imagens de santos e de figuras angelicais ou demoníacas.

A escolha específica de Ouro Preto como locação para os filmes parece fazer sentido no projeto de Christensen. Inserida na topografia acidentada da Serra do Espinhaço, a cidade se formou no começo do século XVIII, a partir de arraiais de mineradores atraídos pela exploração de ouro, o que resultou no surgimento da Vila Rica de Albuquerque.<sup>5</sup> O historiador Sylvio Vasconcellos definiu Vila Rica como “um dos frutos, talvez o maior, da admirável expansão portuguesa no Novo Mundo” (1977, p. 13). Para ele, “jamais se conformaria a metrópole em limitar sua avidez ao precário comér-

---

<sup>5</sup> A origem de Ouro Preto está no arraial do Padre Faria, fundado pelo bandeirante Antônio Dias de Oliveira, pelo Padre João de Faria Fialho e pelo Coronel Tomás Lopes de Camargo e um irmão deste, por volta de 1698. Em 1711, foi alçada à posição de vila (Vila Rica) até tornar-se a Imperial Cidade de Ouro Preto, em 1823.

cio de paus de tinta, das exotices e do açúcar de sua nova colônia” (1977, p.13), e, com a descoberta de enormes jazidas de ouro na região de Minas Gerais, a migração de uma enorme população de brasileiros e portugueses intensificou as penetrações no território, sob estímulo da metrópole, com a concessão de favores aos responsáveis por novas descobertas. Segundo Vasconcellos, somente de 1705 a 1750, deixaram Portugal com destino às Minas Gerais cerca de oitocentas mil pessoas, o que levou a “choques e ódios cada vez mais frequentes e acirrados” na região, e a uma competição por *status* entre os moradores mais poderosos que ajuda a explicar a ostentação superficial da riqueza (1977, p. 19).<sup>6</sup> Isso, somado à exploração do trabalho escravo de milhares de pessoas trazidas da África, à prevalência de imigrantes do sexo masculino e às condições pouco amigáveis do terreno<sup>7</sup> criou um clima propício para a constituição de uma tradição local afeita a histórias violentas.

Como observa Fernanda Bueno (2019, p. 22), naquele período, o poder era representado pela Igreja e pelo Estado, na figura da Coroa Portuguesa. A arquitetura religiosa impunha seu poder pelas ordens leigas e irmandades e, segundo Bueno, ao considerar-se a gênese do tecido urbano da cidade de Ouro Preto, fica claro que as igrejas se tornaram condicionantes, sendo notável como a cidade se desenvolveu em um enlace com o ambiente natural. Nesse sentido, o encontro de arquitetura e das imagens religiosas com uma paisagem natural que se impõe por todos os lados dá à cidade um aspecto de disputa permanente entre cultura e natureza que pode ter inspirado o encontro proposto por Christensen do estilo artístico e arquitetônico ‘barroco mineiro’ (ou ‘rococó religioso’, segundo OLIVEIRA, 2003) de Ouro Preto com reminiscências do imaginário gótico. As imagens de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* combinam a exuberância da Natureza às construções antigas, à religiosidade e ao culto à morte observado na cidade (Figuras 3 e 4).

Historicamente, o gótico literário, surgido no final do século XVIII, é um fenômeno posterior à arte barroca, que se origina na Europa no século XV. Mas os termos *gótico* e *barroco* também remetem a estilos arquitetônicos distintos que compartilham características como a ornamentação excessiva, as qualidades dramáticas, os motivos religiosos e a ênfase no trabalho de iluminação natural. Assim, no caso específico do encontro entre o gótico e o barroco mineiro nos filmes de Christensen, tramas típicas da literatura gótica utilizam os espaços carregados e a religiosidade de Ouro Preto. Na Figura 3, de *Enigma para Demônios*, observa-se, no alto do quadro, a Igreja de Santa Ifigenia dos Pretos pairando sobre os prédios da cidade, cercada de névoa, incrustada em um morro de mata espessa e verdejante. A imagem articula a força da religião característica do barroco à natureza sempre ameaçadora e instável do gótico. Já na Figura 4, o frame de *A Mulher do Desejo* enquadra o Cemitério da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, aos fundos da Igreja de São Francisco de Assis, visto de cima em um enquadramento que remete às imagens tumulares muito populares no século XVIII, como as pinturas do artista romântico alemão Caspar David Friedrich, muitas vezes identificado com as imagens inspiradas em atmosferas góticas (CÁNEPA, 2015).

6 Segundo Vasconcellos, prevaleciam “os conceitos arquitetônicos então vigentes pelos quais as fachadas se consideravam elementos autônomos da construção” (1977, p. 41).

7 “[A] topografia de Vila Rica é, por assim dizer, bastante imprópria ao estabelecimento de uma povoação. Terrenos planos naturais são praticamente inexistentes. [...] Fixada entre as duas [igrejas] matrizes de Nossa Senhora do Pilar e da Conceição, configura-se a Vila com seus termos, praticamente, em torno dos Atalhos e bifurcações de um trecho de estrada que do litoral, passando pelos Campos, atinge o Mato Dentro, em busca do interior.” (VASCONCELLOS, 1977, p. 69).



Figuras 3 e 4: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

#### 4. ELZA E SÔNIA

*Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* são histórias originais escritas por Christensen, com diálogos criados por Origenes Lessa, tomando como base referências literárias e cinematográficas ecléticas. Além das locações em Ouro Preto, há outros elementos em comum entre os filmes. Ambos têm trilhas musicais não-originais, que aproveitam a grandiloquência dos compositores românticos Jean Sibelius (*Valsa Triste*) e Richard Wagner (*Tristão e Isolda*), respectivamente. *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* também dão destaque aos ambientes de velhos casarões, habitados por pessoas ricas e por seus empregados e ajudantes (Figuras 5 e 6). Os dois filmes também contam com o mesmo ator em papéis masculinos centrais: José Mayer, estreando nas telas do cinema brasileiro (Figuras 7 e 8). Nas duas obras, o diretor e roteirista também mostra consciência das estratégias estilísticas e narrativas das histórias de inspiração gótica, e parece interessado em refletir sobre a condição das mulheres em um mundo patriarcal que começa a ruir quando elas desejam conduzir seus próprios destinos. Ao lado dessas mulheres, Christensen posiciona pares românticos que se mostram fracos e virtualmente incapazes de compreender os labirintos de terrores passados nos quais suas amadas estão envolvidas – o que só aumenta o isolamento delas. Mas o que inspira a ideia de ‘díptico’ proposta neste trabalho é o fato das duas tramas serem centradas em jovens mulheres que se parecem com outras, já mortas (Figuras 9 a 12), e por isso são jogadas no meio de conflitos familiares, em uma cidade marcada pela tradição religiosa e colonial do Brasil. Além dessas semelhanças, *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo* destacam um objeto recorrente que os unifica: a flor (Fig. 13 e 14), que exerce papel crucial como elemento simbólico, narrativo e ornamental (PIRES, 2021).



Figuras 5 e 6: Vera Fajardo em frames de *A Mulher do Desejo*.  
Fonte: Cópia de VHS digitalizada.



Figuras 7 e 8: José Mayer em frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.



Figuras 9 e 10: Elza e Lúcia (Monique Lafond) em *Enigma para Demônios*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.



Figuras 11 e 12: Sônia Lúgia (Vera Fajardo) em *A Mulher do Desejo*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.



Figuras 13 e 14: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Para analisar os componentes do díptico de Christensen, este trabalho adota como metodologia a *poética do cinema* proposta por David Bordwell em *Poetics of Cinema* (2008), obra na qual o autor apresenta uma análise abrangente dos dispositivos que cineastas adotam para produzir significados em seus filmes. Bordwell fornece um quadro teórico que tem como centro um ‘tripé’ formado por escolhas temáticas, estruturais-narrativas e estilísticas que, juntas, compõem as obras cinematográficas. Resumindo brevemente a descrição do autor, os aspectos da *temática* consideram o processo construtivo do assunto de que trata o filme, como a época em que se passa a história, as relações entre as personagens, as inspirações em outros textos etc. Já a *estrutura narrativa* observa a articulação de tempo, espaço e causalidade. Por fim, os aspectos do *estilo* dizem respeito ao uso das técnicas especificamente cinematográficas, a saber: encenação, cinematografia, edição e desenho de som. A presente análise irá observar alguns aspectos da composição dos filmes de Christensen, buscando destacar as muitas semelhanças, mas também algumas diferenças entre os filmes.

## 4.1 ENIGMA PARA DEMÔNIOS



Figura 15: Cartaz original do filme.

Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/111041947032476290/>

*Enigma para Demônios* foi o primeiro dos dois filmes a ser realizado, e teve como estrela Monique Lafond. Trata-se da história da jovem Elza que, ao perder o pai em Buenos Aires, regressa a Belo Horizonte, onde nascera, para receber a fortuna da mãe, Lúcia, já falecida. No aeroporto, ela conhece seu primo Raul (Mário Brasini), que a leva para Ouro Preto e a apresenta a seus tios, Ricardo (Rodolfo Arena) e Laura (Lícia Magna), que têm uma consultora espiritual, Jurema (Palmira Barbosa). Todos ficam muito impressionados com as semelhanças entre Elza e Lúcia – semelhanças que incluem uma suposta fragilidade emocional. Ao visitar o túmulo da mãe, Elza rouba uma flor e começa a receber telefonemas nos quais uma voz masculina lhe cobra a flor roubada. Após uma crise nervosa, ela recebe o tratamento do médico Luis (José Mayer) no sítio que pertencera à sua mãe. Junto com Luis, ela acaba descobrindo que sua família e Jurema estão envolvidas em rituais satânicos que exigem o sacrifício de mulheres – sua mãe e ela própria – ao demônio, o que também permite que se apropriem dos bens delas.

A inspiração para escrever a história partiu de uma pequena crônica, intitulada “Flor, Telefone, Moça”, escrita por Carlos Drummond de Andrade, em 1951, mas Christensen combinou o fiapo de história de Drummond a uma coleção de narrativas satânicas que estavam em voga desde meados dos anos 1960, como a trama de sucesso mundial *O Bebê de Rosemary*, que também trata de uma jovem considerada louca ao acreditar-se vítima de uma seita satânica. No cartaz do filme (Figura 15), são evidentes as referências aos clichês de representação de cultos satânicos no cinema,

como as pessoas vestindo roupas pretas e máscaras; a jovem mulher ameaçada; os tons vermelhos no pano de fundo. Mas o filme vai mais longe no diálogo com as histórias satânicas, encaixando-se na descrição de Rafaela Barbieri sobre as obras desse filão nos anos 1970, nas quais “identifica-se uma preocupação dos personagens com o prolongamento da vida terrena, especificamente aqueles que direcionam uma veneração à Satã, formando um grupo com práticas rituais, hierarquia, normas, indumentária específica” (BARBIERI, 2020, p. 89). Esses elementos satânicos, assim como a crônica de Drummond, no entanto, emolduram um tropo comum das histórias góticas, em que uma mulher jovem se sente pressionada a substituir uma outra que já está morta – e que pode ser a sua mãe, mas também a primeira esposa do seu marido, uma governanta desaparecida, uma antepassada distante etc. Na década de 1980, Mary Ann Doane publicou o ensaio *The Desire to Desire: The Woman's Films of The 1940s* (1987), no qual examinou os ‘filmes de mulher’, grupo de filmes hollywoodianos dos anos 1940 pertencentes a diferentes gêneros (principalmente o melodrama familiar e o romance) que se caracterizavam por ter como protagonistas personagens femininas. Os ‘filmes de mulher’ podem ser definidos como obras que têm como centro de seu universo narrativo uma personagem feminina que deve lidar emocional, social e psicologicamente com problemas específicos derivados do fato dela ser mulher (NEALE, 2000). Isso faz com que, tradicionalmente, estejam ligados aos temas das esferas doméstica, familiar e amorosa heterossexual, privilegiando o elogio ao amor materno, à pacificação do lar, à fidelidade e ao autossacrifício das mulheres em nome da preservação do *status quo* patriarcal. Mas, em meio ao variado conjunto, Doane observa a existência de um híbrido ao qual denomina ‘filme de mulher paranoica’ (*paranoid woman's film*). Trata-se, segundo ela, de um tipo de obra com temática feminina feita nos moldes do *thriller* de mistério e do horror, chamada por autoras como Helen Hanson (2007) e Diana Wallace (2009) de *female gothic*, ou ‘gótico feminino’. Doane classifica esses filmes como paranoicos porque o sentimento de ameaça vivido pelas mulheres é colocado sob suspeita, estando sujeito a uma longa investigação que deverá verificar a validade do olhar feminino. Para Doane, nesses filmes, a inferioridade psicológica e social da mulher é o maior motivo de seu próprio terror.

Ao longo da década de 1940, produtores e diretores de prestígio em Hollywood, como David O. Selznick, Alfred Hitchcock, George Cukor e Fritz Lang realizaram *thrillers* com protagonistas do sexo feminino (quase sempre adaptações de livros ou peças teatrais), dando origem ao grupo específico de filmes femininos paranoicos observados por Doane, entre os quais *Rebecca – A mulher inesquecível* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), *À meia-luz* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) e *O segredo atrás da porta* (*The Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948). A relação dos filmes femininos paranoicos com a tradição gótica é evidente, como mostra a análise de Vanoye e Golliot-Letté de *Rebecca*:

*Rebecca* pertence à tradição do filme gótico: a narrativa se desenvolve em grande parte num solar antigo cujas paredes trazem a marca de um passado longínquo e perpetuam a lembrança daqueles que lá viveram. A disposição dos cômodos, a importância desse ou daquele cômodo em detrimento de outro, o vínculo entre natureza e certos eventos e o local onde se desenvolvem, tudo isso é primordial em *Rebecca* e refere-se à organização do espaço do gótico. (VANOYE; GOLIOT-LETTÉ, 1994, p. 130)

Helen Hanson observa que, no século XVIII, os locais onde se passavam as histórias góticas centradas em personagens femininas costumavam ser sombrios e isolados, como castelos e edifícios em ruínas, mas na ficção gótica dos séculos XIX e XX, esses castelos gradualmente deram lugar às casas antigas, como construções de espaço de manutenção das tradições familiares (2007). Para a autora, as mudanças na organização sexual e doméstica durante a Segunda Guerra foi um dos motes explorados no ciclo de cinema gótico feminino dos anos 1940 (HANSON, 2007). A partir de meados dos anos 1950, o subgênero do filme de mulher paranoica/gótico feminino foi sendo substituído por representações horríficas mais explícitas, lidando mais abertamente com aspectos como a repressão sexual e a misoginia. Segundo David Greven (2011), no início dos anos 1960, os filmes de mulher e suas heroínas assumiram a forma do horror moderno, que repropôs o melodrama feminino e o expandiu a partir de *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

As observações de Greven podem ser confirmadas se observarmos clássicos do cinema de horror protagonizados por mulheres a partir dos anos 1960 como *Os Inocentes* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1960), *O Bebê de Rosemary* e *Carrie* (Brian De Palma, 1977), entre dezenas de outros. Nesses filmes, o espaço doméstico permanece como *locus* privilegiado para o horror feminino, e tradições imemoriais colocam as personagens em diferentes situações de perigo nas quais o fato de serem mulheres está na raiz de seu infortúnio. Os filmes brasileiros que fizeram experiências com o gótico feminino parecem circular em torno dessa tradição, que fora mobilizada por melodramas de mistério dos estúdios paulistas do começo dos anos 1950, e seria retomada por Christensen, de forma mais explicitamente horrífica, nos anos 1970 (CÁNEPA, 2015).

Mas, se os aspectos temáticos de *Enigma para Demônios* têm suas bases na tradição do gótico feminino, isso também ocorre na forma como se estrutura a própria narrativa do filme. Como descrito por Hanson (2007), a unidade narrativa gótica é normalmente regressiva, já que a narração intrincada força personagens e leitores a se moverem para trás e para frente, reprocessando seus conhecimentos em relação aos eventos misteriosos narrados. No filme de Christensen, a trama se desenvolve de modo não linear, com uma série de *flashbacks* que contam a história de Lúcia, uma mulher ousada e cheia de amantes, que morrerá tragicamente, e a contrapõem à da filha, uma moça bastante recatada, criada pelo pai em outro país, longe da influência da família materna. Por outro lado, Elza consegue se defender melhor do assédio dos familiares do que sua mãe: como em *O Bebê de Rosemary*, Elza acredita estar sendo vítima de uma trama satânica, mas, diferentemente do romance de Ira Levin e da desventura de Lúcia, a jovem consegue escapar antes de ser definitivamente destruída pela seita.

Quanto ao estilo adotado por Christensen para *Enigma para Demônios*, nota-se uma divisão em três partes que coincidem com o desenvolvimento da trama. Nos créditos de abertura e nos primeiros minutos, o filme recorre a procedimentos do cinema de horror moderno dos anos 1970, colocando em destaque objetos do estatuário (como visto em *O Exorcista*, Figuras 16 e 17), e usando uma montagem rápida entre planos oblíquos (Figuras 18 e 19), o que produz certa sensação de urgência e desequilíbrio. Também no começo do filme, vemos Elza e o primo deixarem o aeroporto de

Belo Horizonte em um moderno carro vermelho, em alta velocidade, sempre acompanhados pelos ruídos de motores e sons urbanos, e sem a presença de música, apenas com diálogos apressados em que o primo tenta seduzir a prima de várias maneiras, sem sucesso.



Figuras 16 e 17: Frames de *Enigma para Demônios* e de *O Exorcista*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas; DVD.



Figuras 18 e 19: Frames de *Enigma para Demônios*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Quando a estrada começa a se aproximar de Ouro Preto, no entanto, a *Valsa Triste* de Jean Sibelius começa a ser ouvida em fonte extra-diegética, e o ritmo do filme muda significativamente. A música se sobrepõe às imagens da cidade, e, à medida que Elza se afasta cada vez mais da região urbana (Figura 21), o ritmo e o visual do filme se aproximam de um estilo mais convencional – exceto nos *flashbacks* de Lúcia, nos quais os planos oblíquos retornam. Nessa segunda parte do filme (a mais *gótica* em termos dos clichês visuais), tem-se grande destaque para casarões, igrejas, cemitérios e pontos turísticos frequentados por Elza (Figura 22). O elenco parece dirigido para interpretações solenes, e os tons escuros se adensam à medida que Elza começa a sentir medo verdadeiro dos telefonemas que lhe cobram a flor roubada – o que faz com que sua sanidade seja questionada por ela mesma e por outras personagens.



Figuras 21 e 22: Frames de *Enigma para Demônios*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Finalmente, na terceira parte de *Enigma para Demônios*, Elza decide se isolar no campo, no velho sítio herdado da mãe. Nesse local, a sua família aproveitará seu isolamento para explorar uma espiral de loucura, juntamente com a performance, os ritos satânicos e a presença de um estranho homem, quase selvagem, que persegue e ameaça Elza pelos campos. Essa terceira parte do filme traz o horror mais explícito, com cenas sangrentas (Figura 29) e de ação, com a fuga protagonizada por Elza para escapar do cerco dos familiares (Figura 23). Nesse segmento do filme, percebe-se uma concepção visual que explora o contraste entre a calma do espaço rural em oposição cada vez mais explícita à seita satânica liderada por Jurema, com rituais noturnos, velas, roupas pretas e objetos na cor vermelha – o que inclui os indefectíveis crucifixos invertidos (Figura 24).



Figuras 23 e 24: Frames de *Enigma para Demônios*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas

Em resumo, é possível dizer que *Enigma para Demônios* é um filme bastante eclético tanto em seus aspectos temáticos quanto estilísticos, refletindo talvez certa hesitação do diretor quanto às possibilidades de abordagem do gênero horror na década de 1970. Para ele, que tivera experiência com os temas góticos em filmes muito menos explícitos, pode ter sido um certo desafio harmonizar um repertório clássico à tendência de filmes de horror ousados que faziam enorme sucesso no ci-

nema mundial entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970. Essa mesma hesitação parecerá resolvida de modo um pouco mais coerente no filme seguinte, no qual o coadjuvante José Mayer será alçado à posição de coprotagonista.

## 4.2 A MULHER DO DESEJO



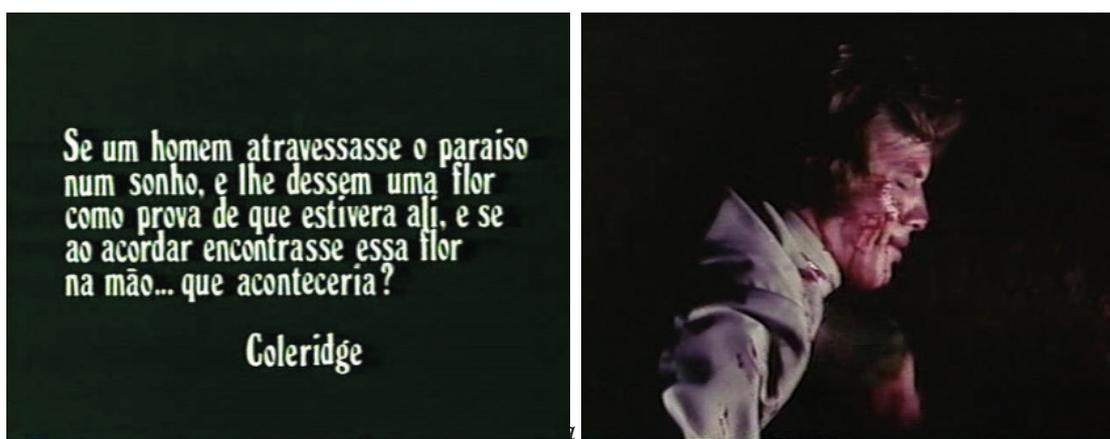
Figura 25: Cartaz original do filme.

Fonte: <https://filmow.com/a-mulher-do-desejo-t14546/>

*A Mulher do Desejo* (*A Casa das Sombras*) se inicia com as palavras do escritor romântico Samuel Coleridge: “Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho e lhe dessem uma flor como prova de que estivera ali, e se ao acordar encontrasse essa flor na mão... que aconteceria?” (Figura 26). A trama parte dessa premissa, mas o caminho da flor será mais sombrio do que sugere a frase, guardando semelhanças com narrativas lovecraftianas como *O Caso de Charles Dexter Ward* (Reis; Schwarzman, 2018) e sobretudo com o roteiro do filme argentino *El Hombre que Amé* (1947), dirigido por Alberto de Zavalía (cf. SAPERE, 2014). O filme traz José Mayer e Vera Fajardo como o casal Marcelo e Sônia, que herda de um tio de Marcelo, Osman (Mayer), uma grande quantidade de bens em Ouro Preto. Mas, para tomarem posse deles, Marcelo e Sônia devem mudar-se para a casa do tio morto e aceitar a presença do seu mordomo, Nicolau (José Luis Nunes).

O casal aceita as condições, mas, ao ocupar a sombria casa de Osman, começa a ter experiências perturbadoras. O jovem herdeiro, após um sonho com o tio, aos poucos vai assimilando seus hábitos e características físicas, ficando obcecado por certa orquídea lilás (Figura 14) que surge na casa e parece representar a própria alma de Osman (já que orquídea semelhante fora enterrada jun-

to com o corpo do tio). O fato é que o velho acreditava que Sônia era a reencarnação de sua amada, Lígia, que se suicidara ao ser obrigada pela família a casar-se com ele. Então, junto ao mordomo e ao médico particular, ele armara um plano diabólico para encarnar no corpo do sobrinho e consumir o amor que não pudera ter em vida. Sônia percebe o conflito e apela para o jovem Padre Paulo (Neimar Fernandes), que consegue exorcizar o tio morto do corpo de Marcelo (Figura 27).<sup>8</sup>



Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Se o gótico feminino é um tema que unifica *A Mulher do Desejo* e *Enigma para Demônios*, há também diferenças significativas. Em primeiro lugar, nota-se o maior destaque às personagens masculinas (Marcelo/Osman, mas também o mordomo, o médico e o padre), inclusive com uma espécie de duplicação ou reflexo do drama feminino, pois desta vez não é apenas a mulher que é colocada sob a mesma ameaça que sua antepassada, mas também um homem cujo corpo é possuído e colocado à disposição de outro. Em *A Mulher do Desejo*, as oposições estruturais entre os temas do masculino e do feminino; do passado e do presente; do diabólico e do católico, se mostram mais consistentes do que *Enigma para Demônios*. Também, em *A Mulher do Desejo*, há um apelo mais evidente ao erotismo, como pode ser verificado no próprio cartaz (Figura 25). De fato, ao longo dos anos 1970, muitos filmes brasileiros feitos para o público adulto tinham um teor erótico bastante evidente, e Christensen soube explorar isso em *A Mulher do Desejo* ao centrar a sua história no desejo de Osman e ter uma relação carnal com Lígia/Sônia, mesmo que recorrendo a um complexo engodo sobrenatural e à violência. Nesse filme, assim como em *Enigma para Demônios*, a mulher consegue se salvar, mas isso ocorre pela parceria que estabelece com outro homem. Em *Enigma para Demônios*, tratava-se do médico Luís, enquanto em *A Mulher do Desejo*, esse papel caberá ao jovem padre.

No que se refere à estrutura narrativa, em *A Mulher do Desejo*, as idas e vindas da trama não se dão por *flashbacks*, como no filme anterior, mas pela experiência onírica de Marcelo e Sônia, que são tragados, por meio de sonhos cada vez mais reais, para o mundo de pesadelo de Osman. O choque entre sonho e realidade, que tem como índice recorrente a presença da orquídea lilás, vai se tornan-

<sup>8</sup> Como curiosidade, destaque-se, a respeito do exorcismo, que os créditos de abertura apontam a “consultoria” de Dom Oscar de Oliveira, arcebispo de Mariana.

do menos romântico e mais horrífico, na medida em que se acompanha a transformação de Marcelo em Osman, e em que se desvenda a trama macabra que permitiu sua maldição. Como em *Enigma para Demônios*, cabe à mulher defender-se do que se passa e, ao mesmo tempo, provar a si mesma e aos outros que não está louca.

Finalmente, no que se refere às escolhas estilísticas, a inspiração gótica na composição visual é mais coerente e estruturante em *A Mulher do Desejo*. Isso pode ser percebido na forma como são retratadas as velhas construções de Ouro Preto e o interior da casa, que é sempre escuro, já que tanto Osman quanto o sobrinho fazem questão de manter as luzes apagadas, as janelas fechadas com poucos pontos de entrada de luz, e móveis antigos adornando paredes de pedra e grandes espaços vazios. Em *A Mulher do Desejo*, a exploração do espaço doméstico também é mais intensa do que em *Enigma para Demônios*, pois o filme faz da casa de Osman um reflexo de sua personalidade cheia de segredos que ‘sequestra’ a personagem feminina (Figuras 25 e 26). Não por acaso, o mordomo diz ao casal, pouco depois de sua chegada, que “casa é que nem gente: gosta ou não gosta, aceita ou se vinga; casa tem alma”.



Figuras 28 e 29: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figuras 29 e 30: Frames de *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo*.  
Fonte: Cópias de VHS digitalizadas.

Um díptico é, originalmente, um objeto formado pela união de duas folhas ou tabuletas de madeira, marfim, osso ou metal. No mundo antigo, um díptico podia servir como caderno, certificado militar, correspondência. Nos primeiros tempos cristãos, era costume escrever em dípticos os nomes daqueles que, vivos ou mortos, eram considerados membros da Igreja. Na arte medieval, foi um formato frequente para a disposição de pinturas em altares de igrejas e esculturas em baixo relevo. A ideia de díptico nos ocorreu pelo fato dos dois filmes de Christensen se apresentarem como obras complementares que adquirem uma unidade notável ao revelar aspectos como o estilo erudito do diretor; seu diálogo com o cinema de horror mundial nos anos 1970; seu apreço pelos temas literários (no caso, do gótico feminino); sua visão da herança colonial em Minas Gerais como uma possibilidade de exploração do horror gótico no cinema brasileiro.

Nos dois filmes aqui comentados, o interesse de Christensen pela literatura transforma a cidade de Ouro Preto em cenário para histórias que articulam o repertório gótico tradicional às mudanças ocorridas ao longo do século XX, em particular após os anos 1960. Os filmes foram feitos no mesmo período em que o horror com matriz no gótico feminino fazia sucesso em várias cinematografias do mundo, como a italiana (em obras como *Suspiria*, de Dario Argento, lançada em 1977). Ao mesmo tempo, tratou-se de uma década de popularização e exploração midiática intensa de temas como satanismo e paranormalidade (BARBIERI, 2020). Também é preciso lembrar que, na década de 1970, concretizaram-se inúmeras conquistas dos movimentos feministas em diferentes países – inclusive no Brasil, onde o divórcio foi legalizado apenas em 1977. Assim, o apelo ao gótico como representação de um mundo tradicional em dissolução não parece casual. Nascido como um clichê, o gótico disseminou múltiplas e díspares influências e teve suas estratégias repetidas à exaustão, mas suas raízes profundas na observação da deterioração de regimes tradicionais não perderam completamente o potencial de reflexão histórica e política.

Não podemos nos furtar, contudo, a oferecer um olhar crítico sobre os dois filmes aqui comentados. A localização das tramas na cidade de Ouro Preto parece ter função alusiva à arquitetura de origem europeia, cujo papel decorativo é relevante, mas as histórias contadas em *A mulher do Desejo* e *Enigma para Demônios* poderiam se passar em qualquer parte do mundo. Para construir uma ambiência gótica ‘típica’, o diretor recorreu ao exagero ornamental, decorando seus cenários fechados com objetos antigos, símbolos católicos e satânicos e muitas sombras; e os espaços externos com imagens de cemitérios ou de construções decadentes. Ele também dirigiu os atores em tom solene e preencheu os filmes com trilhas musicais de compositores românticos europeus. Nas duas obras, mostrou consciência das estratégias estilísticas e narrativas das histórias de horror femininas de inspiração gótica, mas sua representação de tradições familiares particularmente idiossincráticas, assim como a alienação das personagens quanto à história de Minas Gerais ou do Brasil, produzem um resultado pouco interessante. As alusões a Coleridge e Drummond, da forma como estão colocadas, também confirmam o interesse por diluir obras de prestígio em citações de sucessos internacionais do cinema com certa dose de oportunismo. Nesse sentido, então, pode-se atribuir aos filmes de Christensen uma espécie de ‘gótico genérico’ no qual a cidade de Ouro Preto participa como um pano de fundo, talvez não suficientemente aproveitado na ficção de horror cinematográfica brasileira.

## REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Yanet (Org.). *Imagem e exílio: Cinema e arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.
- ANDRADE, Valério. Carlos Hugo Christensen – Terror Demoníaco. *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 21-24, 1975.
- BARBIERI, Rafaela Arienti. “Sabemos que em vossa morte há vida”: reflexões sobre Satã e a morte a partir dos filmes *The Brotherhood of Satan* (1971) e *The Devil’s Rain* (1975). *Todas as Musas*, Ano 11, Número, 02 Jan. – Jun., p. 88-97, 2020.
- BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- BUENO, Fernanda Alves Brito. *A paisagem de Ouro Preto como espacialização no tempo: A experiência e a vivência do Morro da Queimada*, 2019. 471 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Filmes brasileiros de mulheres paranóicas: O imaginário das segundas mulheres no cinema de horror brasileiro. *E-Compós* (Brasília), v. 14, p. 1-17, 2011.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. “Experiências brasileiras com a ficção gótica: Khouri, Christensen e o gótico feminino”. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Imagem e Exílio: Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015, pp. 150-172.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DOANE, Mary Ann. *The Desire to desire: the woman's films of the 1940's (Theories of representation and difference)*. Bloomington: Indiana U.P., 1987.

FRANÇA, Júlio. 'A melancolia dos invernos nos ardores do verão': a literatura brasileira e a tradição gótica. In: PINHO, Davi et ali (Org). *CONVERSAS sobre LITERATURA em tempos de CRISE*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017, p. 467-481.

GALLINA, Mario. *Carlos Hugo Christensen: Historia de una pasión cinematográfica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

GALLINA, Mario. Vida e Legado de Carlos Hugo Christensen. In: PUPPO, Eugenio. (Org). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

GREVEN, David. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The woman's film, film noir and modern horror*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a hidden potential of Literature*. Stanford University Press, 2012.

HANSON, Helen. *Hollywood heroines: women in film noir and the female gothic*. Londres; Nova Iorque: I.B.Tauris, 2007.

MAISONAVE, Martin. Carlos Hugo Christensen, Saltos no Vazio. In: PUPPO, Eugenio. (Org). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

NESTAREZ, Oscar A. L. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*, 2022. 197 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

NEALE, Steven. *Genre and Hollywood*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000.

ORMOND, Andreia. "Carlos Hugo Christensen: Desvendando o Enigma". In: PUPPO, Eugenio. (Org). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 10/03/2022.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify. 2003

PIRES, Julia Maria dos Santos Pinto. Arquitetura Barroca No Cinema De Horror De Hugo Christensen. In: *Anais do 21º Congresso de Iniciação Científica – CONIC-SEMESP*. Disponível em <https://www.conic-semesp.org.br/anais/files/2021/trabalho-1000007219.pdf>. Acesso em 28/03/2023.

PRIMATI, Carlos. "Carlos Hugo Christensen: Sombras del miedo en Sudamérica". In: Díaz-Zambrana, Rosana; Tomé, Patricia. (Eds) *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror em Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra Editores: 2012, p. 118-141. Impreso.

PRIMATI, Carlos. A Mulher Do Desejo (A Casa Das Sombras). In: PUPPO, Eugenio. (Org). Retrospectiva Carlos Hugo Christensen. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014a. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

PRIMATI, Carlos. Enigma para Demônios. In: PUPPO, Eugenio. (Org). Retrospectiva Carlos Hugo Christensen. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014b. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/christensen> Acesso em: 28/03/2023.

REIS FILHO, Lúcio; SCHVARZMAN, Sheila. A insólita presença de Lovecraft no cinema brasileiro: apropriações expressivas nos anos 1970 e 2010. *Galáxia*. São Paulo, v. 47, pp.1-21, 2022. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/54508>. Acesso em 28/03/2023.

SÁ, Daniel Serravale de. *Gótico Tropical: O Sublime e o Demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁ, Daniel Serravale de. The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri's female gothic. *Revista Ilha do Desterro* n° 62, p. 293-318, Florianópolis, jan/jun 2012. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p293>. Acesso em 28/03/2023.

SÁ. Daniel Serravale de. Zé Do Caixão y el gótico brasileño de José Mojica Marins. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Vol. 5, n° 8, p. 104-119, Pittsburgh, 2017. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6058420>. Acesso em 28/03/2023.

SAPERE, Pablo. Cine de Terror Argentino: El Hombre Que Amé. *QuintaDimension.com*, 23/07/2014. Disponível em: <http://www.quintadimension.com/content/cine-de-terror-argentino-el-hombre-que-ame>. Acesso em: 28/03/2023

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2006.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. *The Female Gothic: New Directions*. Grã Bretanha: Palgrave Macmillian, 2009.

WILLIAMS, Anne. Edifying narratives: The Gothic Novel, 1764-1997. In: GRUNENBERG, C. (ed.). *Gothic: transmutations of horror in late twentieth century art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

**Submissão: 29 de março de 2023**

**Aceite: 20 de junho de 2023**

## O PAÍS DAS REMEMBRANÇAS: TEMPORALIDADES DISJUNTIVAS EM DRUMMOND

*LE PAYS DES SOUVENIRS: TEMPORALITES DISJONCTIVES CHEZ  
DRUMMOND*

**Roberto Said<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Minas Gerais  
<https://orcid.org/0000-0002-6827-3852>  
robertosaid@uol.com.br

**RESUMO:** Um poema e uma crônica sobre a cidade de Ouro Preto, ao lado de um poema e uma crônica sobre Sabará, constituem o *corpus* literário deste artigo cujo interesse é refletir acerca das relações entre tempo e modernidade em Drummond. Parto do pressuposto de que as cidades coloniais do barroco mineiro, ao reunirem material e simbolicamente traços da história social e cultural brasileira, da sociedade do ouro à sociedade moderna, oferecem elementos a partir dos quais o escritor empreende, com recursos literários, uma reflexão acerca da construção da memória e do tempo históricos. A hipótese de trabalho é a de que sua leitura, atenta às temporalidades disjuntivas presentes nas cidades mineiras, incide criticamente sobre as narrativas históricas e sociais desenvolvimentistas que amparam o processo de modernização colocado em curso no Brasil do século 20.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tempo; memória; barroco; imagem; modernização.

**RESUMÉ:** Cet article propose une réflexion sur le rapport entre le temps et la modernité chez Drummond, à partir de la lecture comparée d'un poème et d'une chronique sur la ville d'Ouro Preto, aux côtés d'un poème et d'une chronique sur Sabará. Je pars du postulat que les villes coloniales du baroque du Minas Gerais, en rassemblant matériellement et symboliquement des traces de l'histoire sociale et culturelle brésilienne, de la société de l'or à la société moderne, offrent des éléments à partir desquels l'écrivain entreprend, avec des ressources littéraires, une réflexion sur la construction de la mémoire historique et du temps. L'hypothèse de travail est que sa lecture, attentive aux temporalités disjonctives présentes dans les villes de Minas Gerais, se concentre de manière critique sur les récits de développement historique et social qui soutiennent le processus de modernisation enclenché au Brésil au XXe siècle.

**MOTS CLÉS:** Temps; mémoire; baroque; image; modernisation.

---

<sup>1</sup> Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## 1. O PAÍS DAS REMEMBRANÇAS

A imaginação histórica reconstituirá por certo, no Morro da Queimada, o cenário onde se localizou um fato econômico, seguido de uma tragédia política. Mas este será apenas o ponto de partida, para a imaginação literária, de pungente meditação sobre a poesia das ruínas.  
(Carlos Drummond de Andrade)

Em uma reportagem publicada em julho de 1954, na revista *Manchete*, Carlos Drummond de Andrade denunciava a acelerada deterioração social e arquitetônica de Ouro Preto, cidade “selo de Minas”. Estava em pauta, à ocasião, um plano de assistência federal que previa investimentos para o restauro do casario colonial, mas o presidente Getúlio Vargas, que havia aprovado o projeto incluindo-o na dotação orçamentária do ano seguinte, o enviara ao Congresso sem a totalidade do auxílio prometido. Naqueles meses de enorme turbulência política e institucional, que culminariam pouco depois com o suicídio de Vargas, o escritor engajava-se em defesa do patrimônio histórico e artístico, que tomava a antiga Vila Rica como seu emblema nacional.

O texto, assinado com o pseudônimo Ivo Serra, conclamava a intervenção reparadora da Comissão de finanças, bem como o apoio dos leitores para a causa patrimonial, tendo em vista que a cidade mineira perdia, em média, 15 casas antigas por ano.<sup>2</sup> Em seus argumentos, a fim de justificar a urgência de socorro, o escritor equacionava os desafios modernos colocados à cidade-monumento, que devia “permanecer como relíquia dos tempos da mineração do ouro, mas simultaneamente precisava viver, preparar engenheiros, manter a indústria do Saramenha, receber turistas, hospedá-los confortavelmente” (ANDRADE, 1954). Sem apegar-se à concepção de um passado original, o cronista defendia, “pois, um regime especial para a única cidade colonial brasileira de grande significação, que conserva ainda a fisionomia dos dois últimos séculos e constitui verdadeira joia urbanística entre montanhas”. (ANDRADE, 1954)

Drummond, sob a tinta de Ivo Serra, identificava ainda um curioso fenômeno econômico-administrativo que ocorria em Ouro Preto e, de resto, em toda parte do Brasil: “à medida que o município progride, fica mais pobre”. Isto porque o crescimento urbano e populacional da cidade acarretava a criação de novos municípios<sup>3</sup> e, por decorrência, a redução de recursos, que já eram insuficientes para a manutenção da cidade, cuja maior riqueza era imaterial:

Centro de turismo, Ouro Preto é pobre. Sua riqueza está na arte barroca, nos santos de Ataíde, nas imagens do Aleijadinho, uma lira de Gonzaga, um sussurro conspiratório do Tira-

2 Ivo Serra (Drummond) baseia-se nos dados levantados pelo arquiteto Paulo Barreto, segundo os quais Ouro Preto contabilizava 1436 construções coloniais em 1917, mas que foram reduzidas a 963, em 1949, o que significa a perda de 15 edificações por ano. Com esse pseudônimo, Drummond assinou uma série de textos na revista *Manchete*, na década de 1950. Em alguns deles, como em “21 de abril contra Getúlio”, posicionava-se em oposição ao governo vigente de Getúlio Vargas.

3 O argumento apoia-se na criação do município de Ouro Branco, que foi desmembrado de Ouro Preto e recebeu a autonomia administrativa e fiscal em dezembro de 1953. A separação acarretava inevitável redução do orçamento da antiga capital mineira.

dentos, algumas sombras, esse belo Museu da Inconfidência, e essa menina que sobe em nossa lembrança, a ladeira do Vira-Saia (ANDRADE, 1954)

O tema do patrimônio histórico e artístico é, como se sabe, caro a Drummond, estando presente em toda a sua trajetória intelectual, tanto no âmbito de sua atuação como servidor público quanto em sua obra literária. Como chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde (1934-1945), ao atuar como uma espécie de figura mediadora entre artistas modernos e Estado, o escritor participava vivamente das ações e polêmicas constitutivas da nova sensibilidade e da política de bens patrimoniais que dão ensejo à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).<sup>4</sup> E foi justamente na condição de funcionário do SPHAN, entre 1945 e 1962, que ele exerceu a chefia da Seção de História, de onde organizou o arquivo central do órgão e participou da elaboração e da seleção dos processos de tombamento em voga no período. A causa ouro-pretana era, portanto, bastante familiar ao poeta.

No debate cultural brasileiro do entre-guerras, o deslocamento conceitual provocado pela redescoberta do barroco mineiro, ativado com a viagem da “caravana paulista” às cidades coloniais em 1924, revela-se decisivo para a redefinição de uma tradição, ao servir como alavanca para memória e identidade artísticas nacionais, além de funcionar, no âmbito das formulações estéticas, como elo de aproximação para com as vanguardas. Há, como observou Silvano Santiago (2002), uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo. O novo está no passado e a restauração da arte colonial é a tarefa do futuro. O círculo de modernistas preocupados em conservar o conjunto histórico-arquitetônico das cidades mineiras, de um lado, e em alçar a arte ali produzida como eixo de nossa tradição artística, de outro lado, encontrou no Ministério Capanema um veículo, ainda que problemático, para a consideração de seus projetos.<sup>5</sup> É justamente a partir de Ouro Preto, cujo centro histórico será tombado em 1933, que será definido teórica e metodologicamente no SPHAN um modelo de patrimonialização a ser conduzido pelo Estado.

O apreço pela preservação histórica e salvaguarda da memória coletiva, notório tanto nas mediações que realizava em sua lida burocrática quanto na construção de sua poética, era visto também nas recorrentes ações públicas em que Drummond participava como protagonista. Um pouco antes da reportagem da *Manchete*, ao lado de outros artistas, ele atuara em uma campanha coordenada por Rodrigo M. F. de Andrade, Lúcio Costa e Renato Soeiro, em 1949, que se destinava a arrecadar fundos para Ouro Preto, cuja degradação arquitetônica, acentuada desde pelo menos a virada do século, agravara-se com as chuvas de verão daquele ano. Juntando-se aos esforços mobilizados por meio de leilões, Drummond doou de sua coleção particular uma edição rara do século 17 e utilizou o espaço de debate público potencializado pelo jornal diário para convocar a adesão da sociedade civil. Manuel Bandeira, que também comprara a briga da cidade histórica, lançou em

4 Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi a designação dada ao órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. A partir de 1946, ele foi reestruturado como Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), e, desde 1970, como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

5 Consultar a esse respeito SCHAWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. RJ: Paz e Terra, 2000; BOTELHO, André, HOELZ, Maurício (Orgs). *O modernismo como movimento cultural*: Mário de Andrade, um aprendizado. Petrópolis: Vozes, 2021.

jornal uns versinhos irônicos e irregulares, endereçados às mulheres da elite brasileira:

Grã-finas cariocas e paulistas  
que pagais dez contos por um modelo de Christian Dior  
e meio conto por uma permanente no Baldini,  
está tudo muito certo,  
mas mandaí também os dez contos para consolidar umas quatro casinhas de  
Ouro Preto.

(Nossa Senhora do Carmo vos acrescentará)<sup>6</sup>

Foi exatamente nesse contexto, na edição de 4 de setembro de 1949 do *Correio da manhã*, que Drummond publicou, em tom muito diferente do poema do admirado amigo, “Morte das casas de Ouro Preto”, recolhido mais tarde em *Claro enigma* (1951)<sup>7</sup>:

Sobre o tempo, sobre a taipa,  
a chuva escorre. As paredes  
que viram morrer os homens,  
que viram fugir o ouro,  
que viram finar-se o reino,  
que viram, reviram, viram,  
já não veem. Também morrem.

Assim plantadas no outeiro,  
menos rudes que orgulhosas  
na sua pobreza branca,  
azul, rosa e zarcão,  
ai, pareciam eternas!  
Não eram. E cai a chuva  
sobre rótula e portão [...]  
(ANDRADE, 1992, p. 227)

As estrofes de abertura do poema exploram os efeitos alcançados com a humanização das casas de taipa, testemunhas oculares do tempo passado, mas que no presente falecem como seres mortais devido à ação corrosiva das chuvas. Os objetos inanimados, as casas, metonimicamente representadas pelas suas paredes, embora sejam mais resistentes e duradouras que o tempo de uma

---

6 Na edição de 2 de setembro de 1949 do *Correio da manhã*, lê-se a reportagem com os dizeres “Protejamos Ouro Preto. Movimentam-se as senhoras de nossa sociedade para angariar fundos em benefício das obras de conservação da velha cidade mineira.” No dia 11 de setembro, no mesmo jornal, Bandeira publicaria o poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”: “As chuvas de verão começaram a destruir Ouro Preto./Ouro Preto a avozinha, vacila/Meus amigos, meus inimigos/salvemos Ouro Preto [...].”

7 Em *Claro enigma* constam 42 poemas, dos quais 39 foram antes publicados em jornais e revistas. O procedimento é recorrente em Drummond, na verdade, todos os seus livros de poesia resultam predominantemente de seletas de textos que vieram à luz anteriormente em periódicos.

vida humana, ganham vida no poema justamente ao morrer. Não eram, como se pensava, eternas, lamenta-se comovido o sujeito-do-poema. Justamente a velha cidade colonial, “joia urbanística entre montanhas”, que resistira bravamente a séculos de crise, descaso do poder público e parecia ser “imortal”. Impossível não associar a prosopopeia poética desses versos aos levantamentos estatísticos apontados, na referida reportagem de Ivo Serra, intitulada “Ouro Preto: talha dourada e alguma pobreza” (ANDRADE, 1954).

A regularidade clássica com a qual se estrutura o poema, com estrofes de sete versos, todos eles armados em redondilhas maiores, contrasta, ao sugerir permanência, com a dissolução da paisagem colonial.

Vai-se a rótula crivando  
como a renda consumida  
de um vestido funerário  
e ruindo se vai a porta.  
Só a chuva monorrítmica  
sobre a noite, sobre a história  
goteja. Morrem as casas.

Morrem severas. É tempo  
de fatigar-se a matéria  
por muito servir ao homem,  
e de o barro dissolver-se.  
Nem parecia, na serra,  
que as coisas sempre cambiam  
de si, em si. Hoje, vão-se.

O chão começa a chamar  
as formas estruturadas  
faz tanto tempo. Convoca-as  
a serem terra outra vez.  
Que se incorporem as árvores  
hoje vigas! Volte ao pó  
a ser pó pelas estradas.

A matéria, como as retinas, revela-se “fatigada”, termo de larga significação no léxico drummondiano, e cede à força destruidora das águas torrenciais. A estabilidade revela-se apenas aparente em um mundo que, como no imaginário barroco, vê tudo se transformar, “em si”. As paredes de barro voltam ao barro, como se atendessem a um chamado. São convocadas a se tornarem novamente terra, como se cumprissem um ciclo natural, mas trágico, que alude a discursos míticos e religiosos. Do pó de volta ao pó.

A chuva desce, às canadas.  
Como chove, como pinga  
no país das lembranças!  
Como bate, como fere,  
como traspassa a medula,  
como punge, como lanha  
O fino dardo da chuva

mineira, sobre as colinas!  
Minhas casas fustigadas,  
minhas paredes zurzidas,  
minhas esteiras de forro,  
meus cachorros de beiral,  
meus paços de telha-vã  
estão úmidos e humildes.  
(ANDRADE, 1992, p. 228.)

A *umidade* vencerá as velhas casas de Ouro Preto que, antes orgulhosas, se mostrarão *humildes*, conforme a paronomásia do poema. As seguidas anáforas (“como”, “como”; “minhas”, “minhas”; “meus”, “meus”) ecoam o ritmo repetido da chuva mineira e monorrítmica, que perde no poema sua condição de realidade representada: ela cai não apenas sobre as casas, em suas rótulas e portões, mas cai como o tempo: ela escorre corrosivamente sobre a história. Ganha estatuto alegórico. E seus pingos, como dardos, atingem o “país das lembranças!” e ferem o sujeito-do-poema, testemunha da destruição. São dele, a partir da sétima estrofe, as casas fustigadas: “minhas paredes zurzidas”, “minhas esteiras de forro”, “meus paços de telha-vã”, que se vão enxurrada abaixo. Como se o eu se visse associado pelas lembranças e afetos às coisas em decadência, incluído que está no terreno da morte, em sua constatação emocionada. Por isso mesmo, os pronomes possessivos não indicam senão a posse do que se evanesce, conferindo uma amplitude subjetiva, dolorosa, ao que se perde. Essa familiaridade com a morte, assim como a atitude resignada, apresenta-se de modo convergente em “Convívio”, outro poema da coletânea de 1951: “E já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco” (ANDRADE, 1992, p. 234).

A aparição textual do sujeito efetiva-se plenamente, não sem provocar estranheza e, a reboque, corroer definitivamente o esquema formal clássico do poema, com a virada discursiva para a primeira pessoa (“concentro”; “vejo”), na décima e antepenúltima estrofe. O que parecia eterno, tanto na esfera estética do poema quanto na concretude das paredes, se desmonta.

Sobre a cidade concentro  
o olhar experimentado,  
esse agudo olhar afiado  
de quem é douto no assunto.  
(quantos perdi me ensinaram)  
Vejo a coisa pegajosa,  
vai circunvoando na calma.

Vale notar que o sujeito se faz presente na condição de um olhar que acompanha a destruição em curso. Ele “afia” sua visão sobre a cidade vendo as casas antigas se dissiparem, de modo a ampliar a sua força de testemunho, ao se proclamar um doutor em perdas, um ser-olhar experimentado – no sentido de quem aprende com a experiência – de tanto perder. O poema sugere por essa via certa equivalência entre o sujeito e as casas, posto que ambos se pautam pelo olhar atento à experiência vivida. Assim como elas viram o tempo passar, viram o fim do ouro e do reino, ele vê as casas “que viram e já não veem” morrerem. O velho casario e o sujeito-das-perdas acumulam um saber alcançado com a passagem do tempo, que os conduz à contemplação da finitude. A história apresenta-se como processo inevitável de declínio, com a morte das coisas do mundo. Declínio também das palavras do poema, como demonstra Sérgio Alcides em artigo recente, pois elas sofrem a ação do tempo (“rótula”, “canadas”, “zarcão”, “lanha”, “cachorros de beiral” etc.) e já não fazem parte do léxico corrente, revelam-se arcaísmos, enquanto o sujeito igualmente “imerso no fluxo do tempo” é “quase tão vetusto quanto as casas fustigadas de que se faz herdeiro inoperante e elegíaco” (ALCIDES, 2021, p. 192).

A visão do sujeito, concentrada na destruição provocada pela chuva, a qual é confundida no poema com o próprio tempo, nota a onipresença da morte, figurada como “gavião molhado”:

Não basta ver morte de homem  
para conhecê-la bem.  
Mil outras brotam em nós,  
à nossa roda, no chão.  
A morte baixou dos ermos,  
Gavião molhado. Seu bico  
vai lavrando o paredão.

A morte “baixou dos ermos”, multiplicou-se por todos os lados, dentro e fora do sujeito, está “à nossa roda” e com seu bico devastador segue “dissolvendo a cidade”. A imagem desse conjunto devastado pelas águas parece cifrada na expressão “coisa pegajosa”. E no instante em que a chuva se abrandava, ao se apresentar como “uma colcha de neblina”, tal como uma miragem aos olhos do observador atento, lhe é revelado, mas não aos leitores, um valioso saber. Trata-se de uma forma-

-de-segredo, que lhe é confiada, sendo por isso talvez análoga à “coisa ofertada” pela “Máquina do mundo”<sup>8</sup>:

[...]  
Sobre a ponte, sobre a pedra,  
sobre a cambraia de Nize,  
uma colcha de neblina  
(já não é a chuva forte)  
me conta por que mistério  
o amor se banha na morte.

Embora a morte se expanda para atingir a todos, ampliando seu alcance por meio de um ambíguo “nós”, “Mil outras brotam em nós” – paradoxalmente a morte “brota” – somente ao sujeito-do-poema é contado porque “o amor se banha na morte”. O texto funda-se na consciência da destruição provocada pelo tempo, que carrega tudo consigo, dando arranjo especial à imagem da dissolução – imagem que funciona como uma espécie de *axis* de *Claro enigma*. O poeta, em sua contabilidade, que registra perdas por todos os lados e constata o efeito funesto do tempo, recebe como visão privilegiada o secreto aprendido sobre a morte, isto é, sobre a paradoxal relação entre amor e morte. Nessa visão esfumada e reveladora, bocado de sonho e de epifania, sombra e iluminação, que sobrevém à chuva, nota-se a alusão à musa de Claudio Manoel da Costa, Nise, como já notara José Guilherme Merquior (1975, p. 165).

O tema da deterioração de Ouro Preto e, em um campo ampliado, o da cultura colonial mineira, salta da contingência das crônicas e reportagens dos jornais diários para a densidade filosófica do poema e adquire o status de reflexão sobre a experiência do tempo. Como se inquietações similares migrassem de um gênero textual para outro, embora produzindo peças muito diferentes entre si. O procedimento, na verdade, é constitutivo da poética drummondiana, movente e impura desde os primeiros escritos. Sem desconsiderar as condições especiais de produção para o jornal, meio periódico e comercial, com seu público heterogêneo de leitores urbanos, nem sempre familiarizado com a matéria literária, Drummond explorou, no amplo arco de sua obra, as ambivalências e interseções existentes entre os gêneros, e instituiu canais de fomentação mútua entre eles, temática e esteticamente, em práticas de escrita compósitas.<sup>9</sup> As relações entre poesia e prosa foram abertamente abordadas por ele, no calor da Segunda Guerra, na nota introdutória de *Confissões de Minas* (1944), em que cobrava dos prosadores brasileiros justamente uma “consciência do tempo”, isto é, a capacidade de vertê-lo em matéria literária. Ele assim formula a questão:

---

8 O “saber” ofertado ao sujeito pela “máquina do mundo”, saber nomeado no poema como “essa ciência sublime e formidável” ou ainda como “total explicação da vida” será, ao contrário do que ocorre em “A morte das casas de Ouro Preto”, recusado. Cf. ANDRADE, 1992.

9 Basta ver, como exemplos, *Versiprosa* (1967), título que é todo um programa e onde estão reunidas setenta crônicas escritas em verso, e *Boitempo* (1968), memórias elaboradas em verso prosaico, em tom muito próximo ao da crônica, para desgosto de alguns de seus críticos. São projetos literários em que a própria ideia de gênero é colocada sob suspeita.

Se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve este último. (ANDRADE, 2011, p.11)

Independentemente da divisão do trabalho literário de Drummond, entre o livro de poemas e a prosa do jornal, os problemas colocados pelo fluxo do tempo são sempre a matéria. Apresentam-se seja como motivo, como a crônica do tempo que passa, seja como a força que é o próprio tempo em sua dimensão histórica. “O tempo é minha matéria”, proclama o poeta de *Sentimento do mundo*, e ela, matéria, se move entre o assunto cotidiano e o filosófico, entre a fugacidade da crônica e a “fábrica altamente engenhosa” do poema, enfim, entre o eterno e o moderno, para dizer agora nos termos de *Claro enigma*. Essa consciência tão moderna do caráter mutável e histórico do tempo, atenta à espessura temporal das coisas, ao fato de que elas “sempre cambiam/de si, em si”, consciência sedimentada na lida com arquivos e documentos históricos, credenciou o poeta a tratar, a partir de diferentes matrizes textuais, quase sempre entretecidas, as condições temporais da vida individual e da vida social na nação periférica.

Por essa razão, incorporar o tempo a fim de salvá-lo não significa tomá-lo em sua dimensão transcendental como suporte incorpóreo ou veículo dos acontecimentos. Não se trata de um tempo natural nem tampouco ideal, mas, sim, de experimentá-lo, estando imerso em suas construções sociais, tal como o sujeito-do-poema que não se coloca como espectador externo à cena colonial. Ao contrário, ele poder ver e estar na ordem do tempo, vivenciando-o em seu movimento, concentrado diante da chuva impiedosa. Daí a desconstrução do registro clássico realizada no poema; as “formas estruturadas” (versos clássicos, paredes coloniais) tombam ao chão. Ouvimos a voz do sujeito que apreende o tempo em sua duração e torna sensível essa experiência para receber, como uma forma de recompensa, um saber sobre o amor e a morte, em que ele reconhece as coisas como são, mas justamente no instante em que elas deixam de ser.

Esse jogo em que uma estrutura clássica, erigida por meio de temas, linguagem e tom elevados, desfaz-se frente a condições modernas, desfaz-se como “a renda consumida/ de um vestido funerário”, vale dizer, é um dos dispositivos estéticos centrais de *Claro enigma*. Ele opera, com toda a ambiguidade resultante dos conflitos que mobiliza, por exemplo, em “Canto órfico”, em que o mito do poeta músico é evocado, mas se revela, contudo, incapaz de cativar os “monstros atuais”, ou na misteriosa “máquina do mundo” que também aparece e se desaparece, recusada que foi pelo caminhante da rua pedregosa. Rotular o livro como um retorno ao clássico é apenas uma meia-verdade; e os significados do “enigma” incrustado nesse retorno, ali esteticamente construído, não se esclarecem sem a outra metade. Tomar a obra como “o afélio” do itinerário poético de Drummond ou inseri-la num movimento mais amplo da poesia brasileira de “nostalgia da restauração”, como sugere Haroldo de Campos (1977, p. 248), significa perder de vista a complexidade do construto temporal elaborado pelo poeta.

Mirando o problema de outro ângulo, não deixa de ser desafiador para parte significativa da

fortuna crítica que aponta a força demissionária como motriz das obras drummondianas do pós-guerra, o fato de o poema sobre as casas de Ouro Preto, com teor filosófico e dicção classicizante, em consonância com o restante da coletânea, estar ligado ao ativismo social do escritor e revelar-se intimamente associado a uma campanha pública em favor da memória e do patrimônio histórico, ainda que seu sentido não dependa exclusivamente dela. Vale, por isso, lembrar que Sérgio Buarque de Holanda (1977), entre os leitores da recepção inicial de *Claro enigma*, recepção predominantemente desfavorável ao livro, já alertava que o abandono do poeta da militância de esquerda não significava o abandono das coisas do tempo.<sup>10</sup> A renúncia de uma lírica engajada ideologicamente nos moldes do embate político brasileiro não implicava o afastamento de Drummond da história, nem tampouco que a sua poesia dos anos 1950 seria “mais serena e imperturbável do que a precedente”, como também adverte John Gledson, décadas depois (2018, p. 254).

*Claro enigma*, a despeito de suscitar impressões contrárias, é marcado por uma profunda circunstância histórica. Se assim de fato for, o poema “A morte das casas de Ouro Preto” poderia ser lido, conforme formulação do próprio Drummond, em um breve ensaio sobre Manuel Bandeira, como exemplo da “arte de transfigurar as circunstâncias”.<sup>11</sup> O acontecimento em sua materialidade histórica é cingido na trama cifrada do poema, já não mais convocado como dado referente, mas como ponto de partida da imaginação. Como se lê, para seguir com as palavras do poeta, no fragmento textual sobre Ouro Preto, citado aqui em epígrafe. Trata-se de “Contemplanção de Ouro Preto”, crônica híbrida por excelência, resultante do passeio do escritor à cidade mineira realizada durante a Semana Santa de 1951.<sup>12</sup> Em visita ao Morro da Queimada, sítio arqueológico na serra da cidade histórica, onde se encontram restos de moradias, da mineração do século 18 e da sedição de 1720, o cronista concluirá em *locus* que a reconstrução ao alcance da imaginação histórica serve apenas como trampolim para a “imaginação literária, de pungente meditação sobre a poesia das ruínas”. (ANDRADE, 1992, p. 1399).

A rigor, a reflexão a respeito da memória e do tempo histórico baliza a entrada de Drummond no redemoinho de debates estéticos e sociais da poesia moderna brasileira. Conforme apontou Augusto Massi (2012, p. 66), o poeta itabirano “tornou-se um escritor central para a literatura brasileira pelo modo como modelou, configurou e impregnou toda sua obra segundo processos e estruturas vinculadas à dimensão temporal.” Entendo, entretanto, que sua preocupação em relação ao tempo, de natureza reflexiva e filosófica, não seria exatamente documental, nem tampouco visaria identificar as contribuições estéticas advindas do passado como mote para a construção de uma identidade artística nacional. Seria, antes, e no terreno literário, refletir sobre os modos como as camadas do tempo passado, como também as do futuro, se inscrevem, sobrevivem ou desaparecem no tempo presente, tendo em vista “o espetáculo novo” da vida moderna, o “formidável período

10 Posição contrária pode ser encontrada, por exemplo, em CAMILO, Wagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

11 Trata-se do texto “Manuel Bandeira”, de *Passeios na ilha*: “Mas que é circunstância, neste particular de versos? Se se incorpora à poesia, deixa de ser circunstância. A arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável, e isso nos foi mostrado até o cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos, sempre que um preconceito discriminatório não lhes travou o surto lírico.” (ANDRADE, 1992, p. 1435).

12 Trata-se de “Contemplanção de Ouro Preto”, crônica de *Passeios na ilha*. In: *Poesia e prosa*, 1992, p. 1392-1404.

histórico em que lhe é dado viver” (ANDRADE, 2011, p. 14 e 13). Período histórico caracterizado na nação periférica, sobretudo, por um acelerado processo de modernização conduzido pelo Estado e um imaginário social moldado pela ideologia de progresso.

A interpretação linear e progressiva da história, ascendente com o modelo de temporalidade fomentado pelo historicismo, pode ser entendida, segundo Reinhart Koselleck (2007), como uma resposta secundária ou um modo de organizar a convulsão temporal do mundo moderno cujo ineditismo dos acontecimentos tornava imprevisíveis as expectativas em relação ao futuro. Testemunha da avalanche modernizadora que transforma a paisagem e a sociedade latino-americana no século 20, Drummond discute, a partir de uma complexa perspectiva cosmopolita, tramada da margem itabirana,<sup>13</sup> a naturalização do continuum histórico e a ideologia do progresso técnico que a fundamentava.

A ideia de que o presente lança luz sobre o passado e o passado sobre o presente, evidente em si, acarreta em Drummond uma série de implicações estéticas e críticas, que incidem tanto na fabulação memorialística de sua história pessoal e familiar, quanto nos modos como sua escrita interpela a história social de um país em que a modernização é tomada como caminho para superação a qualquer preço do atraso colonial. Não vem daí, dessa contramarcha destoante dos discursos desenvolvimentistas avalizados pelo *continuum* histórico e pela concepção de história como progresso, um dos traços de negatividade de sua lírica?

O instigante estudo de José Miguel Wisnik, *Maquinação do mundo* (2017) explícita de uma maneira ainda não realizada nos estudos drummondianos como os poemas e crônicas do itabirano abordam criticamente, em seus efeitos materiais e simbólicos, a força e a amplitude da economia mineradora, com sua dinâmica internacional, na conformação da sociedade brasileira moderna. Para a argumentação aqui ensaiada, basta notar na análise de Wisnik como a narrativa do progresso e do desenvolvimento que acompanha a exploração mineral no país, revela-se, tal como apontado com acuidade pelo itabirano, uma história de devastação e catástrofe. O que nos permite dizer que, em Drummond, a reflexão de teor filosófico a respeito do tempo, provocada pela história mineira, com seu passado colonial, não se desvincula da história de modernização da nação periférica conduzida pela dinâmica econômica mundial. Sua consciência histórica do tempo, para voltar à abertura de *Confissões de Minas*, diz respeito a uma literatura que não se “faz à margem do tempo ou contra ele” (ANDRADE, 2011, p. 14), mas, ao contrário, abre canais para se analisar, para além do instrumental da história, os modos como os tempos coabitam o mesmo presente, como se reconfiguram nas narrativas históricas do país periférico.

A fim de desenvolver este argumento, pretendo acompanhar, no tópico a seguir, esse interesse do escritor mineiro pelas cidades do barroco mineiro e, por conseguinte, pelos problemas atrelados ao tempo, sem perder de vista o dito misterioso, recebido como uma confiança pelo sujeito de “A morte das casas de Ouro Preto”, além da curiosa menção à “poesia das ruínas” como perspectiva para se lidar com o mundo que se esvai.

---

<sup>13</sup> A expressão “margem itabirana” é de Santiago (2006).

## 2. MINAS, TERRA DO PARADOXO

A melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria.  
(Carlos Drummond de Andrade)

Em uma carta a Mário de Andrade, datada de 7 de fevereiro de 1927, Drummond enviava-lhe a transcrição a lápis que fizera da biografia de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), elaborada por Rodrigo Bretas e lançada no *Correio Oficial de Minas* em 1858 e mais tarde compilada nas *Efemérides mineiras* (1897), de Xavier da Veiga.<sup>14</sup> Instigado pela encomenda e pelos projetos do amigo paulista, o jovem escritor mineiro enfurnara-se nos arquivos públicos à cata de dados sobre o mestre barroco. O material serviria ao estudo que o poeta da pauliceia publicaria dois anos mais tarde sobre o escultor, “Aleijadinho: posição histórica”, numa edição especial de *O jornal* (RJ) dedicada a Minas Gerais e idealizada por Rodrigo M. F. de Andrade.<sup>15</sup> Drummond, além de Manuel Bandeira, também participaria do periódico com a publicação de “Viagem de Sabará”, mais tarde inserido em *Confissões de Minas* (1945). Mescla de crônica de viagem e ensaio, o texto em prosa de Drummond apresenta ao leitor o centro histórico da “cidade modorrenta”, que “vale como uma introdução ao passado mineiro”, com suas igrejas, largos, becos e sobrados; traz notações sobre as ruínas e o mal estado de conservação dos monumentos, sobre os pitorescos guias turísticos, além de alguns casos e traços da gente e da história locais. A esse respeito são sutis, mas incisivas as observações sociais do cronista que se mistura à população e dialoga com diferentes personagens sabarenses. Em seu passeio pela cidade, tomamos contato com a obra de Aleijadinho, a respeito de quem ele busca informações, a despeito do “silêncio dos arquivos”, “de onde nada ou quase nada saiu até agora para iluminar a personalidade do artista”, que, de fato, era praticamente desconhecido do público brasileiro na década de 1920 (ANDRADE, 2011, p. 134).

Os comentários críticos sobre Aleijadinho, embora enalteçam seu talento, ao designá-lo como “monstro divinatório”, “formidável entalhador”, não seguem nem o tom nem os argumentos da canonização colocada em curso pelo modernismo, que o associa a intentos e procedimentos da arte moderna. O cronista atenta-se, antes, para o “personagem mítico, de contornos indefinidos”, a quem a “inventiva popular” atribui obras que nunca fez e traços que não o distinguiriam. E se admira com o modo como os rastros do artista em tudo se fazem notar, povoando o imaginário social da cidade, apesar de ela ter sido por ele pouco agraciada. Ainda assim, como as demais cidades históricas mineiras, Sabará vangloria-se das recordações do artista barroco, pois “lugar onde esse homenzinho pardo e de maus bofes passou é lugar encantado”, conforme sentença o escritor

14 Trata-se de “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa / distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho.” Em missiva de 18 ou 19 de janeiro de 1927, Mário de Andrade solicitava o favor ao amigo: “Você vai fazer o impossível pra ver se me arranja aí um livro ou folheto sobre o “Aleijadinho” dum fulano chamado Rodrigo José Ferreira Bretas, aparecido talvez por 1858.” (*Carlos & Mário*, 2002, p. 267-269.)

15 *O jornal* (RJ), 24 de junho de 1929, número especial dedicado a Minas Gerais. Mário de Andrade também idealizava publicar um livro sobre o artista, na data de seu centenário, 1930, porém a obra não foi realizada.

viajante (ANDRADE, 2011, p. 134). Aos olhos do cronista, a obra do entalhador barroco, embora incerta e desigual, apresenta sem dúvida “técnica extremamente apurada”, sendo “capaz de colorir toda uma época” (ANDRADE, 2011, p. 136). Ele assim a resume: “dominando o puzzle econômico e acomodaticio do barroco jesuítico, aparece-nos como um criador simples, forte e desabusado.”

Curiosamente, são as casas coloniais de Sabará, concebidas com “gosto severo”, “verdadeiras máquinas de habitar” nos dizeres do cronista, que, comparadas às casas de Corbusier, “um arquiteto maluco”, estabelecem mais abertamente no texto uma ligação sugerida entre estéticas distanciadas duzentos anos. Mas, na verdade, a grande revelação da viagem a Sabará, considerada como uma “queda no abismo”, segundo expressão do cronista, é o contraste e o choque de temporalidades a que ele foi submetido, tendo partido da capital moderna e planejada de Minas para chegar à fonte do Kakende: “O passado dói fisicamente quando nos aproximamos dele com os olhos ainda cheios de presente. As linhas, cores e volumes de outrora, machucam nossa sensibilidade” (ANDRADE, 2011 p. 129).

Em sua prosa racionadora<sup>16</sup>, que não se limita a um relatório de viagem, são as ruínas e tudo mais que está prestes a desaparecer – e não exatamente o passado histórico, “puro”, tão valorizado pelo povo local – que criam as condições para o sujeito declarar o sentimento que o arrebatava nas ladeiras da cidade: “a melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria [...]” (ANDRADE, 2011 p. 132). Mas em que consiste essa emoção profunda? Quais seriam seus significados? Não parece se tratar da noção de sentimento entendida correntemente como o oposto do pensamento, nem tampouco se refere à sensação restrita à esfera fisiológica ou à psíquica. A dicotomia clássica razão-emoção ou a concepção de emoção como subjetivismo seguramente não captam o que está em jogo, visto que a emoção sentida dispara a reflexão e a fabulação literária. Essa experiência sensível ativada pelas formas criadas-e-destruídas na cidade histórica designa, conforme as palavras do cronista na abertura do texto, “uma dor feliz, acabando em dissolução” (ANDRADE, 2011, p. 130).

A imagem, calcada no paradoxo, é desdobrada quando ele lista as “formas de beleza” da cidade que o emocionam, todas elas desvanecentes: “igrejas que envelheceram caladas e orgulhosas”, “certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa”, “muros em ruína”, “tudo o que no passado não é nem epopeia, nem romance nem anedota; o que é arte” (ANDRADE, 2011, p. 132). Trata-se, portanto, de uma emoção ou de um afeto, como se queira, difuso e intenso ligado à experiência do tempo, mais precisamente, ligado à sobredeterminação temporal, revelada numa cidade em que convivem a idade do ouro, decrépita, e a idade do ferro, com a siderúrgica e os demais elementos do mundo moderno. Em Sabará, os restos insistem de modo comovente em resistir ao assalto do novo. A cena com seus elementos antagônicos é magistralmente construída na figuração da cidade-presepe, comumente reproduzida nas estampas do Natal, que o escritor-repórter visualiza, ao fechar os olhos:

---

16 A expressão é de Manuel Bandeira para aconselhar o jovem Drummond, durante o curto período de existência de *A revista*, a combater diplomaticamente os passadistas de Belo Horizonte por meio de prosa racionadora. (ANDRADE, 1992, p. 1431).

Fecho os olhos para ver a cidade-presepe [...], as ruas tortas são obscuros caminhos de Deus, e todas conduzem a igrejas, no alto dos morros; como em todo presepe que se preza, pululam anacronismos; um chalezinho catita, um Ford, um cinema, uma joalheria; de novo as casas coloniais subindo a rua em procissão; grandes massas verdes inscrevem-se arbitrariamente na perspectiva urbana e desorganizam-na, jabuticabeiras. (ANDRADE, 2011, p. 139)

O escritor viaja à cidade histórica como correspondente do jornal carioca – ele assim se anuncia a seus interlocutores –, passeia pelas ruas, visita monumentos e arquivos, contempla as obras de Aleijadinho, mas o que de fato lhe toca fundo, a experiência de fato desconcertante é aquela propiciada pelo contato com temporalidades disjuntivas. O “abismo dos séculos”, que conjuga e contrasta passado e presente, moldados no encontro de singularidades locais com a força expansiva do sistema econômico mundial.

Essa justaposição de tempos heterogêneos também orienta a experiência de Drummond diante da arte barroca assentada em Ouro Preto, como se lê na já citada crônica de 1951:

O barroco raptara-nos ao êxtase católico, impusera-nos a sua própria fruição. Uma arte correspondente a período histórico já abolido, tendo perdido a funcionalidade imediata, desprendendo-se das noções utilitárias e das contingências sociais que lhe presidiam a elaboração, projeta-se hoje num plano diverso e atinge fins que seus criadores não tinham sonhado. (ANDRADE, 1992, p. 1398)

O trecho citado talvez pudesse ser subscrito ou endossado por Georges Didi-Huberman, cujas pesquisas revigoram o olhar anacrônico no campo da história da arte. Ao se desprender das contingências religiosas que o presidiram, o barroco mineiro lança-se no tempo presente com novos efeitos e significações, para atingir fins não sonhados pelos seus criadores, uma leva anônima de entalhadores, pintores e mestres de obras das Minas do século 18. A “emoção estética” provocada diante dos monumentos tem na “emoção religiosa” apenas seu “ponto de partida”, conforme expressões da crônica. Assim como antes, a “imaginação histórica” era considerada trampolim para a “imaginação literária”. A fruição suscitada pelas obras ali encontradas realiza-se em um modo intensivo, com sua historicidade específica capaz de despertar associações ancoradas no presente que, sem minimizar a “importância histórica” da arte apreciada, não se prendem à linearidade causal do tempo. Não se limitam a uma abordagem histórica factual ou contextual. O barroco em Ouro Preto, como de resto, nas demais cidades históricas mineiras, desassociado de seus contextos originais de fruição e uso, dessacralizado, revela-se “um objeto de tempo complexo, de tempo impuro, uma montagem de tempos heterogêneos formando anacronismo”, para dizer com o pensador francês (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23.).

São também anacronismos que balizam e pululam no poema “Sabará”, publicado em dezembro de 1925 no jornal carioca *A noite*, e mais tarde integrado ao poema-montagem “Lanterna má-

gica” de *Alguma poesia* (1930).<sup>17</sup> A mesma experiência abissal, contrastiva, apontada nas crônicas de viagem já se anuncia logo nos primeiros versos do poema: “A dois passos da cidade importante/ a cidadezinha está calada, entrevada” (ANDRADE, 1992, p. 9). Em dicção heteróclita, repleto de coloquialismos e ritmos quebrados, o poema irregular desenha “cromos” da cidade, compondo um painel díspar entre o novo e o velho, o passado e o presente, a partir da experiência e do olhar do sujeito-do-poema que, postado na ponte moderna sobre o Rio das Velhas, sobre a água que não para de correr, questiona-se, assim como nos textos citados acima, sobre o sentimento do tempo:

[...] Eu fico cá embaixo  
maginando na ponte moderna – moderna por quê?  
A água que corre  
já viu o Borba.  
Não a que corre,  
mas a que não para nunca  
de correr.

Ai tempo!,  
Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.  
Os séculos cheiram a mofo  
E a história é cheia de teias de aranha.  
Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo  
[apagado]  
Quede os bandeirantes?  
O Borba sumiu.  
Dona Maria Pimenta morreu.

Uma forma contraditória e enviesada de reflexão atravessa os versos. Melhor seria não pensar as coisas mortas que exalam a mofo, diz o sujeito-do-poema, entretanto, são justamente os mortos que ele evoca ao se questionar, valendo-se da linguagem popular corrente em Minas: “quede os bandeirantes?”. A indagação parece ressoar o *topos* latino *ubi sunt qui ante nos fuerunt?* (*onde estão os que antes de nós viviam neste mundo?*).<sup>18</sup> E a resposta do poema não é tão direta quanto possa parecer à primeira vista. Decerto, eles já não estão ali. O Borba assim como Dona Maria Pimenta morreram. No entanto, eles se revelam presentes nessa ausência, como rastros ou, nos termos do poema, como o sulco logo apagado no curso d’água barrenta. O passado colonial e seus personagens desaparecem, seja pela ação natural do tempo, seja pelas forças destruidoras do processo de modernização, acelerado nos países periféricos em meados do século 20. Entretanto, esse mesmo passado insiste

---

<sup>17</sup> Tudo leva a crer, tendo em vista a frase pinçada da crônica: “Por duas vezes Sabará me deu está sensação de dor feliz acabando em dissolução.”, que o poema “Sabará” teria sido produzido no contexto da primeira visita de Drummond à cidade, em 1925, enquanto a crônica deriva da viagem de 1927, realizada especialmente para a encomenda de *O jornal*.

<sup>18</sup> Em *A razão da recusa*, Betina Bishop havia recorrido à fórmula latina em sua leitura da crônica “Vila de utopia”. Ver BISHOP, 2005, p. 73.

em sobreviver e teima em se fazer presente, retornando como uma forma residual, em sua ambiguidade constitutiva. Sua presença resulta de uma estranha convergência entre o que está ausente e o que se revela à visão do poeta:

Pernas morenas de lavadeiras,  
tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu,  
palpitam na água cansada.

No quebra-cabeça paratático do poema, o sujeito avista, como matéria efêmera do presente, as mulheres lavando roupas na água cansada do rio. Mas nas pernas morenas e musculosas, para além do recorte sensual do olhar, se exprimem ou se atualizam as marcas do velho artista barroco, na medida em que elas se assemelham às suas esculturas, como se a história em suas determinações sociais e culturais também se revelasse no corpo feminino negro, como se a cena “natural” da personagem em sua vida comum estivesse carregada de historicidade. Walter Benjamin dizia, com outros propósitos, que a relação do passado com o agora não seria de natureza temporal, mas imagética.<sup>19</sup>

Como o pensador alemão, Drummond também aborda a dinâmica histórica por meio de imagens em que o passado ressurgiu residualmente em elementos menores, inobservados; manifesta-se ativamente em suas ruínas, como as que ele contempla nas cidades coloniais mineiras em que o choque temporal se lhe revela mais nítido e, claro, emocionante. Suas imagens operam, embora inscritas noutras disposições históricas e de linguagem, à maneira da “imagem dialética” de Benjamin.<sup>20</sup> Não se trata aqui de aplicar o instrumental teórico do pensador alemão, reduzindo ou enquadrando a obra do escritor mineiro a termos que lhe são externos. Embora as imagens benjaminianas, sempre tensionadas por elementos conceituais, sejam tão fascinantes quanto abertas para empreitadas dessa natureza, o resultado tende a ser um empobrecimento analítico do *corpus* em pauta, que perde sua força de originalidade e até mesmo de estranheza para o debate pretendido. No entanto, parto do pressuposto de que, no campo das ideias ou do conhecimento, o trabalho literário de Drummond se interessa por problemas caros à brilhante e tortuosa trajetória intelectual de Benjamin. Mais do que isso, diria que o escritor itabirano se insere a distância e à revelia em uma tradição de crítica da cultura, com suas arborescências estéticas e filosóficas, plasmada a partir de uma ordem fantasmática, em que as dimensões temporais do passado e do futuro são colocadas em relação.

Em situação a um só tempo móvel e contemplativa, comparável a dos cronistas-viajantes e a do observador diante das casas de Ouro Preto, o sujeito-do-poema agora examina, ou melhor, “fica imaginando”, da perspectiva oferecida pela ponte moderna, anacrônica por excelência, a cidade

---

19 BENJAMIN, *Passagens*, 505, N 3, 1

20 Em uma de suas formulações, em *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin anota que “a imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, neste caso, de Baudelaire, como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível. A salvação, que só desse modo, e de nenhum outro, se consuma, só se deixa sempre ganhar através da percepção daquilo que se perde irremediavelmente”. (BENJAMIN, 1999, p. 173)

moldada por tempos embaralhados e se põe a ver e a estabelecer, a partir de um fundo compartilhado de memória cultural, relações entre rastros e personagens do passado e novidades e personagens do presente. A cidade colonial, no curioso campo visual do poeta, revela cenas fantasmáticas, carregadas de contradições. E, como não lhe interessa buscar uma suposta unidade de sentido do tempo histórico, vislumbrada no *continnum* do progresso, ele se regozija com a permanência ou a teimosia da velha Sabará: “Faz muito bem, cidade teimosa!”. Isto porque, não obstante a expansão internacional do capitalismo, cujas mercadorias e maquinário atravessam as fronteiras da periferia da América, a pequena cidade resiste a seu modo: “Nem siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde/ sacode a modorra de Sabará-bucu”, que “veste com orgulho seus andrajós”. Vestida com seus trapos – o adjetivo raro também designava os trajes dos bandeirantes – Sabará se cobre de restos históricos, num enlace de mundos contrastantes. O poema condensa os desdobramentos da história mineira, mas de modo a liberá-los de uma objetivação positiva, fazendo-os se moverem para trás e para adiante, em tudo se opondo ao alinhamento progressivo cultuado por uma ideologia moderna cuja lógica é de que o novo se apresenta como a necessária superação do antigo. No agora do poema, o passado vem como uma aparição até o poeta, é evocado por ele, encontra-o no seu presente, nas articulações tecidas pela (i)maginação literária.

O que se vê nesses textos de Drummond são imagens que repetem um mesmo dispositivo “poético” em que as dimensões temporais do passado e do presente são justapostas em tensa convivência: assim como as casas de Ouro Preto viram o ouro, o fim do reino português e agora veem a República; Sabará guarda o ouro e o ferro; o Rio das Velhas, que viu os bandeirantes, assiste agora à fita americana de cinema. Em conjunto, as cidades históricas mineiras são pensadas, a partir de conjunturas culturais e sociais modernas, como resultado da conjunção temporal que as constitui. Nelas, assim como no equilíbrio instável do poema, vê-se o cruzamento subterrâneo de coisas disparatadas – as torres das igrejas coloniais, as casas velhas, a pensão de Juaquina Agulha, o cinema, os bandeirantes, as pernas morenas de lavadeiras, o trem a vapor etc. – mas a partir das quais o presente e o passado se reconfiguram mutuamente e definem, não sem conflito, o arco histórico de uma condição pós-colonial. Para retornar aos dizeres da crônica, o passado mineiro é “rio de superfície tranquila e de camadas inferiores agitadíssimas” (ANDRADE, 2011, p. 130).

Para retornar à “Morte das casas de Ouro Preto”, é também todo um campo fantasmático que se desenrola em *Claro enigma*, coletânea de poemas cuja tessitura, conflitiva por definição, reúne vivos e mortos. Não apenas na “visita” do poeta a cidades históricas barrocas, enfeixada na seção “Selo de Minas”, mas igualmente nas homenagens aos poetas admirados (Mário de Andrade, Mário Quintana, Fernando Pessoa); no jantar familiar com o pai falecido (“A mesa”); no teatro fantástico dos antepassados em “Os bens e o sangue”; no olhar de criança que se revela perdido diante do espelho do poço negro (“Canto negro”), no filho não concebido, mas que “faz-se por si mesmo” (Ser); na incrível máquina camoniana, repelida pelo poeta (“A máquina do mundo”); no relógio da antiga matriz de Itabira (“Relógio do Rosário”), ou ainda no cemitério onde “o que está vivo/são os mortos do Carmo” (“Estampas de Vila Rica”). A lista é extensa, e cada um desses poemas mereceria uma leitura à luz das fantasmagorias que evocam em si e entre si, na significativa e calculada arquitetura

que conferem ao livro.

Uma formulação capaz de pensá-los em conjunto, sem desconsiderar a simplificação inerente ao intento, estaria lançada em “Memória”, poema que cifra um modo de inteligibilidade sobre o tempo engendrado na coletânea: “amar o perdido”. Uma formulação, pode-se dizer, para se pensar a história, mas também a vida, a existência, a partir do que se perde, posto que o perdido encontra *formas* de sobreviver, entre as quais o próprio poema. O poeta diz, em versos célebres, amar as “coisas findas”, pois são elas que irão permanecer. Elas sobreviverão assim como nos homens sobrevivem “o maxilar inferior de seus mortos”, ou assim como no “Museu da inconfidência” “restam poucas roupas, / sobrepeliz de pároco, / a vara de um juiz, / anjos, púrpuras, ecos”, ou ainda quando as coisas são esquecidas, pois “o esquecimento ainda é memória.” (ANDRADE, 1992, p. 235). Ao dirigir seu olhar para o que se perde, sejam as casas de Ouro Preto levadas pela chuva, sejam os becos e as ladeiras acuadas pelo progresso em Sabará, o poeta pode então apreender – e também se emocionar – como “o amor se banha na morte”.

Essas relações complexas, sem dúvida desconformes, mas também complementares, entre amar e morrer, não dizem respeito exatamente à força inerente e destrutiva do tempo, mas ao que se deseja preservar, a tudo que, tão logo desapareça ou morra, possa ser revivido em seus restos e reconectado ao presente, dando a ver um princípio dinâmico da memória poética. Um modo de pensar o sentimento do mundo à luz das perdas e de seus fantasmas, colocando em xeque as relações da história com o tempo impostas pela modernização em curso, em escala mundial. A ligação do poeta com o velho casario ouropretano (“minhas casas”), a sua emoção mais profunda com as formas de beleza em desaparecimento em Sabará, flagradas ou apreendidas justamente no instante da perda, e tudo mais concernente ao mundo em dissolução, revelam a inscrição, a um só tempo, material, histórica e artística de suas emoções, resguardadas de qualquer sentimentalismo.

Pessoas, coisas, afetos, lugares e objetos artísticos que tiveram seu “tempo” não estão encerrados em um passado concluído, eles retornam residualmente na memória fabulada pelo poema, nas conexões temporais elaboradas em um outro território, o “país das lembranças”, espaço de ficção, sobreposto, entrelaçado, abissal, mas sobretudo dissonante, cujas imagens revelam-se capazes de empreender uma arqueologia crítica da ideologia desenvolvimentista da nação moderna. Nesse território poético-ficcional, em que exercita a reconfiguração incessante dos tempos, é a memória individual e a coletiva, em suas formações históricas e culturais, e não exatamente o passado, que o poeta indaga. A poesia, morte secreta, é o outro nome dessa indagação.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Mário, ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos & Mário*. Correspondência. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 199.

BISHOP, Betina. *Razão da recusa*. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankim, 2005.

BOTELHO, André, HOELZ, Maurício (Orgs). *O modernismo como movimento cultural: Mário de Andrade, um aprendizado*. Petrópolis: Vozes, 2022.

CAMPOS, Haroldo de. In: BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção fortuna crítica. Civilização brasileira, 1977. p. 246-252

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GLEDSON, John. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. E-galaxia.com.br, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rebelião e convenção. In: BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção fortuna crítica. Civilização brasileira, 1977. p. 184-191

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Puc-Rj, 2007.

QUADROS, Mariana. Iphan. In: FERRAZ, Eucanaã, CONSENTINO, Bruno (orgs.) *Dicionário Drummond*. São Paulo: IMS, 2022. p. 299-312.

MASSI, Augusto. A prosa de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cia das Letras, *Caderno de leituras*, 2012, p. 51-69.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: *Ora (dires) puxar conversa!*. Ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 9-59.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. Drummond e a Mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**Submissão: 30 de maio de 2023**

**Aceite: 29 de junho de 2023**

## OS INCONFIDENTES, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, E A MITOLOGIA MINEIRA DO MODERNISMO

OS INCONFIDENTES, BY JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, AND THE MINAS GERAIS MYTHOLOGY OF MODERNISM

**Ivan Francisco Marques<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0003-3117-9114>

[ivanmarques@usp.br](mailto:ivanmarques@usp.br)

**RESUMO:** O texto reúne considerações sobre o filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo, divididas em três partes. Primeiramente, a obra é vista enquanto filme histórico e interpretação dos acontecimentos políticos do século XVIII em Vila Rica. Em seguida, o seu caráter alegórico é posto em evidência, abordando-se a reflexão do filme a respeito da derrota política sofrida pela esquerda na ditadura militar. Por fim, a terceira parte examina outra face do discurso alegórico, que diz respeito ao diálogo do cineasta com o movimento modernista da década de 1920 e sua mitologia mineira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Novo; Joaquim Pedro de Andrade; Inconfidência; Modernismo.

**ABSTRACT:** The text presents considerations about the film *Os inconfidentes* (1972), by Joaquim Pedro de Andrade, one of the exponents of Cinema Novo, divided into three parts. First, the work is seen as a historical film and interpretation of the political events of the 18th century in Vila Rica. Then, its allegorical character is highlighted, approaching the film's reflection on the political defeat suffered by the left during the military dictatorship. Finally, the third part examines another facet of the allegorical discourse, which concerns the filmmaker's dialogue with the modernist movement of the 1920s and its Minas Gerais mythology.

**KEYWORDS:** Cinema Novo; Joaquim Pedro de Andrade; Inconfidência; Modernism.

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq.

1.

Duas semanas antes das filmagens, a equipe do longa-metragem *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, desembarcou em Ouro Preto para examinar locações. O impacto da arquitetura colonial e das “janelas magníficas” turvou a vista do fotógrafo Pedro de Moraes. Um obstáculo, porém, logo foi observado: a “paisagem cheia de anacronismos, retalhada pelos fios telefônicos”, no dizer de Gilda de Mello e Souza (1980, p. 198).<sup>2</sup> Tirando proveito da dificuldade para se afastar, como desejava, do realismo cinematográfico, o diretor decidiu então criar um “espaço simbólico”, o que levou ao esquecimento do barroco e ao uso reduzido da “beleza escalonada de Ouro Preto” apenas na abertura, ao fundo dos letreiros. Entretanto, não deixou de misturar o passado e o presente. Dissimulados na fotografia, os anacronismos repontaram na trama alegórica do filme.

Escrito em parceria com Eduardo Scorel, o roteiro de *Os inconfidentes*, encomendado pela Rádio e Televisão Italiana, foi concluído no início de 1971. As filmagens foram realizadas em menos de quarenta dias, entre novembro e dezembro do mesmo ano. Em maio de 1972, o filme chegou às telas, em meio às comemorações do Sesquicentenário da Independência e do aniversário de 50 anos da Semana de Arte Moderna. No ano seguinte, estreou na Itália, integrando a série *A América Latina vista por seus diretores*.

Assim como *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra, *Os inconfidentes* foi um dos responsáveis pela retomada do filme histórico na fase mais autoritária do regime militar. Tais produções eram incentivadas pelo governo, desde que contivessem um discurso ufanista, em sintonia com a versão oficial dos fatos históricos. Mas a proposta de Joaquim Pedro, conforme se divulgou à época, era justamente a de revelar “a história que não se aprende no colégio” (apud MARTINS, 1972, p. 75). É nítida a diferença entre os dois filmes que tratavam da Independência — um deles focalizando a personagem que a teria “realizado”, Dom Pedro I, e o outro, vinculado à tradição crítica do Cinema Novo, dando preferência à figura que apenas “sonhou” com a autonomia política do Brasil (cf. FRANCO, 1979, p. 7).

O mito de Tiradentes, com sua dupla face de herói épico e mártir sacrificado, foi construído, como se sabe, após a instauração da República. Datam de então os primeiros esforços para encarnar no alferes Joaquim José da Silva Xavier a chama libertária dos brasileiros e o desejo de mudança que forjaria a nação independente e republicana — “Tiradentes transforma-se no marco da história moderna, um criador da verdadeira nacionalidade” (ARRUDA, 1999, p. 66). O ápice dessa construção ocorreu na ditadura militar. À imagem do patriota, associou-se de vez a simbologia mística, já explorada em famosas representações plásticas como o “Martírio de Tiradentes”, de Aurélio de Figueiredo, e o “Tiradentes esquartejado”, de Pedro Américo.

“Os documentos sobre a Inconfidência Mineira são discutíveis” (apud CRUZ, 1971, p. 7), declarou Joaquim Pedro de Andrade durante as filmagens em Ouro Preto, lembrando que *Os Autos de devassa*, a principal matéria do filme, foram ditados na prisão por um inquisidor ao escrivão. Daí a decisão do cineasta de recorrer também à poesia dos arcades e aos versos do *Romanceiro da Inconfi-*

<sup>2</sup> A entrevista do fotógrafo Pedro de Moraes foi publicada em *Jornal do Brasil*, 14 de maio de 1972, Caderno B, p. 5.

dência, de Cecília Meireles. Na síntese de Joaquim Pedro, o filme poderia ser visto como um “inquérito sobre um inquérito” (apud MARTINS, 1972, p. 75). O ponto de partida para a escrita do roteiro foram os poetas Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga, que afinal se tornaram os protagonistas. Se antes tinha em vista reconstruir uma verdade histórica, a pesquisa afinal se convertera, segundo o diretor, “por meio da superação do fato narrativo, numa análise do comportamento dos conspiradores diante do fracasso e do terror da repressão”.<sup>3</sup>

Em *Os inconfidentes*, o que importa não é a reconstituição dos acontecimentos, mas o esforço de ler a historiografia, de “interpretar a interpretação”. Tiradentes é menos personagem do que “figura de discurso”, conforme exprimiu Arthur Omar (1972a, p. 4). “*Os inconfidentes* são a abordagem de um mito. Não do acontecimento que deu origem ao mito, mas desse mito diretamente”, observou o artista (OMAR, 1972b, p. 1). Os espaços vazios, nos quais circulam “personagens fantasmagóricos e hieráticos” (FRANCO, 1979, p. 7), os diálogos, as interpretações farsescas, os figurinos coloridos e excêntricos de Anísio Medeiros, tudo contribuía para sublinhar a visada crítica e atualizada de Joaquim Pedro de Andrade.

Os privilégios de classe que distinguiam os inconfidentes da população analfabeta da Capitania de Minas Gerais também são ressaltados. Desprovida de lastro popular, a tentativa de levante só poderia dar em fracasso. É a mensagem que o filme tenta transmitir ao espectador, ao contar “uma história de anti-heróis, desvinculados do povo, traidores, e da qual o povo está acintosamente ausente”, como sumarizou Jean-Claude Bernardet (1979, p. 50). Alheio aos interesses da Conjuração e excluído pelos poderosos, o povo se torna igualmente ausente do filme — procedimento já adotado em seu primeiro longa-metragem de ficção, *O padre e a moça*, produzido também em Minas Gerais, sob o impacto do golpe de 1964.

À margem dos eventos principais, uma discussão importante trazida pelo diretor diz respeito à marginalização dos escravos. Logo na abertura, a sequência da lição de piano põe a nu a arrogância de classe de Bárbara Heliodora, adepta dos ideais ilustrados, que humilha o professor de música negro por ter repreendido sua filha. Ato contínuo, ouve as palavras “Bárbara bela, serás rainha”, pronunciadas por seu marido. De acordo com Carlos Guilherme Mota, Alvarenga Peixoto fazia parte da “corrente de proprietários escravistas que enxergavam a revolução política mas não a revolução social” (1996, p. 120).

Em Minas Gerais, os escravos constituíam mais da metade da população. No filme de Joaquim Pedro, porém, sua aparição é ignorada pelos poetas. É o que ocorre quando conversam sobre a nova bandeira, citando versos em latim — *Libertas quae sera tamen* —, enquanto uma escrava serve o café sem que ninguém perceba sua presença na sala. A mesma mulher, sempre silenciosa, fora vista anteriormente na cama com Cláudio Manuel da Costa. Como poderiam esses “homens grandes” cogitar sinceramente a libertação dos escravos?

Ao retratá-los como frívolos, a obra cinematográfica também mostra quanto estavam distantes da realidade e despreparados para a luta. No caso de Gonzaga, a sátira recai pesadamente

---

3 A observação consta do material promocional do ciclo italiano *A América Latina vista por seus diretores* (Apud RAMOS, 2002, p. 60). Ver também “Os inconfidentes” (sem assinatura), *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 8, 30 abr. 1972.

sobre a sua relação com Marília, representada como uma jovem matreira e voluptuosa, pouco interessada nas líras do poeta — tudo isso em meio a declamações afetadas, trejeitos cômicos, figurino patriótico e cenografia kitsch. O filme exagera a teatralização para apontar o caráter farsesco e circense daquele movimento revoltoso.

Nas cenas da prisão, a fraqueza dos conjurados vem à tona em cenas grotescas. Eles não apenas negam sua participação na traição à Coroa Portuguesa, cada um tentando salvar a própria pele, mas o fazem com extremos de bajulação. Quando D. Maria I proclama a comutação das penas de morte em degredo perpétuo — condenando à forca apenas o alferes —, todos se ajoelham e rastejam, jurando fidelidade à soberana de Portugal. Tiradentes é o único que se mantém firme nesse desfecho que sublinha “a contraposição entre a dignidade do ativista e a pusilanimidade dos intelectuais” (RAMOS, 2002, p. 254). Que se comparem os dois enforcamentos que ocorrem no filme: o suicídio de Cláudio Manuel da Costa, na abertura — dado que alguns historiadores contestam, propondo que ele teria sido assassinado —, e a morte de Tiradentes no final. Simétricas, as duas cenas resumem o contraste trabalhado ao longo da narrativa. Cláudio, fraco e suicida, seria o oposto de Joaquim José, herói e mártir.

“Foi então que me ocorreu a independência que esse país poderia ter e eu comecei a desejá-la primeiro e depois a cuidar de como se poderia chegar a ela”, diz o alferes olhando para a câmera. Tiradentes não era um homem ilustrado como os demais revoltosos. Estava “mais próximo da ação que da teoria” e difundiu mais do que qualquer outro em seu tempo “a ideia de revolução” (MOTA, 1996, p. 69). Para o diretor de *Os Inconfidentes*, “era o único que tinha um sentido prático e que queria realmente fazer a revolução, enquanto os outros principalmente especulavam sobre tudo o que seria” (apud AVELLAR, 1972, p. 4). De um lado, o polo positivo: a convicção política, o pragmatismo, o universo da ação. Do outro, o negativo: a especulação vazia e estéril de intelectuais que, por não a desejarem de fato, não cuidam de “como” se poderia chegar à revolução. A grandeza do mártir torna mais degradante a condição dos poetas que o abandonam. Todavia, o fato de estes terem sido destacados pelo filme parece indicar ao mesmo tempo uma disposição contrária à exaltação patriótica de Tiradentes. O que encerra o filme é a imagem da carne dilacerada, metáfora da violência desmedida de que foi vítima, e não a elevação mítica do herói sacrificado.

## 2.

*Os Inconfidentes* recebeu vaias numa de suas primeiras exposições no Cine Ópera, no Rio de Janeiro, em maio de 1972. Na sala estava Sebastião Nery, que o considerou uma “chocante decepção”, resultante da asfixia da liberdade em curso no país. “Custa crer que se possa pegar numa história nítida, com mil hipóteses de roteiro, e resumir tudo a alguns pobres e ridicularizados poetas recitando mal seus piores versos”, acusou o jornalista. “O filme avacalha tudo: a história, os personagens, Tiradentes, a poesia e a liberdade”, reduzindo a chanchada e melodrama, acrescentou, uma “grandiosa história de luta política” (NERY, 1972, p. 4). Já o crítico Ely Azeredo chamou *Os Inconfidentes* de

“tediosa divagação” e “filme desencantado”. Ressaltou ainda que, a exemplo de *O padre e a moça* — e em contraste com *Macunaíma* —, o filme era fechado ao espectador, como se Joaquim Pedro de Andrade, ao subir “às alturas de Minas”, fosse traído “por suas nobres raízes” e pela tendência elitista do Cinema Novo (AZEREDO, 1972, p. 2).

O hermetismo foi apontado em outras resenhas publicadas na ocasião. Na visão de Fernando Ferreira, enquanto no espetáculo *Arena conta Tiradentes* havia uma clara intenção didática, no cinema as técnicas do distanciamento construíram “um discurso muito mais opaco” (apud RAMOS, 2002, p. 83-84). O paralelo com a peça encenada em 1967 foi evocado também por Zulmira Ribeiro Tavares. Em sua opinião, o espetáculo teatral fora mais eficiente no espelhamento com o presente e na comunicação com o público. “No caso particular de filme sobre a Conjuração, que se liquide com a velha visão ufanista, mas que se preserve, como fez o *Arena*, o caráter popular da estória (história) a ser narrada”, observou a escritora. Feito para poucos, “*Os inconfidentes* acabaria, infelizmente, reproduzindo aquilo que pretendia criticar: a separação dos líderes em relação ao povo” (apud RAMOS, 2002, p. 87).

Dentre as críticas negativas, a mais aguda foi a de Gilda de Mello e Souza, publicada originalmente na revista *Discurso*, em junho de 1972. O que mais lhe incomodou foram a distância e a liberdade tomadas pelo diretor em relação às figuras e aos eventos históricos, tendo a montagem tornado “subserviente a poesia dos árcades, e admiráveis as palavras do alferes” (SOUZA, 1980, p. 208). O retrato do autor de *Marília de Dirceu* teria sido, segundo Gilda, o mais injusto. Em vez de destacar a “resistência inabalável de Gonzaga diante dos inquisidores”, o filme, ao mostrá-lo com Marília no campo florido, teria acentuado “o estado de espírito descuidado do poeta”. O pior, a seu ver, foi tê-lo focalizado, com Alvarenga, de joelhos diante da rainha — ocasião em que “Joaquim Pedro tornou o discurso explícito demais, carregando nas tintas até o grotesco” (SOUZA, 1980, p. 203 e 208).<sup>4</sup>

Assim, o que estava em questão não era o direito do cineasta a contestar o discurso histórico ou literário, recusando-se à “leitura respeitosa e submissa do texto”, mas os equívocos de sua “interpretação”. Esta teria por base uma “perspectiva simplista” que fazia eco à abordagem do espetáculo *Arena conta Tiradentes*. Ao louvar apenas a coragem de Tiradentes, ambas as produções teriam aderido à “visão *obreibrista* dos acontecimentos” — uma perspectiva partidária que não condizia com “o temperamento cético e racional de Joaquim Pedro” e sua tendência à revisão crítica dos assuntos. “De certo modo a valorização irrestrita do alferes significava um retorno à interpretação oficial da Inconfidência e ao conceito estereotipado de heroísmo que, no início, o diretor parece ter querido evitar”, arrematou Gilda de Mello e Souza (1980, p. 207-208).

Parece contraditório atribuir um sentido conservador e ufanista à obra experimental, lúcida e agressiva de Joaquim Pedro de Andrade, que acabara de fazer, em *Macunaíma*, uma contundente crítica ao caráter do homem brasileiro e aos símbolos nacionais. Entretanto, a própria ensaísta observou, de passagem, que *Os inconfidentes* fora concebido “a pretexto de debater o papel do intelectual

---

<sup>4</sup> Segundo a autora, o que o filme ocultou nessa representação de Tomás Antônio Gonzaga foi “a crença no poder da inteligência e na força invencível das palavras” (p. 207). A respeito do poeta de *Marília de Dirceu* já se disse que era “um dos espíritos mais críticos nesse ambiente colonial”, o “mais lúcido”, o que deu ênfase ao termo “revolução”, enquanto a maioria dos inconfidentes falava apenas em “levante”, “sublevação” ou “sedição” (MOTA, 1996, p. 61).

nos momentos de crise política” (1980, p. 205). Tal reflexão, movida pelas inquietações do período pós-1964, fazia do filme uma obra menos histórica do que alegórica. Respeitar figuras do passado não era o objetivo do autor. Sua preocupação maior era abarcar o próprio contexto, inscrever no filme as tensões e contradições do presente, ou, em perspectiva mais ampla, considerar o movimento geral da história.

Um recurso de linguagem predominante é o plano-sequência, com insistente movimentação da câmera. O trabalho não naturalista dos atores, o uso da poesia nos diálogos, a livre montagem dos textos extraídos das fontes, a trilha sonora não-diegética e anacrônica, a cenografia módica, em contraste com os figurinos sobrecarregados, são outros procedimentos anti-ilusionistas que revelam a todo momento a construção do discurso fílmico, isto é, a consciência de que o filme, não obstante toda a pesquisa realizada, é também discurso, leitura, interpretação pessoal, sem a pretensão de encerrar uma verdade histórica.<sup>5</sup>

Além de evidenciar a encenação, por vezes de maneira cômica e debochada, os atores olham com frequência para a câmera, falando diretamente ao espectador. Este se converte numa espécie de cúmplice, convocado a participar da obra e de sua produção de sentidos. “Procuramos usar a câmara em alguns momentos como se fosse a posteridade. É para ela que os poetas se confessam”, declarou o diretor (apud AVELLAR, 1972, p. 4). Assim, o ponto de vista do espectador, que se localiza em outro tempo e acompanha à distância os eventos históricos, é embutido na narrativa. No dizer de Randal Johnson, “a história é inserida no presente” ou, em outros termos, a realidade política contemporânea passa a ser vista como “resultado da história” (1984, p. 40).

A composição brechtiana de *Os Inconfidentes* se dá a ver ainda pelo tratamento particular do espaço e do tempo. Se nos filmes históricos a reconstituição é minuciosa, aqui as locações internas e fechadas, que mimetizam o cárcere, criam um “espaço abstrato” (JOHNSON, 1984, p. 39), propício à reflexão. De modo análogo, o tempo é trabalhado com alto grau de abstração. A narrativa começa com a derrota dos inconfidentes e se desenvolve como uma sequência de flashbacks, alternando-se os depoimentos no inquérito com as cenas da conspiração. Num mesmo plano, podem reunir-se eventos dissociados no tempo e no espaço. O resultado é a construção de um tempo transfigurado, metafórico, que, para usar a expressão de José Carlos Avellar, segue uma “ordem poética” (1972, p. 4).

Na abertura, após a sequência agressiva composta pelos planos de um pedaço de carne, coberto de moscas, e dos trágicos desfechos dos inconfidentes, o filme apresenta imagens de Ouro Preto, ao som do clássico “Aquarela do Brasil”. A exemplo da marcha patriótica de Villa-Lobos, que acompanha os letreiros de *Macunaíma*, a canção de Ary Barroso, cujo otimismo, aliás, parece esbatido na versão de Tom Jobim, faz alusão aos mitos brasileiros que serão alvo do ataque. O contraste com as violentas imagens iniciais é uma primeira amostra da ironia do diretor. Na leitura de Randal Johnson, a justaposição de eventos históricos e música popular do século XX também mostra que

---

<sup>5</sup> Em sintonia com as palavras de Arthur Omar, Jean-Claude Bernardet afirmou que *Os Inconfidentes* rejeita a reconstituição do passado em favor de outra estratégia narrativa, por “reafirmar-se constantemente como discurso” (1982, p. 75).

a principal preocupação “não é a conspiração em si, mas sim a conjuntura política atual” (1984, p. 37).<sup>6</sup> Nessa relativização do tema histórico está contido, portanto, o cerne do discurso fílmico.

Com tantas alusões ao presente ocorrendo simultaneamente em diversos níveis da narrativa — tanto nos diálogos, como na *mise-en-scène* e montagem — não é de estranhar que o cineasta termine realizando de fato um salto temporal. É o que ocorre na sequência do enforcamento de Tiradentes, que se desenrola em meio às cenas da comemoração cívica de 21 de abril, registradas num filme institucional do governo militar. Pela montagem, a execução ganha um público moderno, enquanto Tiradentes é venerado como herói nacional.<sup>7</sup> A surpresa está em sugerir que os colegiais aplaudem o enforcamento. No ápice do martírio que levou à mitificação do herói, o filme quebra qualquer possível identificação “transformando a morte num motivo de festa e remetendo violentamente o espectador à realidade de 1972, época de tantas comemorações” (FRANCO, 1979, P. 7).

A ironia se torna mais agressiva com a montagem alternada, à maneira de Eisenstein, das cenas do cinejornal e da carne vermelha sendo cortada com um machado (alusão, agora clara, ao esquartejamento de Tiradentes). Depois dos aplausos, também retorna a canção “Aquarela do Brasil”. O desfecho de *Os inconfidentes* promove não apenas o choque de temporalidades, mas também uma contraposição de discursos. De um lado, a ideologia nacionalista do governo ditatorial; do outro, a brutalidade da morte de Tiradentes que, na mente do espectador, deveria associar-se à repressão e à tortura perpetradas pelo regime militar. Além de ser o mártir da Independência, o alferes, com sua carne dilacerada, se torna alegoricamente o emblema da luta recém-travada e perdida pelos militantes de esquerda.

A princípio, ninguém associou *Os inconfidentes* à luta e à derrota política dos anos 1960. Tanto os depoimentos do diretor como os textos críticos publicados em 1972 omitiram, certamente por temor da repressão, esse vínculo com a história recente — dado que depois, a partir da década de 1980, se tornaria recorrente nas análises do filme. Uma dessas novas apreciações foi feita por José Carlos Avellar. Segundo o crítico, Joaquim Pedro buscava, através dos poetas, “discutir o papel dos intelectuais nesta mais recente e igualmente abortada (e punida também com violência, torturas e confissões arrancadas nas celas) tentativa de rebeldia que terminou num primeiro de abril” (1986, p. 149).

Jean-Claude Bernardet foi o primeiro a observar que *Os inconfidentes* seguia a linha aberta no cinema por *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Se o Cinema Novo, antes do golpe, buscava suas histórias e personagens nas classes populares, na nova conjuntura o intelectual (fracassado) é que se tornara o protagonista dos filmes. No esforço de compreensão da derrota, o dado mais ressaltado era o distanciamento dos intelectuais em relação ao povo que pretendiam conscientizar. Um “complexo de culpa crônico” tomou conta dos cineastas. “O que

---

6 Gilda de Mello e Souza também reconheceu no anacronismo das canções utilizadas no filme (há ainda “Farolito”, de Agustín Lara, na voz do outro grande nome da Bossa Nova, João Gilberto) uma marca estridente do “afastamento que [Joaquim Pedro] desejava conservar em relação aos acontecimentos” (1980, p. 199).

7 Diz o narrador do cinejornal: “Ouro Preto, a antiga capital de Minas Gerais, cidade-monumento que é um relicário de tesouros e arte e das mais belas tradições de nossa formação histórica, transforma-se na data de 21 de abril em cenário de imponentes celebrações cívicas. Povo e governo aqui se reúnem para honrar a memória de Tiradentes e dos heróis da Inconfidência, buscando, junto aos grandes do passado, o estímulo para as conquistas do futuro”.

apresentam esses filmes de *O desafio* a *Os inconfidentes* senão intelectuais – personagens e autores – dilacerando-se, batendo no peito, feridos e gemendo?”, indagou o crítico (BERNARDET, 1979, p. 52). Daí as relações enviesadas com a literatura, que se tornou alvo de suspeita. Na opinião de Bernardet, o longa de Joaquim Pedro, com seus “fantasmáticos intelectuais” circulando em espaços vazios e fechados, seria o último representante dessa linhagem.

Assim, o que Zulmira Ribeiro Tavares criticou em sua resenha — o fato de a obra antipopular de Joaquim Pedro reproduzir a separação entre os poetas conjurados e o povo — constituía não um defeito ou problema, mas a reflexão central desse conjunto de filmes dolorosos. Em todos eles, pairava a consciência de que os discursos, desvinculados da ação, eram estéreis. Ao lado da urgência da ação, o conceito de “revolução popular” também guiava as avaliações da história política brasileira. De acordo com o texto divulgado no material promocional do ciclo *A América Latina vista por seus diretores*, a revolução não poderia ser obra de poucos: “A revolução é do povo, sem povo não é revolução” (apud RAMOS, 2002, p. 64). Entretanto, se as palavras são inúteis, se a poesia perde relevância em face da ação, o ativismo heroico também é derrotado. A exemplo das discussões infecundas, a ação fracassa, e resta apenas o corpo dilacerado. No balanço negativo do cineasta, as duas vertentes saem desacreditadas.

### 3.

Um esplêndido panorama de Ouro Preto sob as primeiras luzes da manhã abre o documentário *O Aleijadinho*, realizado em 1978 por Joaquim Pedro de Andrade, com base em roteiro e texto de Lúcio Costa. Encomendado pela Unesco, o curta-metragem contou com recursos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, antigo SPHAN, fundado em 1937 e dirigido durante três décadas pelo pai do cineasta, o intelectual mineiro Rodrigo Mello Franco de Andrade. As imagens ficaram novamente a cargo de Pedro de Moraes, fotógrafo de *Os inconfidentes*. Logo na abertura, ao mostrar a fachada do Museu da Inconfidência, o filme define Tiradentes como catalisador da “consciência cívica” e do “anseio de liberdade”. Um longo plano mostra a lápide construída em memória dos conjurados, com destaque para o nome de Joaquim José da Silva Xavier. “O trágico desfecho político”, segundo o texto narrado por Ferreira Gullar, não deteve “o surto de renovação artística”, o “verdadeiro renascimento” ocorrido na fase áurea de Vila Rica.

Dois mitos do Brasil colonial são assim postos em relação: Tiradentes, “símbolo da liberdade”, e Aleijadinho, “gênio artístico da nação” (ARRUDA, 1999, p. 78). Com belas e impactantes imagens, acompanhadas de composições sacras do século XVIII, o curta oferece uma visão grandiosa do passado mineiro, como se compensasse a ironia desabusada da produção anterior. A obra de Antônio Francisco Lisboa fora conservada pelo SPHAN — órgão planejado por Mário de Andrade, que indicou ao ministro Gustavo Capanema o nome de Rodrigo Mello Franco para a direção. Em 1938, Ouro Preto foi a primeira cidade a ser tombada. No mesmo ano, a convite de Rodrigo, Manuel Bandeira, padrinho de crisma de Joaquim Pedro, publicou o seu *Guia de Ouro Preto*. Lúcio Costa,

principal artífice e teórico da arquitetura moderna brasileira, trabalhou no SPHAN de 1937 a 1972, à frente da Divisão de Estudos e Tombamentos.

Além de cultivar a arte de Antônio Francisco Lisboa, Rodrigo Mello Franco de Andrade era também admirador do “alferes obscuro”, como chamava o líder da Conjuração Mineira. “Tiradentes era um herói do meu pai”, declarou Clara Alvim, irmã do cineasta (apud SILVA, 2016, p. 155). Não por acaso, *Os inconfidentes* trazia, impressa sobre uma pintura de Manuel da Costa Ataíde feita para a Igreja São Francisco de Assis, obra-prima de Aleijadinho, a dedicatória: “A Rodrigo M. F. de Andrade, com muito amor”. Apesar do olhar crítico e iconoclasta, *Os inconfidentes* parecia “um filme de despedida” (SCOREL, 2005, p. 90), estreitamente vinculado ao pai que morrera em 1969. Por sua vez, *O Aleijadinho* constituía um tributo inequívoco não apenas ao patrimônio brasileiro, mas ao homem que dedicara sua vida para restaurá-lo. Ainda aqui, porém, um resquício de ironia pode ser detectado no uso do texto rígido, laudatório, hiperbólico, sem prejuízo de seu viés técnico e especializado, bem como nas tomadas da cidade de Ouro Preto, sujas de anacronismos, e na constante aparição de aves, mato e até morcego nas esculturas e fachadas do artista.

Contudo, o que prevalece é o reforço da aura mítica de Aleijadinho, efeito trabalhado no filme por meio da contraposição das obras do artista aos sofrimentos e deformidades de sua doença. A evocação do Cristo crucificado, que já aparecia no desfecho de *Os inconfidentes*, retorna na exposição dos últimos anos de vida do artista. As próprias esculturas, com seu “expressionismo dramático”, dão corpo à representação do martírio, que remonta, como observou Meire Oliveira Silva, ao “tratamento dispensado ao artífice pelos intelectuais modernistas” (SILVA, 2016, p. 244).

Em diversas ocasiões, Mário de Andrade assinalou a originalidade de Aleijadinho, a seu ver o maior gênio da arte nacional. Apesar de imitar um modelo europeu, o artista teria encarnado, com seu “primitivismo” espontâneo, a manifestação cultural genuína da brasilidade. Aleijadinho teria criado “a solução brasileira da colônia. É o mestiço e é logicamente a independência” (ANDRADE, 1965, p. 45). Tal como Tiradentes, teria aspirado à libertação, ideal máximo da geração de 1922. No SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade incentivou pesquisas que produziram a base documentária necessária à consagração de Aleijadinho. Joaquim Pedro, em seu curta-metragem, refez os passos modernistas.

Já no que diz respeito à leitura da Inconfidência Mineira, os caminhos foram bem diferentes. O assunto foi tratado de maneira entusiástica por Oswald de Andrade em dois textos: “O caminho percorrido”, conferência apresentada em 1944 em Belo Horizonte, e “A Arcádia e a Inconfidência”, tese apresentada no ano seguinte à Universidade de São Paulo. Neles, o escritor saiu em defesa dos inconfidentes, pondo em descrédito a confiabilidade dos documentos oficiais: “Enquanto até o cavalo de Juiz de Fora é ‘brioso’, os mártires são uns sem-vergonha de marca que destingem em lágrimas e covardias, tudo o que fizeram de alto e nobre”, protestou Oswald. “Apenas o Tiradentes se mantém firme, satisfeito de ter carregado sozinho o peso da máxima condenação. Mas chegando ao patíbulo ‘beija os pés do carrasco’”, acrescentou (ANDRADE, 1972, p. 55).

Se os poetas, “como bons árcades”, teceram loas às autoridades de Portugal, o importante para o autor de *O rei da vela* era reconhecer sua atitude filosófica, consciente e irônica. Gonzaga não

teria sido, por cantar sua Marília, um homem “afastado dos problemas brasileiros”, pois ele e seus companheiros “sentiam como ninguém a exaustão da terra escrava e apenas recobriram de pastores arcádicos o vulcão que trabalhavam nas entranhas políticas de Vila Rica” (ANDRADE, 2004, p. 164). Está clara a distância que separa esse olhar benevolente e cúmplice da visada crítica e negativa de Joaquim Pedro, cuja ácida versão da história parece mesmo estar contida na síntese oswaldiana a respeito das fontes oficiais. Ao discutir o papel desempenhado pelos letrados mineiros, o filme, embora em linha com o espírito satírico do escritor, parece se afirmar como “um gesto antioswaldiano” (RAMOS, 2002, p. 139).

Segundo o retrospecto do líder modernista, a “elevada literatura da Arcádia” que floresceu no século XVIII era “um compacto fenômeno de atonia intelectual, causado pelo terror absolutista” (ANDRADE, 1970, P. 43). No tédio dessa época morta, apareceram os futuros inconfidentes, lançando “as bases de toda uma nacionalidade literária”. Segundo Oswald de Andrade, tanto nas letras como na política, a Inconfidência apontava “o destino de um povo que se emancipa e cria a sua vida própria”. Os arcades mineiros teriam sido “poetas românticos” que, rompendo com a Arcádia, “sentiram o Brasil” e o exprimiram numa doçura tão nova”. Aludindo ao sacrifício que fizeram pela nossa emancipação, o texto ressalta que “os inconfidentes indicaram às gerações vindouras do Brasil qual o papel do intelectual nas lutas pelo progresso humano” (1972, p. 52).

De modo semelhante, Antonio Candido assinalou que os três poetas envolvidos na Conjuração Mineira “representam no Brasil o primeiro e até hoje maior holocausto da inteligência às ideias do progresso social” (1960, p. 98). Confessadamente, Candido e Oswald se colocaram no ângulo dos primeiros românticos e localizaram na fase arcádica “o início da nossa verdadeira literatura”, cuja formação teria ocorrido “em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional” (CANDIDO, 1993, p. 25 e 66). Além de desejar a autonomia no setor literário, o que significava “cortar mais um liame com a mãe Pátria” (1993, p. 28), o movimento arcádico teria significado a “incorporação da atividade intelectual aos padrões europeus tradicionais” (1993, p. 11). A Conjuração Mineira e o Arcadismo foram vistos, portanto, como manifestações distintas e complementares da “crise do estatuto colonial” (CANDIDO, 1997, P. 28).

Na célebre conferência “O movimento modernista”, apresentada em 1942 no Rio de Janeiro, Mário de Andrade também enalteceu o “espírito revolucionário romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do *Uraguai*, nas líras de Gonzaga como nas *Cartas chilenas* de quem os senhores quiserem” (ANDRADE, 1974, p. 250). De acordo com o autor de *Macunaíma*, este espírito, além de preparar a independência política, constituiu “a primeira tentativa de língua brasileira”, razões pelas quais poderia ser comparado ao “espírito revolucionário modernista”. A similaridade, que lhe parecia “muito forte”, foi reiterada por Oswald na mencionada conferência, análoga à de Mário, intitulada “O caminho percorrido”:

Indagar por que se processou na nossa capital a revolução literária é o mesmo que indagar por que se produziu em Minas Gerais a Inconfidência. Como houve as revoluções do ouro, houve as do café. Naquelas culminaram os intelectuais de Vila Rica, nestas agiram como semáforos os modernistas de 22. [...] E que queriam os inconfidentes senão acertar o passo

com o mundo, senão tirar o meridiano exato de nossa hora histórica? [...] Em 22, o mesmo contato subversivo com a Europa se estabeleceu para dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro o fora pela primeira mineração. (ANDRADE, 2004, p. 162-163).

Assim, o legado modernista, em baixa naquele período histórico, poderia ser equiparado ao que Oswald chamou de “as grandes lições da Inconfidência, as grandes lições do Aleijadinho” (ANDRADE, 2004, p. 174). Entretanto, no ensaio posterior e mais alentado, houve um recuo na comparação. “Os poetas da Escola Mineira não rompem com os cânones da Arcádia, ocupados que estão em libertar o Brasil”, emendou o escritor. Como o sentido de revolução naquela altura tinha o primado político, desprezando o “problema expressional”, Oswald julgou necessário advertir que, a despeito do “sentimento” presente em *Marília de Dirceu*, “estamos longe da Batalha do Ernani e da Semana de Arte de 22” (ANDRADE, 1970, p. 51).

Teria o filme *Os inconfidentes*, em sua estratégia alegórica, visado apenas o contexto político e cultural dos anos 1960? Ou seu escopo seria mais amplo, exprimindo também outros momentos históricos, como o da “intentona” de 1922 que sempre fascinou o cineasta? Tal vínculo é sugerido claramente pela trilha sonora anacrônica, bossanovista e, portanto, conectada à tradição modernista. A princípio, a recepção do filme ignorou tanto a alusão à ditadura de 1964 como essa outra possível significação, embora o diretor tivesse acabado de lançar uma adaptação de *Macunaíma* e a despeito do ruidoso cinquentenário da Semana de Arte Moderna, também comemorado em 1972.<sup>8</sup> Atento às “constantes modernas da história”,<sup>9</sup> o filme parece tratar a um só tempo dos inconfidentes, dos intelectuais sob o regime militar e da geração de 1922, engastando-se na extensa filmografia “modernista” iniciada com *O padre e a moça* e os documentários sobre Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e a arquitetura moderna — e incluindo ainda, além de *Macunaíma* e do curta *O Aleijadinho*, seu último filme, a cinebiografia de Oswald de Andrade intitulada *O homem do pau-Brasil*. A par do Cinema Novo, o Modernismo foi o movimento que embasou e estruturou a obra de Joaquim Pedro de Andrade.

Ressaltada por Mário e Oswald, a associação entre o Modernismo e a Inconfidência dificilmente teria escapado ao cineasta. Não obstante, em contraste com as leituras modernistas do levante setecentista, sua interpretação pôs em evidência as contradições da insurreição malograda. Contrariando a tradição do Modernismo e do SPHAN, Joaquim Pedro, como observou um dos primeiros críticos do filme, viu a história da Conjuração Mineira “através de seus elementos diluidores: a delação, tortura e condenação” (LUIZ, 1972, p. 5).

Os personagens de *Os inconfidentes* nada fazem, pouco se movimentam, apenas declamam e falam a esmo, diante da câmera que os perscruta, ao mesmo tempo impassível e inquieta. Para o diretor, a revolta com que sonharam era vaga, frívola e fátua. Uma “revolução sem povo, feita de con-

<sup>8</sup> Em 1972, Joaquim Pedro foi um dos principais entrevistados do documentário *Semana de Arte Moderna*, de Geraldo Sarno, exibido pela TV Globo, no qual figurou ao lado de José Celso Martinez Corrêa, Mário da Silva Brito e artistas remanescentes do próprio Modernismo, como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral.

<sup>9</sup> Expressão empregada por Joaquim Pedro de Andrade (apud RAMOS, 2002, p. 73). Ver também “Os inconfidentes” (sem assinatura), *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 8, 30 abr. 1972.

versações elegantes, regada a versos e chás”,<sup>10</sup> que faz pensar tanto na esquerda que nos anos 1960 foi apelidada de “festiva” como no movimento artístico e cultural que Mário de Andrade, em 1942, acusou de aristocrático, vaidoso, apolítico e abstencionista. No julgamento implacável do escritor, a despeito de ter promovido no Brasil “um estado de espírito revolucionário” e de ter sido ainda “o criador de um estado de espírito nacional”, o Modernismo fora sobretudo uma “orgia intelectual”, um “tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer” (ANDRADE, 1974, p. 231, 238 e 241).<sup>11</sup>

Diante dos inquisidores, os poetas árcades reiteram que o movimento lhes parecia uma “comédia”, feito “meramente por entreter a conversação”. Porém, se a revolução falhou porque as palavras não se converteram em ações, o que o filme mostra é que a solução ativista, representada por Tiradentes, era também irrealista e tampouco escapou do fracasso. Em sua primeira cena, o alferes aparece em pleno exercício de seu papel de agitador, propagando as ideias do movimento, que o grupo de tropeiros, no entanto, ouve sem interesse ou reação. A sequência revela, de saída, a indiferença das camadas populares. Embora mais ajustadas ao repertório dos ouvintes, as palavras de Tiradentes também se revelam ineficazes. “Eu vou fazer esse povo feliz”, diz ele em seguida, sem perder o ânimo, a seu futuro delator Joaquim Silvério dos Reis, como se “tivesse perdido o contato com a dura realidade que o cercava” (RAMOS, 2002, p. 211).

Embora desprovido de fortuna e avesso a teorias, o alferes, como os poetas árcades, mostra-se apartado do povo. O fato de que possuía escravos, apesar de desejar a libertação do povo brasileiro, também é destacado pelo cineasta. De acordo com Carlos Guilherme Mota, o seu caso era de “falsa consciência”, pois expressava valores pertencentes a outro grupo: “Sua ideologia era informada pela das camadas superiores, e não será difícil surpreender em suas expressões certo classicismo – e mesmo racismo –, inerente a tal ideologia” (MOTA, 1996, p. 129). Rejeitando qualquer idealização, Joaquim Pedro de Andrade põe em relevo as contradições do personagem e expõe seu lado exaltado, quixotesco e acrítico. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet, Tiradentes “se heróica em ‘negativo’”, isto é, não pelo que ele faz, mas “por oposição ao comportamento deletério dos intelectuais” (1982, p. 77). Em sua trajetória, o alferes frustrou-se em tudo — na carreira, na vida pessoal e na política. É como representação de um “herói fracassado” (RAMOS, 2002, p. 34) que ele se materializa na obra de Joaquim Pedro, nisso constituindo um perfeito sucessor do “herói sem nenhum caráter” do filme precedente.

Embora lembre, pela incursão no ambiente mineiro, o austero *O padre e a moça*, é com a “explosiva vitalidade” (JOHNSON, 1984, p. 34) de *Macunaíma* que o longa de 1972 tem afinidade. A respeito do “herói sem nenhum caráter”, o cineasta afirmou em 1970 que o considerava “ultrapassado”, “errado” e “derrotado” por ser “um herói de consciência individual”, ao passo que “um herói moderno — evidentemente — é um herói de consciência coletiva e é um vencedor, não um derrotado”

---

<sup>10</sup> A definição é de João Antônio de Paula (apud SILVA, 2016, p. 157).

<sup>11</sup> “O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas”, afirmou o escritor. À sua geração, teria faltado “maior angústia do tempo”, “maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos ou saciar nossa curiosidade de cultura” (1974, p. 253). Ao término de sua autocrítica, Mário acrescenta: “Não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição” (1974, p. 255).

(apud RAMOS, 2002, p. 56-57). Reiterado em *Os inconfidentes*, o diagnóstico faz eco aos termos empregados por Mário de Andrade em 1942, ao criticar o individualismo de sua geração. Na ausência de um “herói moderno”, o diretor se viu condenado a repetir suas sátiras mordazes a respeito do país fraturado. Se a luta dos inconfidentes foi encampada pelos modernistas, de uns e de outros o que ele extraiu foi a “lição” negativa deixada pela derrota, não o “exemplo” de seu projeto utópico, que os filmes colocam sob suspeita. Na severa cinematografia de Joaquim Pedro, a autocrítica modernista foi levada a um ponto extremo.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.
- ANDRADE, Oswald de. A Arcádia e a Inconfidência. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 31-75.
- ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004, p. 162-175.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. Os inconfidentes. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 4., 15 abr. 1972.
- AVELLAR, José Carlos. O grito desumano. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 143-157.
- AZEREDO, Ely. Tediosa Inconfidência. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 5 mai. 1972.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. O caso Tiradentes, notas. In: *Piranha no mar de rosas*, São Paulo: Nobel, 1982, p. 69-84.
- CANDIDO, Antonio. Letras e ideias no Brasil colonial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História Geral da Civilização Brasileira — tomo 1, A época colonial*, vol. 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos): 1º vol. (1750-1836)*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1997.

CRUZ, Alberico S. Um desafio à maldição: a Inconfidência Mineira volta a Ouro Preto. *Intervalo*, nº 463, p. 7, 1971.

ESCOREL, Eduardo. Viva Joaquim Pedro. In: *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FRANCO, Marília da Silva Franco. O tema histórico no cinema brasileiro. *Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo*, p. 7, 22 jul. 1979.

JOHNSON, Randal. *Cinema Novo X 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, Austin, University of Texas Press, 1984.

LUIZ, Macksen. O solitário coletivo. *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 5., 15 abr. 1972.

MARTINS, Justino. Um revolucionário chamado Tiradentes. *Manchete* nº 1.045, p. 75, 29 abr. 1972.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideia de revolução no Brasil (1789-1801)*. São Paulo: Ática, 1996.

NERY, Sebastião Nery. A agonia da imprensa e a morte do cinema. *Tribuna da Imprensa*, p. 4, 15 mai. de 1972.

OMAR, Arthur. O problema fundamental do cinema. *Correio da Manhã, Anexo*, p. 4, 23 abr. 1972.

OMAR, Arthur. Um filme-chave em discussão. *Correio da Manhã, Anexo*, p. 1, 14 mai. 1972.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira*. Curitiba: Appris, 2016.

SOUZA, Gilda de Mello e Souza. Os inconfidentes. In: *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 195-210.

**Submissão: 16 de maio de 2023**

**Aceite: 22 de junho de 2023**

## OURO PRETO, CIDADE DE METAMORFOSE POÉTICA: O CASO DE RAIMUNDO CORREIA

*OURO PRETO, CITY OF POETIC METAMORPHOSIS:  
RAIMUNDO CORREIA'S CASE*

**Matheus Coelho de Toledo<sup>1</sup>**

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

<https://orcid.org/0009-0003-0845-1463>

sm90x@hotmail.com

**RESUMO:** O artigo se interessa em compreender como temas e o cenário de Ouro Preto foram incorporados à obra poética de Raimundo Correia, antes durante e após sua permanência na cidade mineira. No decorrer do artigo são realizadas leituras cerradas de poemas decorrentes destes momentos. São destacados nos poemas os ideais inconfidentes retomados por sua poesia no momento da Abolição e da implantação da República, as vivências e amizades de Raimundo na cidade mineira entre os anos de 1892-1897 e uma guinada do Parnasianismo ao Simbolismo no período de apogeu artístico do poeta, rapidamente sucedido pelo silêncio de sua voz poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raimundo Correia; Ouro Preto; Poesia; Parnasianismo, Simbolismo.

**ABSTRACT:** This article is interested in understanding how themes and the scenario of Ouro Preto city were incorporated into the poetic work of Raimundo Correia before, during and after his stay at the city. As well, detailed readings of poems from the period are realized. In the poems are highlighted the Inconfidência Mineira ideals recovered at the Brazilian Slavery Abolition and Republic foundation periods as well as Raimundo's experiences and friendships in the city of Minas Gerais between the years from 1892-1897 and a change from Parnassianism to Symbolism at the poet's period of artistic apogee, quickly succeeded by the silence of his poetic voice.

**Keywords:** Raimundo Correia; Ouro Preto; Poetry; Parnassism; Symbolism.

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e Crítica Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Bolsista CAPES

## INTRODUÇÃO

Raimundo Correia (Maranhão 1959 - Paris 1911), um dos principais nomes da poesia brasileira e conhecido por integrar o momento parnasiano de nossa literatura, esteve na cidade de Ouro Preto durante a década final do século XIX. Vamos, no presente artigo, procurar entender como a sua estadia e vivências na cidade mineira transformaram a sua criação poética e a sua trajetória pessoal. Serão considerados três momentos: o anterior à estadia em Ouro Preto, o momento da chegada e estadia em 1892 e a sua saída da cidade em 1897. Após esse período o poeta encerrará sua carreira poética por um caminho peculiar.

### 1. ANTES DA CHEGADA: CONFLUÊNCIAS ENTRE RAIMUNDO CORREIA, O PARNASIANISMO E OURO PRETO

A reverberação dos ideais da Inconfidência e da poesia árcade mineira enfrentaram no século XIX uma queda e um apogeu tardio. A queda, deflagrada pelo ostracismo político dos integrantes da Inconfidência ainda no século XVIII, perpetuou-se com a punição de uns à morte e outros ao degredo. A consolidação da presença colonial no Brasil com a chegada da família real portuguesa em 1808 e o conciliador processo de Independência de 1822, em certo sentido obliteraram as demandas e os anseios de um protagonismo brasileiro afastado dos laços coloniais. Isso não impediu a voga de poemas como os de Claudio Manuel da Costa e os de Tomás Antônio Gonzaga.

Segundo Alexei Bueno, *Marília de Dirceu*, de autoria de Gonzaga, foi um dos mais contundentes sucessos literários da língua portuguesa: “A lenda do poeta superou a realidade concreta da vida do homem. *Marília de Dirceu* foi o livro de poesia mais lido e reeditado na língua portuguesa no século XIX” (BUENO, 2007, p. 42).

A citação revela o ostracismo momentâneo do homem, mas a perenidade de suas ideias. Similar processo ocorreria com a figura histórica do Tiradentes, Joaquim José Da Silva Xavier; martirizado e gradativamente mais lembrado e celebrado na posteridade. Mais tardiamente no século XIX, o desejo brasileiro de se desvencilhar do passado colonial, desejo esse não unânime, mas já existente desde o momento Árcade/Inconfidente, ganhará nova força com os anseios da Abolição (1888) e especialmente da Proclamação República (1889).

Raimundo Correia, poeta célebre por integrar a tríade parnasiana junto de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, foi uma dentre as vozes posteriores do final do século XIX que buscaram reavivar esse legado Árcade/Inconfidente; é o que podemos verificar já em seu segundo livro, *Sinfonias*, de 1883:

## IV / Marília

Ó Marília! Ó Dirceu! Eram dois ninhos  
Os vossos corações, ninhos de flores;  
Mas, entre os quais, sentíeis os rigores  
Lacerantes de incógnitos espinhos;

Tremiam, como em flácidos arminhos,  
Promiscuamente, neles os amores,  
As saudades, os cânticos as dores,  
Como uma multidão de passarinhos...

O sulco profundíssimo que traça,  
Nos corações amantes a desgraça,  
Ambos nos corações traçados vistes,

Quando os vossos olhares, no momento,  
Cruzaram-se, do negro afastamento,  
Marejados de lágrimas e tristes...

(CORREIA, 1961, p. 147)

O soneto em decassílabos, terminados em rimas graves (paroxítonas), escrito por Raimundo ainda jovem, integra um conjunto de oito sonetos dedicados a Machado de Assis, em homenagem e retribuição à gentileza que este lhe proporcionou ao prefaciar *Sinfônias*. O poema integra a primeira parte do livro, que encerra um conjunto de poemas de teor lírico.

A proposta do conjunto de poemas que o soneto “Marília” integra, “Perfis Românticos”, é representar grandes personalidades mitológicas, ficcionais e históricas que adquiriram reverberações e relevância no decorrer dos tempos. Raimundo Correia privilegia em seus sonetos as histórias apresentadas pela tradição. Em “Marília” realça a tristeza do casal Marília e Dirceu, ficção poética de Tomás Antônio Gonzaga na qual ele e Maria Doroteia Seixas são transpostos em seres poéticos.

O casal não pôde mais se encontrar após a condenação ao exílio de Tomás Antônio Gonzaga. Raimundo Correia, quase um século depois, poetiza a tristeza da separação dos amantes. Os corações são representados como frágeis, como ninhos de flores, nos quais os sentimentos tremem como passarinhos. Essa imagem, se não referencia diretamente, não deixa de dialogar com a “Lira XXXVII” da parte II de *Marília de Dirceu*, vulgarmente conhecida pelo nome de “Lira do Passarinho”. Dela reproduzimos três estrofes:

Meu sonoro passarinho,  
Se sabes do meu tormento,  
E buscas dar-me, cantando,  
Um doce contentamento,  
[...]

Toma de Minas a estrada,  
Na Igreja Nova que fica  
Ao direito lado, e segue  
Sempre firme a Vila Rica.  
[...]

Chega então ao seu ouvido,  
Dize que sou quem te mando,  
Que vivo nesta masmorra,  
Mas sem alívio penando.  
(GONZAGA, 2001, p. 196)

O pássaro, tanto no poema de Raimundo Correia quanto no poema de Gonzaga, parece simbolizar metaforicamente um veículo do sentimento ou o próprio sentimento. A natureza aparece como aliada do homem. Essa “Lira” pertence à segunda parte de *Marília de Dirceu*; portanto, foi escrita no cárcere carioca. A ave de pequeno porte teria de realizar esforço considerável de voo e localização (“Sempre firme a Vila Rica”), guiada apenas pelas indicações do apaixonado.

No soneto de Raimundo, a multiplicidade dos sentimentos é comparada aos frágeis filhotes de aves que “tremiam”. Em ambos os poemas, o final é melancólico, apesar de belo do ponto de vista estético.

Outro poema dessa fase de Raimundo Correia que evoca o imaginário ouro-pretano é “A Cabeça de Tiradentes”, também presente em *Sinfônias*, agora na segunda parte do livro, que encerra poemas líricos de índole social, política e revolucionária:

### A Cabeça de Tiradentes

A Joaquim Serra

Da ideia que engendrou pendia a sorte  
Da pátria, a sorte a que ela, ávida anseia;  
Mas o músculo férreo, o punho forte  
Comprime-lhe do déspota a cadeia.

Sela-lhe a morte os lábios e os roxeia,  
E anuvia-lhe o largo e altivo porte –  
Morre esmagado pela grande ideia!  
Morre – e morrendo isenta-se da morte!

Do moribundo a mártir e divina  
Cabeça fulge sobre o poste imundo,  
Onde grasnam aves de rapina;

Da luz sangrenta que, a morrer, derrama  
Em torno, o sol – esse outro moribundo –  
Tece-lhe um largo resplendor de chama...  
(CORREIA, 1961, p. 167-168)

O ideário que Raimundo Correia quer privilegiar neste soneto em decassílabos é o republicanismo. Aqui se alternam rimas graves e agudas (paroxítonas e oxítonas) nos quartetos e mantém-se rimas graves nos tercetos. Mais do que à Independência, a figura de Tiradentes tem sido associada ao republicanismo no aspecto que este guarda de antimonárquico. Tiradentes é representado como um dos heróis da pátria republicana, sem perder de vista o aspecto anticolonial ao qual também tem sido associado. Sua cabeça, cercada pelas aves de rapina (traidores, colonizadores e nobreza portuguesas), ganha um contorno elevado e engrandecedor da paisagem, o que parece indicar uma manifestação metafísica.

A associação de tantos ideais por vezes é imprópria: pois se houve incondentes interessados na extinção das relações coloniais e monárquicas referentes a Portugal, também houve outros, interessados em ideias monarquistas e escravagistas.

Quando da Abolição da Escravatura em 1888, portanto no período de plena vigência do Parnasianismo, auge do movimento Abolicionista e do movimento Republicano, a figura de Tiradentes foi recuperada e associada a esses movimentos.

O Parnasianismo vem sendo representado por parte da crítica literária nacional como um movimento literário alienado e conservador, ou mesmo reacionário (equivoco que persiste ainda nos dias de hoje), mas seguiu de fato na direção política progressista, apesar de limitações e incoerências contingenciais.

Basta a leitura de poemas de Raimundo Correia homenageando Luís Gama (“Luís Gama”) e vituperando a Igreja e a Monarquia (“Os dois espectros”) ambos de *Sinfonias*, assim como a leitura das inúmeras crônicas progressistas de Bilac e a dedicatória de *Tarde*, seu último livro de versos, ao amigo íntimo José do Patrocínio, para constatar que o ideário Abolicionista e Republicano foi acolhido e propagandeado pelos poetas. A “providencial” ignorância da crítica acerca da última produção lírica de Machado de Assis e a minorização de sua relevância como poeta e o seu desligamento do Parnasianismo também ofuscam o cenário.

A associação entre a figura de Tiradentes e o ideal republicano e abolicionista não era exclusividade dos parnasianos, também pode ser encontrada em “Os Dois Heróis”, poema de Oliveira e Silva, reunido no livro *Maio de 1888: Poesias distribuídas ao povo, no Rio de Janeiro, em comemoração à Lei de 13 de Maio de 1888*:

Os Dois Heróis

Dos tempos através dois vultos altaneiros,  
Imensos, colossais, nos fastos brasileiros,

Irmãos na mesma ideia, apóstolos iguais,  
Pilotos do porvir, domando os temporais,

Completam-se hoje quando o povo é outro e a vida  
De súbito surgiu na pátria entorpecida.

Lutaram muito e a luta a um deles esmagou  
E o sangue do martírio a pátria maculou!

É desse sangue augusto, herança do passado  
Com a lágrima do escravo aos poucos fecundando,

Que veio esse outro herói, ardente a pelejar  
Batendo a escravidão dos pósteros de Agar.

De um lado a infâmia, o horror, as sombras da epopeia!  
E do outro a pátria e o bem, o poema de uma ideia!

Sem tréguas o combate! o herói venceu então!  
Usando uma arma só, o imenso coração!

E assim da liberdade o santo tirocínio  
A Tiradentes fez igual a Patrocínio!

(SILVA, 1999, p. 129.)

Poucas informações restam sobre Oliveira e Silva; a coletânea da qual o poema faz parte não consegue rastrear seu(s) prenome(s) e informa que teria sido um jornalista que teria sido citado duas vezes por Brito Broca em *A Vida Literária no Brasil 1900*.

Tiradentes é representado pela voz poética de modo grandioso ao lado de Patrocínio, como

vulto altaneiro, imenso e colossal, como piloto do porvir, espécie de visionário ou revolucionário. O martírio, também presente no poema de Raimundo Correia, é aqui apresentado de modo breve, mas veemente, e considerado vergonhoso. O sangue derramado torna-se, misturado às lágrimas dos escravizados, a matéria que proporcionou o surgimento do herói José do Patrocínio. Patrocínio vence a disputa contra a infâmia e o horror, igualando-se ao mártir inconfidente, também celebrado pela posteridade. Antes, no soneto de Correia, a paisagem que tece a aura de um largo resplendor de chama deixava implícito que Tiradentes é mártir e herói.

Esse teor heroico, no caso de Oliveira e Silva, é reforçado pela própria forma poética: nove estrofes em dísticos, compostas de versos alexandrinos; o que dá um andamento exclamativo e conduz a fala de um eventual declamador a se portar de modo firme e constante, até elevar-se ao final. Dos últimos seis versos, cinco recebem ponto de exclamação.

A representação de Joaquim José da Silva Xavier como um pioneiro republicano é pertinente, no entanto, quanto ao abolicionismo, exige-se maior cautela e consciência crítica, aspectos que o poema de Oliveira e Silva não incorporam. Havia interesses abolicionistas entre os inconfidentes, mas, temerosos de uma sublevação igualmente poderosa dos escravizados ao seguir o exemplo dos próprios conjurados contra a coroa portuguesa, consideraram perigosa a difusão do ideário abolicionista. É o que nos informa Lucas Figueiredo em *O Tiradentes - Uma Biografia de José da Silva Xavier*:

Na reunião do Natal, coube ao dr. José Álvares Maciel tocar no delicado assunto: como a revolução trataria a questão da escravatura? [...] Ecoando um medo ancestral da elite mineira, ele levantou uma hipótese assustadora: no momento inicial do levante, quando Tiradentes estaria armando o tumulto no centro de Vila Rica, o motim poderia sair do controle dos conjurados e se espalhar pelas senzalas. Os escravos, alertou o doutor, poderiam aproveitar a balbúrdia para fazer seu próprio motim, matando os brancos de ambos os lados. [...] A conversa travou nesse ponto; [...]. A discussão do tema incomodou tanto que nenhum outro conjurado se atreveu a entrar no debate. [...] Calou-se Joaquim José da Silva Xavier [...]. No que dizia respeito à escravidão, Tiradentes e seus companheiros emularam os revolucionários norte-americanos, que tinham cantado a liberdade e a igualdade, mas que também, por questões financeiras, evitaram esvaziar as senzalas. (FIGUEIREDO, 2018, p. 213-215)

Tiradentes provavelmente compreendia a situação dos escravizados com maior humanidade por ter incorporado uma série de ideais iluministas e republicanos aos seus. No entanto, não foram suficientes para apontar uma direção de radicalidade ainda maior nos planos de ação política. Tais ideais foram impedidos por contingências históricas, apego aos privilégios e também pelo temor por sua segurança e pelos rumos incertos da revolta.

Essa dimensão limitada, com o processo de canonização de sua figura, tende a ser minimizada no decorrer da história brasileira, mas deve ser realçada para compreensão de limitações individuais assim como das limitações históricas do Brasil, que geram uma herança nefasta e insuperada.

Pouco depois da escrita e divulgação do poema de Raimundo Correia e do poema de Oliveira e Silva, o ideal republicano encontrará realização no Brasil, em 15 de novembro de 1889, com outras limitações significativas.

Alguns anos adiante, Raimundo Correia veio residir naquele cenário em que se manifestaram os ideais republicanos e a limitada discussão abolicionista, mas agora em um período em que eram conquistas em consolidação, por isso pouco retomados pelo poeta. Vejamos como Raimundo adentrou em Ouro Preto e como a cidade permeou sua vida e a produção literária.

## 2. ASSOMBROS MÍSTICOS: CHEGADA E ESTADIA DE RAIMUNDO CORREIA

Raimundo Correia, também magistrado, embaixador e professor, esteve em Ouro Preto no ano de 1892, no auge de sua carreira literária. Naquela altura já havia publicado *Primeiros Sonhos*, *Sinfonias*, *Versos e Versões* e *Aleluias*, livros que bastaram para torná-lo figura significativa para a crítica literária nacional e sucesso em terras lusitanas. Segundo Waldir Ribeiro do Val (1980), Correia foi a Ouro Preto para exercer cargo de secretário de finanças do estado e também lecionou na Faculdade de Direito de Ouro Preto. Val aponta que a data da chegada teria sido:

No dia 25 de março de 1892 Raimundo chegava a Ouro Preto. Como estava sozinho (sua família viajaria pouco depois, com seu sogro), instalou-se na casa de Augusto de Lima, após passar a primeira noite no Hotel Martinelli. (VAL, 1980, p. 128)

Um poema de circunstância sobre a ocasião foi incluído no álbum de Augusto de Lima e evidencia as preocupações místicas de Raimundo, observador das circunstâncias numéricas e temporais de sua chegada, tidas por mau agouro. Tais versos podem ser encontrados na biografia escrita por Sequeira, *Raimundo Correia - Sua Vida e Sua Obra*, na escrita por Val, *Vida e Obra de Raimundo Correia* e também na *Poesia Completa e Prosa* de Raimundo Correia. Entre as edições há variantes, preferimos reproduzir a estabelecida na *Poesia Completa e Prosa*:

Num álbum de Augusto de Lima

Cheguei a esta cidade em sexta feira,  
25 de março, e o Martinell'  
Deu-me o quarto (que horror!) número 13  
Do seu hotel.

Número 13 e sexta feira.... Resta  
Saber agora  
Se eu, malgrado tal número e tal data,  
Serei ou não aqui... menos caipora...  
(CORREIA, 1961, p. 398)

Não bastando a Raimundo acreditar em superstições costumeiras, uma nova visão contribuirá para indispor o poeta recém-chegado. Ele viu, da casa de Augusto de Lima, um cortejo fúnebre que lhe trouxe impressões fortes, especialmente se consideramos que era um tempo em que Ouro Preto não possuía luz elétrica. Ribeiro do Val nos traz informações mais detalhadas:

O casarão de Augusto de Lima ficava na extremidade da ponte do Rosário, na Rua das Cabeças, na mesma rua onde logo depois o poeta alugaria casa. Da janela da sala de visitas, o espetáculo que aparecia aos olhos do poeta, nessa primeira noite em casa do amigo, era o de uma procissão [...] rumando à Igreja de São Francisco de Paula. Era impressionante a cena, os acompanhantes com velas muito grossas, cuja chama poderia resistir a qualquer vento. Augusto de Lima explicou a Raimundo que se tratava de um enterro, as pessoas influentes eram sepultadas à noite, nos cemitérios das igrejas. – Que horror! – exclama o poeta, voltando-se para dentro da sala fechando a janela. Ao que replica Augusto de Lima: – Ora, Raimundo, a morte é tão bela, não achas? E Raimundo, nervoso, querendo aparentar calma: – Viro-lhe as costas. Deus me livre ter a morte pela frente!... (VAL, 1980, p. 128-129)

Augusto de Lima possuía uma postura diferente em relação à morte, não apenas por estar habituado à convivência particular que a cidade mineira possuía com ela, mas por outro aspecto, mais ligado à sua postura estética diversificada. Começou como poeta parnasiano e anticlerical, mas passou a se dedicar a uma poesia mística. Um de seus livros mais conhecidos foi *Contemporâneas*, de teor social e anticlerical.

Acostumado à compreensão da precariedade da vida humana proporcionada pelas vivências e costumes do cenário urbano em que vivia, Augusto de Lima sabia mesmo apreciar, não sem perder o traço de chiste e ironia, as belezas dos momentos fúnebres. Essa percepção, se para muitos nos dias atuais pareceria estranha e macabra, permanece para outros atual, e pode ser uma forma de lidar com o luto. Correia, por mais ciente da morte que se mostrasse em seus versos, era um poeta voltado à vida, à luz, ao colorido e à mulher, o que de certa forma se resume em um adjetivo desde que visto sem teor pejorativo: Raimundo Correia produzia uma poesia sensual.

Sensível e cercado por um novo cenário que o confrontava do ponto de vista estético e também espiritual, Correia mostrará ser um indivíduo ainda mais carregado de preocupações do que a sua poesia pregressa apresentava.

Pela biografia de Ribeiro do Val, verificamos que as preocupações e os assombros de Raimundo não se extinguiram. Mais tarde naquela noite:

Todos já se haviam recolhido quando o poeta chama por Augusto de Lima. Pede-lhe uma moringa um pouco maior, pois podia sentir muita sede durante a noite. Mais tarde torna a chamar, para pedir outra vela, para ficar de reserva... Augusto de Lima ia atendendo ao antigo colega já bastante seu conhecido, e notava que este estava inquieto, talvez ainda impressionado com o espetáculo do enterro noturno. No dia seguinte, pela manhã, as velas totalmente consumidas, Raimundo explicou não ter podido dormir, um vulto lhe invadira o quarto, e à luz da vela as figuras fantásticas de sombra, pelas paredes, lhe davam arrepios, os curtos sons eram acompanhados de terríveis pesadelos... Raimundo Correia não se daria

bem em Ouro Preto. O clima úmido e frio atuaria nele fortemente, aumentando-lhe a neurastenia, o nervosismo, a incapacidade de produzir. (VAL, 1980, p. 129)

A estranha história permanece não desvendada, o vulto não foi descrito pelo poeta. Seria uma visão espiritual, um grande inseto, um morcego? Não há respostas nas biografias de Sequeira ou de Val. Independentemente disso, a sua entrada na cidade de Ouro Preto foi marcada negativamente. O poeta não mais deixaria esse pessimismo.

A carreira na Secretaria de Finanças e na faculdade de Direito tomavam grande parte de seu tempo imerso na burocracia e isso acarretou um silêncio literário significativo:

Raimundo não sentia ânimo para escrever mais versos. As seis horas de trabalho diário na Secretaria de Finanças, sem descanso e sem férias, as aulas da Faculdade, os estudos de Direito, tudo isso servia para tirar-lhe a inspiração. Tinha agora, de dedicar-se à prosa jurídica, em detrimento da poesia. (VAL, 1980, p. 129)

Até mesmo um acontecimento que poderia reanimar a sua moradia em Ouro Preto, predispondo-o a um melhor humor e uma sociabilidade mais participativa, ali, entre as vielas, não foi retomada de modo satisfatório: “Em 1893, acontecimentos políticos fazem Olavo Bilac exilar-se em Minas. Vai para Ouro Preto [...]. Afonso Arinos o acolhe carinhosamente. [...] E ali vivem Raimundo Correia e Augusto de Lima.” (VAL, 1980, p. 131). No subterrâneo, a relação entre Raimundo Correia e Olavo Bilac, segundo testemunho de Alberto de Oliveira, o outro integrante da tríade parnasiana, já se mostrava abalada e piorou em Ouro Preto:

Segundo Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac travaram em Ouro Preto “um duelo de sonetos irônicos e ferinos”, tornando menos sólida a amizade entre ambos, amizade que estivera em perigo por ocasião de uma visita de Bilac a Vassouras, e que iria reatar-se firmemente mais tarde, dez anos depois... [...] Não consegui ver esse “duelo de sonetos”, talvez travado pelas colunas da Opinião Mineira, [...]. (VAL, 1980, p. 133)

Como nos informa o próprio Val, a informação de Alberto de Oliveira não é constatável, mesmo nos dias atuais não encontramos estes sonetos. No entanto, pesa a favor de Alberto de Oliveira o consenso de que de fato Raimundo Correia e Bilac reatariam relações amigáveis anos depois.

O motivo do afastamento pode ser a proximidade entre Olavo Bilac e Luís Murat, poeta que escreveu um artigo difamando Raimundo Correia. Essa proximidade se deu por fatores políticos e profissionais, e certamente prejudicou o apreço que Raimundo, ofendido, sentia por Bilac. Além disso, o estrondoso sucesso da primeira edição das *Poesias* colocava Bilac como nome maior de nosso Parnasianismo, superando Correia. Essa superação, assim como os rumos nem sempre consensuais do movimento, podem ter interferido.

Apesar disso, a estadia de Bilac em Ouro Preto foi importante para afastá-lo de Luís Murat. A posterior reconciliação entre Raimundo Correia e Olavo Bilac, arquitetada por Alberto de Oliveira, foi crucial para reunir a figura dos três e consolidar a tríade parnasiana. Sem o momento ouro-pre-

tano, talvez a história fosse outra, e Luís Murat ocupasse o lugar de Raimundo Correia.

Voltando às vivências de Raimundo Correia em Ouro Preto, leremos duas produções de suas escritas por lá no ano de 1893. São versos de circunstância, que dão pistas sobre seu momento ouro-pretano, especialmente sobre o estado de espírito do poeta. A importância reside essencialmente na raridade dessas produções. É o que nos informa Ribeiro do Val:

A vida de Raimundo Correia em Ouro Preto não lhe permitia mais tempo para dedicar-se à literatura. [...] Fez é certo alguns versos de circunstância. Como aqueles dedicados a seu amigo Paul de Roquemaure e outros a sua filha Rose de France de Roquemaure. Paul de Roquemaure era um artista, ativo e inteligente, que se dedicava a fazer artísticos cartões e quadros, e colecionava flores, arbustos, parasitas, quadros raros. Ex-militar francês, veio para o Brasil doente do peito, elegendo Ouro Preto para seu pequeno museu e *atelier*. (VAL, 1980, p. 133)

O primeiro poema é dedicado à filha do amigo. É um poema singelo e de tom otimista, no qual o poeta evoca o orvalho tal como a água benta/batismal e a luz como benção. O céu, onde ocorre a manifestação do divino, entrega esse orvalho e dispersa ou asperge essa água/orvalho sobre a criança, representada pela rosa e também pelo anjo:

*Rose de France*

À Filhinha de P. de Roquemaure

No alvo Berço o anjo desperta,  
No botão desperta a rosa;  
Despertam ambos sorrindo  
À benção da luz radiosa

Anjo e rosa – no batismo  
Da alvorada, os céus dispensam  
À rosa – a benção do orvalho,  
E ao anjo – o orvalho da benção.

Ouro Preto, 7 de setembro de 1893.

(CORREIA, 1980, p. 399)

Assim, luz e água encontram os seres anjo e rosa, deixando a benção do orvalho e batismo. Os oito versos são em septissílabos, e divididos em quadras, o que indica que são de tom mais informal e íntimo, pois o septissílabo ou redondilha maior é um dos metros que mais se aproximam da fala cotidiana, sendo a quadra a estrofe popular por excelência. As estrofes funcionam como quadras populares se observamos as rimas, são alternados versos sem rimas e versos rimados, como a tra-

dição em língua portuguesa normalmente emprega.

De teor diverso é o poema dedicado ao pai de Rose. Foi escrito em comemoração ao aniversário do amigo, celebrado junto do dia de Natal. No entanto, Raimundo não entrega um poema de tom alegre, ameno ou popular, e sim sério e amargo. A data é reproduzida como no original. Para facilitar a análise, numeramos cada verso:

## Dia de Natal

Aos anos do meu amigo Paul de Roquemaure

- 1 Nascer neste belo dia,
- 2 Amigo, bem bom seria,
- 3 Se a gente guardasse o doce
- 4 Ar, que na infância transluz,
- 5 E sempre menino fosse,
- 6 Como o menino Jesus.
- 7 Este é – Deus, e nós – humanos,
- 8 Que uma sorte má condena
- 9 A crescer e a ficar velho.
- 10 – Vida assim não vale a pena;
- 11 Confessa, que não é boa.
- 12 Por isso dou-te um conselho:
- 13 – Não nasças! Por que nascer?...
- 14 Mas já nasceste... Perdoa!
- 15 Agora é só fazer anos,
- 16 Que nada há mais que fazer.

Ouro Preto 24-12-1893

(CORREIA, 1961, p. 399)

A estrofe contém dezesseis versos, também septissílabos, logo, parece haver a mesma base de andamento em versos pares. No entanto, a organização é mais diversificada e não há versos brancos/sem rima. A rima do primeiro verso combina com a do segundo, a do terceiro com a do quinto, a do quarto verso com a do sexto, a do sétimo com a do décimo quinto, a do oitavo com a do décimo, a do nono com a do décimo segundo, a do décimo primeiro com a do décimo quarto etc.

Isso dá ao poema um certo tom de encadeamento, mas, pela aleatoriedade da distância, também de desencaixe. Ao mesmo tempo em que refinam o poema do ponto de vista da forma e do significado, as rimas obrigam o leitor a retornar aos versos anteriores para entender a ordem do que é dito e rimado. As rimas em distância funcionam como uma retomada de algo já encerrado, assim como o tema do poema evoca a perda da juventude e a velhice como definitivas. O momento ante-

rior às vezes volta pela rima, mas a mensagem agora é em tom decrescente, a volta acentua o desencanto, pois o algo que surge é proporcionado pela velhice, portanto, tende a ser visto como limitador e negativo. O que é jovem, positivo, já é passado, não existe. O poeta pede aceitação da passagem do tempo, que o interlocutor se conforme a fazer anos, pois não pôde escolher não ter nascido.

Basicamente o poema se afasta da vida e nos diz: melhor teria não nascer; mas, aprisionado após o nascer no ato de viver, melhor é conformar-se com a condição limitada de ser humano. O teor é tão negativo que nem parece haver desejo de felicitar o amigo ou confraternizar pela coincidência entre o aniversário deste e o natal. A instância espiritual não se manifesta apesar de referida. Vemos que a impressão negativa da primeira noite de Raimundo Correia em Ouro Preto ainda se manifestava.

Após uma estadia de dois anos na cidade mineira, Raimundo viaja em agosto de 1894 até a Côrte e de lá a Fortaleza. Retorna a Ouro Preto após uma nova passagem também pelo Rio de Janeiro. Sua estadia em Ouro Preto é alternada por passagens pela capital do país, como nos informa Ribeiro do Val (1980).

Em 1896, o poeta entrava no seu último ano de estadia em Ouro Preto, e o ano começa com boas notícias: Raimundo, pai de três meninas, torna-se pai de um menino, mas uma asa de corvo logo roça Raimundo novamente:

Agora, em abril de 1896, Raimundo torna-se novamente pai. [...] Após cinco meses de alegrias e preocupações, de esperanças e sustos o golpe doloroso. [...] O falecimento se dá na residência de João Batista, no forte de São João, no Rio de Janeiro, onde servia como médico militar o irmão de Raimundo. (VAL, 1980, p. 1380)

Abalado com a morte do filho, preocupado com os maus agouros que identificou desde sua chegada a Ouro Preto, impossibilitado de escrever como antes, esgotado pelo trabalho, o poeta vai se tornando cada vez mais avesso à cidade mineira e permanecerá pouco nela. Veremos a partir daqui como a cidade metamorfoseará nesse último momento a criação do parnasiano e suas consequências perenes.

### 3. OURO PRETO, CENÁRIO DO APOGEU DE UM ARTISTA E DE SEU SILÊNCIO CREPUSCULAR

Ribeiro do Val nos informa de mais infortúnios que atingiram Raimundo Correia na sua estadia em Ouro Preto. O poeta contraiu beribéri, moléstia associada ao clima diferenciado de determinadas regiões, que impossibilita a absorção adequada de vitaminas e gera consequências como retenção de líquidos em órgãos, cardiopatia etc.

Contudo, os momentos finais em Ouro Preto trariam uma vivência que iria se mostrar frutífera nos anos posteriores:

Tendo contraído o beribéri, Raimundo resolve deixar a capital mineira. Isso se dá nos primeiros meses de 1897. Solicita e obtém a exoneração do corpo docente da Faculdade Livre de Direito. [...] O movimento intelectual da Faculdade ia-se formando. Ali estiveram alguns poetas e prosadores que iam figurar com destaque na literatura brasileira. Basta citar um: Afonso de Guimarães, o grande Alphonsus de Guimaraens, que estudou em Ouro Preto na faculdade até setembro de 1893 [...]. Raimundo Correia deve ter acolhido paternalmente esses jovens de valor. Afonso de Guimarães era já seu conhecido, pelas publicações em jornais, desde 1888, quando ambos colaboravam no *Vassourense*. [...] Ouro Preto e a família Guimarães não seriam esquecidos. Ao escolher o patrono para sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, Raimundo prestaria uma homenagem à antiga Vila Rica: a escolha recairia num filho de Ouro Preto, o romancista de *O Ermitão de Muquém*, Bernardo Guimarães. (VAL, 1980, p. 139)

Raimundo Correia já era poeta estabelecido enquanto Alphonsus de Guimaraens ainda se formava intelectualmente, mas é provável que os dois mantivessem contato apesar das divergências estéticas e de idade. Esse contato pode ter se iniciado ainda nos anos de 1892-1893, ter se mantido por meio da convivência com a família Guimarães e retomado com o retorno de Alphonsus em 1894, até o ano de 1897. Deve-se também levar em conta que Alphonsus de Guimaraens esteve no Rio de Janeiro para encontrar Cruz e Sousa no ano de 1895, o que constituiu um ponto importante na sua carreira literária.

A série de vivências negativas e o influxo Simbolista, presente também a partir da convivência com Augusto de Lima, deixará uma marca definidora dos últimos rumos estéticos de Raimundo Correia. Isso pode verificar-se na antologia *Poesias*, quando Correia esteve em Portugal, em 1898. Nela figurava o poema “Plenilúnio”, inédito em livro e que veio a se tornar um marco da produção simbolista:

### Plenilúnio

Além nos ares, tremulamente,  
Que visão branca das nuvens sai!  
Luz entre as franças, fria e silente;  
Assim nos ares, tremulamente,  
Balão aceso subindo vai...

Há tantos olhos nela arroubados,  
No magnetismo do seu fulgor!  
Lua dos tristes e enamorados,  
Golfão de cismas fascinador!

Astro dos loucos, sol da demência,  
Vaga, noctâmbula aparição!  
Quantos, bebendo-te a refulgência,  
Quantos por isso, sol da demência,  
Lua dos loucos, loucos estão!

Quantos à noite, de alva sereia  
O falaz canto na febre a ouvir  
No argênteo fluxo da lua cheia,  
Alucinados se deixam ir...

Também outrora num mar de lua,  
Voguei na esteira de um louco ideal;  
Exposta aos euros a fronte nua,  
Dei-me ao relento, num mar de lua,  
Banhos de lua que fazem mal.

Ah! Quantas vezes absorto nela,  
Por horas mortas postar-me vim  
Cogitabundo, triste, à janela,  
Tantas vigílias passando assim!

E assim, fitando-a noites inteiras,  
Seu disco argênteo n'alma imprimi;  
Olhos pisados, fundas olheiras,  
Passei fitando-a noites inteiras,  
Fitei-a tanto, que enlouqueci!

Tantos serenos tão doentios,  
Friagens tantas padeci eu;  
Chuvas de raios de prata frios  
A fronte em brasa me arrefeceu!

Lunárias flores, ao feral lume,  
— Caçoilas de ópio, de embriaguez —  
Evaporaram letal perfume...  
E os lençóis d'água do feral lume  
Se amortalhavam na lividez

Fúlgida névoa vem-me ofuscante  
De um pesadelo de luz encher,  
E a tudo em roda, desde esse instante,  
Da cor da lua começo a ver.

E erguem por vias enluaradas  
Minhas sandálias chispas a flux...  
Há pó de estrelas pelas estradas...  
E por estradas enluaradas  
Eu sigo às tontas, cego de luz...

Um luar amplo me inunda, e eu ando  
Em visionária luz a nadar,  
Por toda a parte, louco arrastando  
O largo manto do meu luar...  
(CORREIA, 1980, p. 346-348)

“Plenilúnio” é dividido em quadras e quintilhas alternadas. Se considerarmos a métrica tradicional em língua portuguesa, temos um verso estável, de nove sílabas poéticas. As rimas homófonas, graves e agudas não seguem uma alternância estável. Esse número ímpar de sílabas poéticas e a alternância entre quadras e quintilhas é uma escolha bastante peculiar. Como o ouvido está em geral acostumado às quadras e aos versos decassílabos, a escolha de Raimundo Correia quer causar estranhamento. Isso altera a pungência da composição.

O cenário de “Plenilúnio” não é identificado, mas, dadas as notícias cronológicas, é viável afirmar que foi escrito e/ou concebido a partir da estadia ouro-pretana de Raimundo Correia. A chuva e a névoa ouro-pretanas que tanto incomodavam e adoeciam Raimundo aparecem no poema, que parece ser um longo percurso de entrega a um êxtase gerado pela admiração da lua. O eu lírico chega a um estado de comunhão com a lua, imprime-a na alma, ao mesmo tempo em que adoce e enlouquece, em um estado de inversão de toda a sua poética anterior, solar, diurna e sensual. A “hipnose” é tamanha que chega a abandonar um estado habitual e a seguir como andarilho nas noites de lua cheia.

Manuel Bandeira, no seu ensaio “Raimundo Correia e o Seu Sortilégio Verbal”, nos oferece informações da última fase de Raimundo em Ouro Preto e sobre a publicação de “Plenilúnio”:

Se o poeta se deu mal em São Gonçalo do Sapucaí, ainda pior se sentiu na velha capital mineira. Sua carta de 13 de outubro de 96 para Lúcio de Mendonça parece de um homem acabado, e tinha apenas 37 anos! “Que vida levo aqui, aborrecida e estúpida” Confidenciava ao amigo. “Não me pude adaptar ainda e não me adaptarei jamais ao meio em que vivo, nem ao ofício que exerço”... “Como este céu chuvoso me pesa na alma!” [...] Todavia em abril deste mesmo ano havia enviado a José Veríssimo, para a *Revista Brasileira*, as “Três Estâncias”,

reconhecida por Tristão da Cunha como de sabor simbolista, assim como o “Plenilúnio”, que deve ser do mesmo ano, pois foi publicado na *Revista Brasileira* de 1º de Outubro de 96. (BANDEIRA, 1961, pp. 26-27).

“Plenilúnio” será o último poema significativo legado por Raimundo Correia. O poeta iria produzir alguns raros versos posteriormente, mas não são tão significativos do ponto de vista estético, tanto que a crítica literária considera a publicação de *Poesias* o encerramento de sua carreira poética.

É o que nos conta, por exemplo, Alexei Bueno, poeta e crítico literário:

O último Raimundo Correia, o dos poemas que só apareceram em livro nas *Poesias*, sua síntese de obra, alcança a sua maior realização no célebre poema “Plenilúnio”, momento de inegável aproximação com o Simbolismo, e que nenhum simbolista deixaria de muito orgulhosamente assinar. Dir-se-ia, na verdade, estarmos perante uma obra do grande e incorpóreo Alphonsus de Guimaraens, o Alphonsus de Guimaraens de “Ismália”. (BUENO, 2007, p. 178)

O influxo do contato com Ouro Preto e Alphonsus foi, ao que tudo indica, decisivo para essa tomada de rumo em direção ao Simbolismo. Apesar de haver escassa notícia de contato entre os poetas, é possível mesmo que Raimundo tenha lecionado direito em algum momento para o futuro solitário de Mariana. Ainda sobre “Plenilúnio”, Lêdo Ivo, poeta e crítico literário, deixou algumas palavras que se tornariam significativas pelo seu esforço crítico de abarcar o poético:

E um poema como “Plenilúnio” que, pela qualidade de sua visão e pelo sentimento noturno que o anima, constitui uma espécie de ilha simbolista em sua obra, mostra até que ponto Raimundo Correia podia atingir, com a sua lunaridade, o plano da encantação vocabular, que faz da poesia um outro idioma – mas um idioma para comover os homens. (IVO, 1976, p. 13).

Manuel Bandeira dimensiona no seu ensaio sobre Raimundo Correia essa crítica de Ledo Ivo como um marco crítico importante, logo, perene, para quem deseje pensar sobre “Plenilúnio”.

Outro aspecto significativo é a qualidade e o sentimento único que “Plenilúnio” encerra. Um leitor experiente e eclético como Bandeira nos diz do porquê da relevância do poema, caso único na literatura universal:

Foi a propósito do “Plenilúnio” que Lêdo Ivo criou o neologismo “lunaridade” para denominar aquela encantação vocabular que faz da poesia outro idioma dentro de cada idioma. Realmente, não conheço em língua nenhuma, viva ou morta, exemplo mais cabal de lunaridade do que esse poema, que exalta até as raias da loucura o sentimento da vigília noturna. Desde a terceira estrofe atinge ele as supremas paragens da visionária demência. [...] Em “Plenilúnio” alcançou Raimundo o auge de sua lunaridade. (BANDEIRA, 1961, pp. 19-21)

O teor de lunaridade e magia verbal é tão significativo que a crítica literária sugeriu que a

relevância do poema adviria, talvez, não do contato com Alphonsus, mas do surgimento de uma sensibilidade comparável à de Rimbaud no poema “*Bateau Ivre*” ou “O Barco Ébrio”, em português. A indicação é de Tristão da Cunha.

Raimundo era um homem cosmopolita e certamente conhecia o nome e a obra de Verlaine, mas não se pode dizer o mesmo sobre o seu conhecimento de Rimbaud, famoso só mais tarde pelas mãos do próprio Verlaine e de seu ensaio sobre os poetas malditos. Diz Cunha:

[...] foi este verdadeiro parnasiano o que mais facilmente se encaminhou ao Simbolismo. [...] E assim o Simbolismo estava nele. Desta segunda maneira, como da antiga, deixou-nos alguns poemas perfeitos, dos mais famosos que tem nossa língua. Tal o das “Tres Estâncias”, ou esse fantástico “Plenilúnio” tão rico de indescritível sugestão musical, à maneira do “*Bateau Ivre*”, dando-nos, às vezes, um como arrepio de insânia, mas daquela insânia que é uma visita dos deuses. (CUNHA, 1976, p. 81).

Ao que tudo indica, Tristão da Cunha se refere a uma captação da sensibilidade do período de transição entre Parnasiano e Simbolismo, transição essa também vivenciada por Rimbaud no cenário Francês. Essa transição modifica possibilidades criativas, que incorporam a magia verbal e musical.

É interessante destacar por último que a publicação das *Poesias* e o silêncio da voz Raimundo Correia após sua fase ouro-pretana se realizou em 1898, no mesmo ano da morte de Cruz e Sousa e do poeta francês Mallarmé. Era um ciclo poético e um século que se fechavam, possibilitando outro, mais interessado no mundo fraturado, industrial e bélico e em outras problemáticas, de cunho ora mais transgressor, ora mais social.

## CONCLUSÃO

Nosso artigo procurou recuperar os momentos mais relevantes da trajetória de Raimundo Correia em contato ou sobre Ouro Preto e o imaginário criativo proporcionado pela cidade, destacando o momento anterior à sua chegada, o momento de sua estadia repleta de crises e contrastes, e a sua saída da cidade, não sem deixar um número significativo de criações, que atestam, cada uma a seu modo, a importância da antiga Vila Rica como ponto de encontro e transformação de poetas e vanguardas literárias, pelas sucessivas gerações e períodos históricos.

Ouro Preto representou para Raimundo Correia a inspiração de ideais republicanos, a localidade que iria pavimentar a sedimentação do seu nome na tríade parnasiana, a possibilidade do exercício da poesia de circunstância, a metamorfose de suas convicções estéticas de modo radical e a elevação da qualidade de sua criação ao patamar de magia verbal, como a crítica tem reconhecido. Essa metamorfose, aliada às vivências nem sempre alvissareiras de sua estadia em Ouro Preto, longe de prejudicar sua carreira poética, encerram-na de uma forma peculiar e intensamente valorizada pelos estudiosos e leitores.

Esse foi o não pequeno legado de Ouro Preto em sua obra poética e trajetória pessoal, assim como para a história do Parnasianismo e do Simbolismo brasileiros.

## REFERÊNCIAS:

BANDEIRA, Manuel. Raimundo Correia e o Seu Sortilégio Verbal. In: CORREIA, Raimundo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar. 1961. p. 13-32.

BUENO, Alexei. *Uma História da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CORREIA, Raimundo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar. 1961.

CUNHA, Tristão da. *Julgamento Crítico de Tristão da Cunha*. In: CORREIA, Raimundo. *Poesia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1976. pp. 81-82.

FIGUEIREDO, Lucas. *O Tiradentes - Uma biografia de Joaquim José da Silva Xavier*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

IVO, Lêdo. Apresentação. In: CORREIA, Raimundo. *Poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1976. pp. 5-13.

SEQUEIRA, F.M. Bueno de. *Raimundo Correia - Sua Vida e Sua Obra*. São Luís: Edições AML, 2019.

SILVA, Oliveira e. *Os dois heróis*. In: Maio de 1888. Poesias Distribuídas ao povo, no Rio de Janeiro, em comemoração à Lei de 13 de Maio de 1888. Edição apresentação e notas de José Américo Miranda. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999. p. 129-130.

VAL, Waldir Ribeiro do. *Vida e Obra de Raimundo Correia*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1980.

**Submissão: 09 de março de 2023**

**Aceite: 27 de junho de 2023**

# O “TRIUNFO EUCHARISTICO” E A “ARTE RETÓRICA” NA FESTA BARROCA (VILA RICA, 1733) – A ORIENTAÇÃO PERSUASIVA NA “PREVIA ALLOCUTORIA”, DE SIMÃO FERREIRA MACHADO

*THE “EUCCHARISTIC TRIUMPH” AND THE “RHETORICAL ART” IN THE  
BAROQUE FEAST (VILA RICA, 1733): THE PERSUASIVE ORIENTATION IN  
“PREVIA ALLOCUTORIA”, BY SIMÃO FERREIRA MACHADO*

**Franciele Maria da Silva<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Ouro Preto  
<http://orcid.org/0009-0008-6999-2171>  
[franciele.maria@aluno.ufop.edu.br](mailto:franciele.maria@aluno.ufop.edu.br)

**William Augusto Menezes<sup>2</sup>**

Universidade Federal de Ouro Preto  
<http://orcid.org/0000-0002-3548-6149>  
[williamenezes@hotmail.com](mailto:williamenezes@hotmail.com)

**RESUMO:** Neste artigo, examinamos aspectos do opúsculo “Triunfo Eucharístico – exemplar da cristandade lusitana”, no qual Simão Ferreira Machado narra a primeira Festa Barroca na região mineradora, na Capitania das Minas, por ocasião da trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário dos Pretos para o novo templo da Senhora do Pilar, em Vila Rica, 1733. O realce volta-se para o exame da “Previa Allocutoria” – seção de apresentação da obra, sob o prisma da Arte Retórica, de Aristóteles, e teorias do discurso, como a Semiolinguística (CHARAUDEAU, 2006 e 2022) e a Argumentação (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 1996). Diante da observação sobre a sua orientação persuasiva, buscamos entender duas questões: a primeira, como se dá a orientação persuasiva em relação aos imaginários sociodiscursivos mobilizados pelo narrador; a segunda, como ele constitui o seu auditório ou público-leitor, enquanto destinatário ideal do relato. Percebemos que, para além da persuasão religiosa existem outros elementos relevantes, como a própria configuração social e a mobilização de imaginários de “verdade” ou “revelação”, enquanto preceitos políticos, doutrinários e ideológicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Triunfo Eucharístico; Vila Rica (Ouro Preto); Retórica e persuasão; Ideologia; Memória discursiva.

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos da Linguagem (UFOP), Linha de pesquisa: Estudos Linguísticos, Estudos da Tradução e Patrimônio Cultural.

<sup>2</sup> Colaborador junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (UFOP), ao Pós-Letras da PUC-MG (área de Linguística, Análise do Discurso) e ao Poslin UFMG (área de Linguística do Texto e do Discurso).

**ABSTRACT:** In this article, we examine aspects of the booklet “Triunfo Eucharístico - exemplar da cristandade lusitana”, in which Simão Ferreira Machado narrates the first Baroque Feast in the mining region, in the Capitania of Minas, on the occasion of the transfer of the Most Holy Sacrament from the church of Senhora do Rosário dos Pretos to the new temple of Senhora do Pilar, in Vila Rica, 1733. The emphasis is on the examination of the “Previa Allocutoria” - the presentation section of the work, under the prism of Aristotle's *Arte Retórica*, and discourse theories such as Semiolinguistics (CHARAUDEAU, 2006 and 2022) and Argumentation (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 1996). In view of the observation about his persuasive orientation, we seek to understand two issues: the first, how does the persuasive orientation occurs in relation to the sociodiscursive imaginaries mobilized by the narrator; the second, how he constitutes his audience or readership, as the ideal addressee of the story. We realize that, besides religious persuasion – which would be expressed in the relationship between “religious authority” and “devotees” – there are other relevant elements, such as the social configuration itself and the mobilization of imaginaries of “truth” or “revelation”, as political, doctrinal and ideological precepts.

**KEYWORDS:** Eucharistic Triumph; Vila Rica (Ouro Preto); Rhetoric and Persuasion; Ideology; Discursive Memory.

## INTRODUÇÃO

O opúsculo *Triunfo Eucharístico – exemplar da cristandade lusitana* contém o relato oficial da primeira grande festa barroca na região mineradora, ocorrida em 1733, por ocasião do traslado do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para a nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Vila Rica.<sup>3</sup> A sua autoria é de Simão Ferreira Machado, “natural de Lisboa e morador nas Minas”, e foi publicado em Portugal, ano seguinte à realização da festa.

A obra tem sido objeto de pesquisa em várias áreas do conhecimento, como a História, as Artes e os Estudos da Linguagem, enquanto representação da Festa barroca e pela relevante descrição do cenário artístico, cultural, sociopolítico e discursivo na constituição de Ouro Preto como Patrimônio da Humanidade. No presente artigo, interessa-nos refletir sobre a persuasão retórica no barroco a partir do opúsculo de Simão Machado, mais especificamente, no exame da *Previa Allocutoria* – seção do texto destinada à apresentação do livro, pelo autor.<sup>4</sup> Para isso, procuramos responder a duas questões: como se dá a orientação persuasiva em relação aos imaginários sociodiscursivos mobilizados pelo narrador; e como ele constitui o seu auditório ou público-leitor, enquanto destinatário ideal do relato.

O desenvolvimento do texto se dá em três seções. A primeira, mais geral, tem ênfase no barroco; procura situar algumas das suas características e traz uma breve apresentação do cenário sócio-histórico da sua emergência em Vila Rica, entre o final do século XVII e início do XVIII. A segunda apresenta o dispositivo retórico do barroco, constituído a partir da *Arte Retórica*, de Aristóteles, e

<sup>3</sup> Villa Rica foi criada em 1711, a partir da reunião de diversos arraiais do seu entorno. Tornou-se sede da Capitania de Minas Gerais, em 1720. A mudança de nome para Ouro Preto se deu em 1823. Foi tombada como Patrimônio Histórico Brasileiro, em 1936. Em 1980, recebeu o título de Patrimônio Mundial, pela UNESCO. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/373/>

<sup>4</sup> O opúsculo contém 146 páginas – destas, 31 são ocupadas pela *Previa Allocutoria* e as demais, 94, pelo relato da Festa. Em Ávila (2006), encontra-se uma brilhante edição fac-similar. Uma edição *online* encontra-se disponível em: <https://purl.pt/34248>. Acesso em 27 de jan.2021.

contribuições recentes dos estudos discursivos. A terceira, mais específica, dedica-se ao exame da busca persuasiva na *Prévia Allocutoria* como parte da *representação escrita* da Festa do “Triunfo” e possíveis efeitos de sentido decorrentes dessa orientação. Ao final desse exame, voltamos a atenção para considerações acerca da encenação discursiva em vista do auditório presumido, bem como para as estratégias ou provas relacionadas aos imaginários socio-discursivos – com destaque para os imaginários de verdade e possíveis efeitos de doutrinação e ideologia.

## 1. BARROCO: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS

Estudos recentes têm orientado o entendimento sobre o barroco em dois segmentos. O primeiro, com realce para os valores estilísticos intrínsecos ao campo da arte e da arquitetura, caminha, com nuances, em trilhas abertas pela abordagem pioneira de Wolfflin (1888). O segundo, sem desprezar a característica do barroco como um estilo autônomo da arte, tem se interessado pela sua expansão para outros campos, como a cultura, a política, a religião e a linguagem. Com isso, tem realçado aspectos socioculturais relevantes, que favorecem novos olhares e configurações sobre o nacionalismo e traços identitários já salientes na sociedade colonial brasileira, como ressalta Ávila (1964). Todavia, uma das obras mais proeminentes sobre o tema, *El Barroco: arte de la contrarreforma*, de Weisbach (1948), considera o “Barroco” como expressão cultural da Igreja Católica, destinada à doutrinação – o que implica em uma subordinação sociocultural da arte e do seu estilo aos ideários da Igreja de Roma e do poder monárquico.

A presença ativa da Igreja, através do Concílio de Trento (1545-1563), da Reforma Protestante (1517) e da Contrarreforma (1545-1648), incitou em toda Europa um período de grandes conflitos e incertezas – que contribuiu para a efetivação de importantes alterações no âmbito social e, também, no cultural. De acordo com Hauser (2000), essas situações alcançaram, rapidamente, as áreas política, filosófica e científica, acarretando mudanças de opiniões e de comportamentos, ao mesmo tempo em que se expandia pela Europa. As artes teriam sofrido tais impactos, com abandono dos padrões de racionalidade e estética característicos das técnicas renascentistas. Como observa Argan, a atividade artística foi se tornando parte de “um estado de comoção devota, de um movimento de imaginação e de afetos que não [tinha] mais nada a ver com aquilo que antigamente se chamava a ‘invenção’ da história”. (ARGAN, 2004, p. 32).

A “Arte Barroca” consolida-se e expande-se, no caso, juntamente com o fortalecimento da autoridade da Igreja, como arte que visava contribuir para manter ou atrair para o lado católico romano os fiéis que estivessem tendendo às ideias do Protestantismo. Como espaço de expressão, a arte tornou-se um canal privilegiado para a busca de influência da maior parcela de indivíduos, tanto nas nações europeias quanto em suas colônias. Para isso, o fazer artístico passou a adotar uma intencionalidade claramente voltada para a persuasão dos espíritos, seja para a atração desses fiéis, seja como uma arma no combate aos “adversários” reformistas. A arte, nessa situação, se colocou,

sobretudo, como instrumento de propaganda e adesão aos preceitos da Igreja de Roma.<sup>5</sup>

A partir desse movimento de sintonia entre arte e religião, como observa Argan (2004, p. 33-44), desenvolve-se uma nova estética baseada em técnicas “ilusórias”. Não que as bases de sua constituição estivessem fundamentadas na falsidade, mas que fossem adequadas à persuasão dos espíritos, em acordo com critérios de verossimilhança – aquilo que se aceita como verdadeiro – em acordo com as doutrinas e os saberes religiosos. Isto se deu na arte sacra, mas também na arquitetura, favorecendo um cenário em que os indivíduos se sentissem como coparticipantes dos imaginários sociodiscursivos mobilizados pelas novas peças artísticas e na formação de identidades coletivas adequadas aos seus espaços de convivência.

Para isso, o que se representa é mais dramático, realista, movente e comovente. Cenografias baseadas em passagens bíblicas são usadas para captar a adesão dos observadores. Como a Igreja romana necessitava reforçar a presença dos santos, tem-se todo um esforço na reconstituição das suas histórias de vida, das lendas, memórias e dos imaginários milagrosos em suas trajetórias, tornando-os exemplares. Era preciso também dar um “corpo” a esse resgate do imaginário, constituindo as imagens resultantes da atividade hagiográfica com simbolismos e significados dignos de louvor, bem como indicadores da capacidade desses para a interseção junto a Deus, para o atendimento às preces dos fiéis.

Se a arte e a arquitetura foram, em um primeiro momento, as áreas privilegiadas pela Igreja para essa “missão cristianizadora” do barroco, logo a sua expansão se deu para as manifestações culturais, políticas, educacionais e outras atividades da vida social, deslocando-se, também, para as colônias europeias. Assim, concordamos com a historiadora Adalgiza Campos, especialista sobre o barroco brasileiro, ao afirmar que “o Barroco não foi apenas um estilo artístico, mas uma visão de mundo; envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer” (CAMPOS, 2006, p. 7).

A característica do barroco como “uma visão de mundo” parece ser bastante oportuna à compreensão da região mineradora. Em especial, é o que se pode notar a partir do final do século XVII e início do XVIII em um cenário de descoberta do ouro em abundância (entre 1693-1696), e pelo potencial de exploração de riquezas. À época, essa descoberta e a sua extraordinária amplitude acarretaram um importante deslocamento de colonos que se encontravam nos engenhos do açúcar e de novos imigrantes para as áreas do “sertão das minas”.<sup>6</sup> Com a abundância de ouro e a intensa imigração, o espaço social passou a ser denominado como região das “Minas de Ouro”, com destaque para a “Vila Rica”.

Ao lado do amplo contingente de “aventureiros ávidos pelo enriquecimento rápido”, assiste-se à chegada, também, de um extenso plantel de negros africanos escravizados, como força de

---

5 Segundo Weisbach, a Igreja de Roma valeu-se das artes para fins de ensino, persuasão e mesmo para a propagação da doutrina, articulando-as aos seus propósitos contrarreformistas. Para ele, o estilo barroco adaptou-se de maneira perfeita aos propósitos da Igreja, servindo para traduzir o novo elã religioso. (Weisbach, 1948, p. 58-60).

6 Segundo Venâncio: “Minas antes do Ouro era definida como sertão, um lugar de perigos, inimigos doenças e bichos peçonhentos. Surge nos registros anteriores como lugares geográficos ou humanos, podendo ser definido simultaneamente como Sertão do Rio São Francisco, do Rio Grande, Sertão dos Cataguases, dos Guaiases ou Araxás. (Venâncio, 2007, p.87)

trabalho compulsório na exploração do ouro e atividades de infraestrutura naquele ambiente que se tornava um “regime minerador”.<sup>7</sup> Ao mesmo passo, cria-se o mercado de escravos e as forças de manutenção do *status quo* entre o “senhor-proprietário” e o “escravo-mercadoria”.

Quanto aos povos originários – designados antes das descobertas, genericamente, como “Cataguazes”, “Guaiases” ou “Araxás”, o problema foi se desfazendo no abrupto cenário da sociedade mineradora que se instalava, seja pela derrota destes em guerra, com algum grau de extermínio, seja pela submissão como escravo ou aliado, ou pela migração das tribos para outras áreas do sertão.<sup>8</sup>

Neste cenário social, a instalação do controle se deu de maneira singular. A coroa não tinha como estabelecer um sistema de governabilidade em moldes parecidos ao que se mantinha na metrópole. Não parecia ser este, também, o seu desejo, pois custaria algo caro, com ônus administrativo e financeiro. E não havia qualquer garantia de que essa duplicação pudesse ser eficaz em território ainda desconhecido e tão distante.

Por outro lado, a própria população tomara para si as ações de controle, de sociabilidade e de apoio mútuo a partir de experiências de convivência, com realce às suas práticas religiosas e iniciativas de manutenção do *status quo*. Para isso, foi importante, desde as primeiras aglomerações, a atividade leiga de construção de pequenas igrejas ou capelas que serviam como espaço comum de oração, mas também como ponto para o encontro, para o comércio e a convivência social entre os moradores que se organizavam em torno de suas respectivas irmandades.<sup>9</sup> Como descreve Boschi:

[...] a sociedade que se foi organizando na área fê-lo em torno da religiosidade; as urbes foram nascendo sob o impulso da vida religiosa. Mantenedoras das capelas, cerne dos arraiais e igualmente dos altares que se construíram no interior delas [Igrejas], as irmandades assumiram, pois, função e papel nuclear na promoção das sociabilidades coloniais mineiras. E ressalte-se que assim se exprimindo, as irmandades precederam ao Estado e à Igreja, como instituições. (BOSCHI, 2007, p. 61)

Tornou-se, então, mais vantajoso para a Coroa o apoio à constituição das Irmandades e a delegação a elas de determinadas funções sociais. Como associações de leigos em torno de uma representação religiosa, elas estabeleciam redes de mutualidade e o desenvolvimento de atividades solidárias, assumindo, inclusive, responsabilidades pela assistência aos seus associados no quoti-

---

7 “A população escrava em Vila Rica apresentou rápido incremento nas quatro primeiras décadas do séc. XVIII. Em 1716, contaram-se 6.721 cativos e, dois anos depois, 7110; em 1728, a cifra subia a 11521. Em 1735, segundo dados incorporados ao Códice Costa Matoso, o número de cativos atingia 20.863.” (Costa, 2011, p. 188).

8 “Ao estudar o processo de conquista dessas sociedades, Florestan Fernandes identificou três consequências decorrentes da colonização: a guerra indígena contra o invasor; a submissão do índio – na condição de escravo ou “aliado” – e, por último a migração (1975, p.11-32). A ocupação das regiões interioranas, levou a essas mesmas reações, sem, porém, deixar de apresentar especificidades”. (Venâncio, 2007, p. 87)

9 Como ilustração, as seguintes irmandades são anunciadas no opúsculo como participantes no traslado: a do Santíssimo Sacramento, a de Nossa Senhora do Pilar e a de São Miguel e Almas, criadas em 1712, a partir da elite social que se instalou no início dos povoados. A Irmandade do Rosário dos Pretos (1715); a do Rosário e de Santa Efigênia, do povoamento do Alto da Cruz (1717); a de Santo Antônio de Lisboa (1723), a de São José e a de Nossa Senhora da Conceição, da freguesia de Antônio Dias (1726). (SOUTO-MAYOR, 2014, p. 20-27)

diano, na doença e na morte. Rapidamente, foram se expandindo e, junto, a constituição de grandes e suntuosas igrejas ou templos, sobre os quais elas próprias deliberavam construir como espaços de culto e sociabilidade, inclusive como ostensão de poder entre os “iguais” e preservação do *status* em suas crenças em torno do Santo padroeiro.

Neste sentido, a visão de mundo barroco manifestava-se entre a população no cotidiano das trocas sociais, na ajuda mútua e ações de solidariedade no interior das irmandades. Cada uma buscava se demonstrar como a mais dedicada aos ofícios, festas e celebrações em favor do seu padroeiro. Ocasões em que representavam a posse de imensa riqueza e a ampla utilização desta – o que se podia ver, também, nas decisões sobre a construção do templo e a ornamentação do seu interior (na imaginária, altares e decoração), com muito ouro, pedras preciosas e artifícios reluzentes. Assim, retomando Campos (2006, p. 7), o cenário social e religioso se configurava como uma visão de mundo barroco, “envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer”.

## 2. O DISPOSITIVO RETÓRICO DO BARROCO

O termo dispositivo refere-se a um conceito que estrutura a interação retórica como um todo orgânico, produtor de discursos e efeitos de sentido persuasivos. Como categoria conceitual, podemos propor que ele se apresenta, inicialmente, a partir de respostas possíveis às questões: “quem fala a quem?”, “sobre o que?”, “como?”, “para que?” e “em que canal?”. Aristóteles apresenta, logo no início da sua obra, os primeiros elementos que permitem responder às questões colocadas e compor a proposta para a sua estruturação. No início do Capítulo 3, da *Arte Retórica*, ele afirma:

Com efeito, o discurso comporta três elementos: o *orador*, o *assunto* de que fala, e o *ouvinte*; e o fim do discurso refere-se a este último, isto é, ao ouvinte. Ora, é necessário que o ouvinte ou seja espectador ou juiz, e que um juiz se pronuncie ou sobre o passado ou sobre o futuro. (ARISTÓTELES, 2005, p. 104, itálico nosso)

Percebe-se, acima, a articulação preliminar entre três elementos que compõem o dispositivo. Quem diz algo é o *orador* – aquele que tem a palavra e que ocupa o lugar de produtor do discurso. Ao produzir o seu discurso, o orador se dirige ao *ouvinte* – aquele que ouve, como auditório ou público, e que ocupa o lugar de receptor. Com a invenção da Imprensa,<sup>10</sup> em meados do século XV, esses espaços passam a ser ocupados por uma diversidade de sujeitos, sobretudo enquanto escritor e o leitor – o que é o caso do presente opúsculo ou “obra litteraria de pouco corpo, tomo, ou leitura” (BLUTEAU, 1789, p. 136).

---

10 A invenção da Imprensa (Gutemberg, 1439-1440) e a ascensão de ideais da burguesia levaram a uma verdadeira revolução na comunicação, com a produção de impressos e a necessidade de domínio da escrita e da leitura. Com isso, a iniciativa da comunicação passa a compreender, também, o escritor e o leitor, bem como representações de domínios diversos no uso da linguagem.

O *assunto* sobre o qual se fala compreende o tema da interação – algo que é partilhado pela comunidade, na qual se reconhece a figura do orador/escritor e o ouvinte/leitor como sujeitos de direito à palavra.

Para o próximo componente, “como dizer?”, retomaremos Aristóteles, em sua teoria sobre as espécies de retórica:

*As espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos. [...]. Ora, é necessário que o ouvinte ou seja espectador ou juiz, e que um juiz se pronuncie ou sobre o passado ou sobre o futuro. O que se pronuncia sobre o futuro é, por exemplo, um membro da assembleia; o que se pronuncia sobre o passado é o juiz; o espectador, por seu turno, pronuncia-se sobre o talento do orador. De sorte que é necessário que existam três gêneros de discursos retóricos: o *deliberativo* [político], o *judicial* [forense] e o *epidíctico* [demonstrativo]. (ARISTÓTELES, 2005, p. 104, itálico nosso)*

O “como dizer?” leva-nos à situação de troca, cuja delimitação está fundamentada pela teoria dos gêneros da Arte Retórica (o *deliberativo* ou *político*; o *judicial* ou *forense*; e o *epidíctico* ou *demonstrativo*). Em razão deste artigo, especificaremos o gênero epidíctico ou demonstrativo, cujo sujeito destinatário é constituído como alguém que decide sobre algo no tempo “presente”, atuando como um “espectador” – o que é o caso de quem lê a narração de uma festa pública. O ato que se desenvolve no discurso equivale a “louvar, elogiar” ou “censurar, criticar”. Para isso, o sujeito mobiliza, sobretudo, valores dos domínios estético e hedônico, da ordem do que é “nobre, belo” ou “vil, abominável”, tendo como orientação a “amplificação” (figura que consiste no desenvolvimento de um acontecimento ou de uma ideia, realçando ainda mais as suas particularidades; exagero).

Perelman e Olbrechts-Tyteca afirmam que o epidíctico constitui uma parte central da arte de persuadir, pois é por ele que o orador

se propõe aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas quando considerado isoladamente, mas que, não obstante, poderiam não prevalecer contra outros valores que viessem a entrar em conflito com eles. O orador procura criar uma comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório, valendo-se do conjunto de meios de que a retórica dispõe para amplificar e valorizar. (PERELMAN E OLBRECHT-TYTECA, 2007, p. 54-55)

A busca persuasiva pelo epidíctico pressupõe uma qualificação do orador para bem articular o seu discurso aos imaginários sociodiscursivos que partilha junto ao seu auditório. Assim, ele busca tratar, sobretudo, daquilo que “já se sabe”, “se conhece” ou “se admite”, desenvolvendo, pela amplificação, esse conhecimento comum, por meio de recursos discursivos, linguísticos e figuras (a hipérbole, a repetição e o superlativo, por exemplo). Com isso, favorece a intensidade da adesão e a sedimentação, como memória de disposições para a ação no momento adequado.

O “para que?” corresponde à finalidade da retórica. Em Aristóteles, a busca da persuasão é o que motiva a interação entre orador e ouvinte no espaço público. Ela ganha destaque no corpo

da Arte, à qual se define como: “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (ARISTÓTELES, 2005, p. 95). Segundo o autor, as provas ou estratégias persuasivas fornecidas pelo discurso são de três espécies: pelo carácter do orador [*ethos* ou imagens de si], pela disposição dos ouvintes [*pathos* ou emoções] e pelo discurso [*logos* ou razoabilidade]. Estas estratégias participam de maneira conjunta da atividade persuasiva, embora se possa observar a maior eficácia de uma ou outra em determinada situação discursiva. O fundamental, no caso, é que sejam produzidas pelo discurso, pois assim a sua utilização se volta para a interação com o outro em torno da palavra e valores.

O que entra em destaque, no caso, é a força de verdade que esses valores adquirem na sua enunciação. A verdade, assim, não seria da ordem do “ser verdadeiro”, mas o que se possa “crer verdadeiro”, o verossímil – um “crer verdadeiro”, que dependeria “da convicção dos sujeitos que se encontram confrontados nesse momento”. Seria o caso, portanto, dos imaginários de verdade ou revelação, em especial, dos imaginários que têm por base a “tradição” em conformidade com estratégias (ou provas retóricas) relacionadas ao *ethos*, ao *páthos* e ao *logos*. Como afirma Patrick Charaudeau,

O imaginário é um modo de apreensão do mundo que resulta de um processo de representação por meio de uma atividade intersubjetiva, ao mesmo tempo afetiva e racional. Assim se constroem por meio da fala, universos de pensamento ora investidos de *pathos* (o saber como afeto), ora de *ethos* (o saber como imagem de si), ora de *logos* (o saber como argumento racional). Esses universos resultam de uma combinação de razão racional, de razão emocional e de razão imaginativa, instituindo as tantas verdades que se depositam na memória coletiva. (CHARAUDEAU, 2022, p. 26)

O saber como *afêto*, na relação entre aquele que conta algo como representação do passado e o seu público/auditório orienta-se para valores que reforçam a captação enquanto influência no presente da enunciação – o que se caracteriza pela “transação” de certa *benevolência* entre o narrador e o seu público/auditório. O saber como *imagem de si*, na mesma orientação de valores, deve reforçar a *confiança* no orador – o que pode ser obtido pela articulação de *vínculos identitários* entre os sujeitos no passado (tradição) e no presente da enunciação. E, como razão racional, deve ser razoável: capaz de vincular, no discurso (*logos*), a imagem de si (Simão Machado) e os afetos do público/auditório (como sujeito destinatário idealizado pelo narrador).

### 3. PERSUASÃO E IMAGINÁRIOS NA *PREVIA ALLOCUTORIA*

A “Prévia Allocutoria” é uma espécie de *apresentação da obra*. Ela parece ser o lugar privilegiado para Simão Machado construir o seu auditório. Para isso, o escritor parte do imaginário socio-discursivo em torno da História de Portugal e coloca em cena saberes de conhecimento, os quais poderiam ser encontrados, possivelmente, como registros escritos e reconhecidos na trajetória da nação portuguesa: a sua configuração como “estado nacional”, o comércio com outros estados, ati-

vidades em suas colônias e áreas de influência. Na mesma linha, ele mobiliza saberes que integram os mitos, casos e lendas que circulam na sociedade lusitana e que colaboram na construção da ideia de nação rica, influente e religiosa.

Simão Machado parece se orientar, inicialmente, pelo desejo de criar disposições (emoções), como um sentimento de *pertença coletiva* em seu público, para que este se interesse pelo conjunto da sua narração e se deixe persuadir. Nessa construção do público “benevolente”, dedica-se à exposição de um discurso da tradição político-religiosa, como uma espécie de “gênese”, o início de tudo: a criação de Portugal como produto da reconquista militar, a sua instituição como reino e nação privilegiada aos olhos de Cristo – uma nação forte e qualificada que logo se tornaria centro das atenções no mundo. Pois, explica o autor, “*todo o Mundo sabe, que ao Supremo Rey dos Reys, Christo Senhor Nosso, deve o glorioso Reyno de Portugal a sua instituição, e dilatado Senhorio*”. (MACHADO, 1734, p. 1-2, itálico nosso).

Este “*todo o Mundo*” refere-se aos portugueses e a toda a população do mundo. É uma generalização totalizante; não deixa ninguém de fora. Na verdade, é improvável que todo o mundo soubesse dessa “dádiva” de Cristo e do “pacto” assumido pelo “Reino de Portugal” – o que está na ordem mítica e religiosa. Assim, o autor utiliza-se de uma hipérbole para criar a amplificação sobre um imaginário compartilhado. Este “exagero”, no entanto, pode ser algo “agradável” ao receptor-leitor na sua convivência social, como estímulo à sua adesão. Não se trata, necessariamente, de um descuido do autor, mas de uma construção que parece adequada à sua intencionalidade: a criação de um leitor ideal pouco exigente na distinção entre o que é de ordem da História (a evidência) e o que é da ordem da doutrina, lenda ou mito (o verossímil). É curioso, neste sentido, que o autor repete a expressão hiperbólica em outros momentos da sua enunciação. Isto nos faz crer que se trata de um forte recurso persuasivo em sua retórica epidíctica e que assume uma orientação patêmica importante na criação de um sujeito destinatário ideal *simpático* ao discurso do narrador – daí a sua benevolência na troca intersubjetiva.

Importa verificar, também, o trabalho que o autor realiza com o imaginário sociodiscursivo de *verdade* ou *revelação* (mediada por Cristo): a missão dada ao Reino de Portugal, bem como a instituição da identidade portuguesa. Segundo Simão Machado,

Consta por tradição, e historia, que naceo esta gloria á nação Portugueza no espaçoso campo de Ourique, que *teve principio* no primeiro, e invencivel Rey D. Affonso Henriques, pela voz Divina do Redemptor do Mundo gloriosamente eleito, e confirmado com aquella victoria, que sempre com espanto celebra a fama. He também notório, que *ao mesmo Rey, e seus descendentes, e geralmente a toda nação, foi imposta incumbência de dilatarem a Fé entre as gentes barbaras, e remotas de todo o Mundo*[...] (MACHADO, 1734, p. 2, itálico nosso)

Ao nascer (1139), Portugal recebe uma missão especial de Cristo: o “Apostolico encargo da propagação da Fé”. A força desta identidade “missionária” e “virtuosa” (“destemida nação propagadora da Fé”) tem o seu momento de fundador com a vitória sobre os mouros na Batalha de Ou-

rique.<sup>11</sup> Essa identidade é de suma importância para o leitor – destinatário ideal, pois lhe concede o privilégio de *pertença* a uma *nação valente e virtuosa*, configurando-se, assim, ao lado do *pathos* do sujeito benevolente. Ela começa a ser evocada a partir do “primeiro e invencível, D. Affonso Henriques” que teria se tornado “Rey pela voz Divina” – o que nos coloca, neste *imaginário de revelação*, uma *origem* (criação de Portugal e início da jornada bem-sucedida) e um *suporte* do poder (com a escolha do Rei pela voz Divina tem início a *dinastia*).

No entanto, temos, aqui, uma construção complexa. Simão Machado combina dados factuais corretos (a vitória do exército cristão sob o comando de D. Affonso, a fundação simbólica de Portugal e a sua proclamação como Rei de Portugal) com saberes que são da ordem do mito (a invencibilidade de D. Affonso Henriques; o privilégio de receber a Coroa por direito Divino e a Missão Evangelizadora dada pelo próprio Cristo) como se fossem conhecimento histórico e doutrinas válidas. Isto é um problema tanto para a História quanto para a doutrina, pois o autor incorre em alguma ilusão e em uma pseudo doutrinação ou ideologia.<sup>12</sup>

Na sequência, o escritor passa à narração de ações sob o reinado de D. Manoel I. Esta ganha suma importância,<sup>13</sup> pois trata-se do período das grandes navegações e “descobertas” portuguesas. Neste sentido, Simão tece elogios ao Rei pela sua iniciativa em formar a denominada frota dos “novos Argonautas do Oceano”, que favoreceu o conhecimento de novas terras, a abertura do comércio com a Índia Oriental e com outras regiões da Ásia,<sup>14</sup> bem como a ventura da “descoberta” de uma nova terra (Brasil):

Quase no mesmo tempo, não com deliberada navegação, mas da carreira da Índia desviados com *huma horrível, e dilatada tempestade, fora de modo o humano pensamento, descobrirão a fértil, e incógnita parte da America chamada Brazil*, pelo muito páo, que nesta terra há, sendo guia a Divina Providencia, e como piloto a continua tempestade, para verem, epifarem tão remota, e dilatada região do Mundo. (MACHADO, 1734, p. 6, *itálico nosso*)

Com a “descoberta”, Portugal tem um novo e importante impulso. Primeiro, pela extração do Pau Brasil, que tem início nos primeiros anos da Colônia; depois, tendo em vista a necessidade de

---

11 Batalha de Ourique (1139), em que D. Afonso, comandando os cristãos obtém uma vitória surpreendente sobre os mouros - em razão da inferioridade numérica do seu exército. A vitória teve significado tão forte que D. Afonso (então, Duque de Borgonha), com o apoio dos soldados, se autoproclama Rei de Portugal. (TEIXEIRA; MONTEIRO E DOMINGUES, 2017)

12 As doutrinas de monarquias de Direito Divino foram formuladas na Idade moderna (século XVI), enquanto o reinado de D. Affonso Henriques ocorreu no século XII (entre 1139-1185), logo, Simão Machado aciona uma doutrina que ainda não existia no momento de criação da monarquia portuguesa. (Ribeiro Santos, 2018) O fato de Simão Machado não se apoiar em uma doutrina válida para o momento, mas em outra vigente somente a partir do século XVI, faz com que o imaginário sociodiscursivo acionado corresponda a um efeito ideológico [engodo ou ilusão]. Ou seja, “Um saber que propõe uma explicação total e abrangente da atividade social; como tal, se constituindo como discurso de referência absoluta”. (Charaudeau, 2022, p.30)

13 D. Manuel I foi rei de Portugal entre 1495-1521. A chegada da frota de Cabral ao Brasil ocorreu em seu reinado.

14 Simão traz ao seu discurso um intertexto coma obra *Os Lusíadas*, de Camões (1572), na qual o narrador épico conta sobre a viagem de Vasco da Gama às Índias (1497-1498) no comando da frota dos “Novos Argonautas do Oceano”. Nesta viagem que se tornou épica, Vasco da Gama celebrou os primeiros acordos comerciais com as Índias. Disponível em: [www.ibl.pt](http://www.ibl.pt).

povoamento da terra e a percepção prática de que se trata de “terra em que se plantando tudo dá”<sup>15</sup> – tem início o ciclo dos engenhos de açúcar. Mantém-se, dessa maneira, a possibilidade discursiva epidíctica, com elogio e exaltação *às autoridades do regime monárquico, aos portugueses* (que atendem às demandas de ocupação e exploração dos novos territórios) e ao Brasil. As “conquistas” são percebidas como dádivas de Deus, resultados do espírito aventureiro e da prudência dos portugueses.

Quanto aos povos que se encontravam no Brasil, são percebidos, inicialmente, como “feras” e como objeto de conquista e domesticação, pela religião ou pela espada. Agindo dessa maneira, os portugueses estavam consoantes à dupla missão (evangelizadora e de conquista) outorgada, segundo Simão, por Cristo ao Rei Affonso I e à nação portuguesa. Os povos originários, afirma, são vis em “estado selvagem”; no entanto, se colonizados tornam-se “doceis, e atentos” a receberem a doutrina, “amanhecendo então a estes povos a luz da Ley Divina para a eterna felicidade; e *servindo aos Portuguezes o temor introduzido das armas para as utilidades do domínio*” (2007, p. 127), o que era positivo ao “espírito” português. Em caso de resistência, “sentirão a violência das armas para o domínio” ou seriam mortos, em combate – o que, também, estaria em acordo com o “espírito” aguerrido português.

Logo as barbaras nações dos novos paizes, gente só na figura humana distincta das sylvestres feras, (em tanta rudeza nascerão, e viviaõ pela falta do comercio com outras gentes, impedido pelos imensos golfos do Oceano) a hum mesmo tempo ouviraõ dos Portuguezes a doutrina Euangelica; e os mais repugnantes, e indomáveis sentirão a violência das armas para o domínio; fazendo muitas vezes a sujeição os ânimos doceis, e attentos a receberem a doutrina: *amanhecendo então a estes povos a luz da Ley Divina para a eterna felicidade; e servindo aos Portuguezes o temor introduzido das armas para as utilidades do domínio.* (MACHADO, 1734, p. 7, 8, itálico nosso)

Podemos notar a existência de uma espécie de percepção pedagógica sobre o funcionamento das ações portuguesas de colonização: a atuação evangelizadora (imaginário de doutrinação) está sempre presente, mas as armas (imaginário de instauração do poder pela violência) podem ocupar espaço análogo ao da cruz – como parte do cumprimento da missão católica cristianizadora. Esta percepção nos parece próxima a um possível olhar dominante sobre a escravização negra: o “ser humano” preto, tornado escravo, é visto como uma ferramenta que se adquire para o trabalho cotidiano. Entretanto, se catequizado e considerado “adequado” à servidão torna-se um cristão (*para a eterna felicidade*), embora de categoria inferior (*pelo temor às armas para as utilidades do domínio*). Porém, se ele revoltar, poderá ser dizimado como parte da “missão lusitana”: “e os mais repugnantes, e indomáveis sentirão a violência das armas para o domínio”.

Esse imaginário de “povo missionário” se coloca, assim, como ideologia: os valores atribuídos à atividade dos portugueses são todos orientados positivamente, dignos de júbilo, apoiados na missão e na doutrina “Evangelica”. O outro é o selvagem: são feras rudes e ignorantes; a ação violenta pelo português é um ato necessário para torná-los “doceis”, “atentos” e “servis”. Porém,

---

15 Carta de Pero Vaz Caminha ao Rei D. Manuel I, na qual comunica a “descoberta” do Brasil, 1500.

quando a ação violenta parte do *outro* é um ato perverso e revelador da impossibilidade da vida em comunidade. A doutrina Evangélica torna-se, também, ideologia, sobretudo, enquanto forma legitimadora da apropriação de outro ser humano como propriedade e força de trabalho compulsório, com base em diferenças identitárias.

a ideologia é um sistema de pensamento mais ou menos fechado sobre ele próprio, que é construído em torno de valores de um grupo social que se impõe. [...] Ela se apresenta em “um processo de ideologização, que constrói um conjunto de crenças mais ou menos teorizadas sobre a atividade social e que tem por efeito discriminar as identidades sociais”. (CHARAUDEAU, 2007, p. 200-201)

Neste caso, o elogio e a nobreza tornam-se pressupostos na atividade do “sujeito missionário”. Ele age motivado por estes valores quando se encontra na busca evangelizadora e, também, quando se utiliza de armas. Isto pode ser visto como uma espécie de garantia violenta na “comunhão dos espíritos”. O sujeito missionário é uma “pessoa do bem”. Ele possui esta característica em razão da identidade do “ser português” (nascimento) e a preserva pelo *status*.

Voltemos à questão sobre a imagem de destinatário ou leitor ideal criada pelo orador/escritor. Um dado relevante é que a Festa do Triunfo foi organizada por duas irmandades: a de Nossa Senhora do Rosário e a do Santíssimo Sacramento. Elas decidiram, possivelmente, sobre todas as questões. Do ponto de vista financeiro, coube aos Irmãos do Rosário a contratação e o pagamento do escritor do Opúsculo; e coube aos Irmãos do Santíssimo as despesas da Festa. Por outro lado, apesar de contar com este financiamento “oficial”, a obra foi comercializada. Isto se vê pela publicação, abaixo, na coluna de anúncios do Jornal *Gazeta de Lisboa*, em 1735:

Na logea Antonio Tavares portas S. Catharina se vende hum livro Triunfo Eucharistico, na tresladaçam se fez Stmº Sacramento Igreja Srª Rosario p. novo Templo Nª Srª Pilar; Prov. Minas. (GAZETA DE LISBOA, 18/08/1735, p. 33).

Postulamos que, em parte, o público idealizado situava-se nesse mercado leitor: entre setores da burguesia emergente e componentes medianos da sociedade – aqueles que, por vezes, *sonhavam em se lançar à aventura* de viajar para o Brasil: se instalar “nas Minas”, alugar ou tornar-se proprietário de uma lavra, encontrar ouro e adquirir alguns escravos. Algo parecido se deu, por exemplo, com o cirurgião-barbeiro Luis Gomes Ferreira, como narra em seu livro *Erário Mineral* (1735).<sup>16</sup>

Simão reafirma que os portugueses tinham uma visão correta desde 1500, quando aportaram no Brasil e desenvolveram, na sequência, diversas campanhas à procura de metais preciosos. O resultado, a glória, chegou no final do XVII, quando entre 1693 e 1696 se realizaram descobertas

---

16 O cirurgião-barbeiro Luis Gomes Ferreira fez esse “percurso”. Formou-se em cirurgia (1705). Atraído pelas notícias sobre as minas, resolveu buscar trabalho e enriquecimento, na Região. Chegou no Brasil em 1708. Viveu na região mineradora por mais de 20 anos, atuando como cirurgião-barbeiro. Com o dinheiro que ganhava, adquiriu uma fazenda na Vila do Ribeirão do Carmo, área para mineração e alguns escravos. Desenvolveu a prática médica na Capitania, indo além do repertório do cirurgião-barbeiro e escreveu “*Erário Mineral*”, publicado em Lisboa, 1735 – obra que reúne 12 tratados e relatos de atividades.

de ouro em abundância nos sertões das Minas. Agora, menciona o autor, passados “apenas 30 anos da descoberta, poderia se afirmar que o homem mais rico que vive em Portugal possui riqueza bem menor do que os ricos residentes em Vila Rica. Essa faixa de pessoas ricas que vivem em Portugal e seus consortes residentes em Vila Rica inserem-se, de maneira bastante marcada no discurso, como possível sujeito destinatário ideal na obra de Simão.

Nesta villa habitão os homens de mayor comercio, cujo trafego, e importância excede sem comparação o mayor dos mayores homens de Portugal: a ela, como a porto, se encaminhaõ, e recolhem as grandiosas somas de ouro de todas as Minas na Real casa da Moeda: nella residem os homens de mayores letras, seculares, e Ecclesiasticos: nella tem assento toda a nobreza, e a força da milicia: he por situação da natureza cabeça de toda a America, pela opulência das riquezas a perola preciosa do Brasil. (MACHADO, 1734, p. 24)

A narração de Simão vai ganhando os contornos de uma narrativa hedônica, na qual o acesso ao ouro de Vila Rica equivale a uma conquista do “paraíso”. O autor se mostra bastante confiante sobre a durabilidade da empresa mineradora e a ostensão de riquezas. Assim, em sua busca persuasiva, ele se torna também propagandista, no incentivo para que parte desse sujeito destinatário ideal, a elite econômica e social portuguesa, possa se interessar por viver na encantadora Vila Rica. A perspectiva de Simão parece remeter à ideia de que a situação de riqueza e exploração do ouro será bastante duradoura, com a possibilidade de manutenção do *status quo* colonizador de forma perene, mantendo-se a relação entre o poder monárquico, o poder eclesiástico e a sociedade, inclusive no diz respeito ao controle sobre a força de trabalho neste *paraíso barroco*.

Este opulento Emisferio das Minas, onde avulta, mais que as riquezas, o fausto dos Templos, e a preciosidade dos Altares: e como o Sol, a cujas luzes ficaõ sombras de todos os astros os esplendores, a nobilíssima Villa Rica, mais que esfera da opulência, he teatro da Religião: develhe Portugal grandiosos auxílios, e quantiosos créditos; sem duvida os mayores a Coroa do Monarcha; a America a gloria, e afluência das riquezas, que lhe reparte; todo Mundo o copioso, e fino ouro, que recebe em seus Reynos; mas sobre tudo deve Portugal ao Brasil, e *todo o Mundo* hum continuado, e de presente novo exemplo de Christandade. (MACHADO, 1734, p. 27)

A mobilização de imaginários não se dá somente em relação a um Eldorado material, mas como uma convivência privilegiada entre o “povo português”, Cristo e a Igreja, como se vê no “fausto dos Templos e a preciosidade dos Altares”. A Festa é um momento de comemoração e de renovação do próprio ato fundador da monarquia portuguesa e do compromisso assumido pelo “povo escolhido” na dilatação da fé e da evangelização. A ostentação de riqueza e missão evangelizadora parecem, doravante, algo a manter-se na memória, como ideologia e disposição para agir no momento adequado. Com isso, há espaço para se postular que o seu destinatário ideal se localize, também, no espaço-tempo posterior ao Triunfo Eucarístico de Vila Rica – o que daria contorno final ao seu auditório universal. Há, contudo, um forte segmento populacional que está, seguramente, fora da

possibilidade de identificação como destinatário ideal: os seres que são colocados na situação de escravidão, os povos originários, os pardos, os pretos e colonos brancos pobres.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos o nosso texto pela descrição de algumas características do Barroco. A primeira tem início nos estudos de Wolfflin (1888) e postula o barroco como estilo específico da arte e da arquitetura, no período posterior à renascença. A segunda realça a expansão do barroco para outros campos, como a cultura, a política, a religião e a linguagem, com Ávila (1964), dentre outros. A terceira, de Weisbach (1942), propõe a noção de Barroco como arte da contrarreforma, o que levou a uma subordinação da arte e seu estilo aos ideários da Igreja de Roma.

Como um realce importante, percebemos que, se inicialmente as artes se apresentaram como áreas privilegiadas para a missão cristianizadora do barroco, logo a sua expansão se deu para as manifestações culturais, políticas e educacionais. Tal expansão e o deslocamento para as colônias trouxe a emergência de uma característica, em que o Barroco, mais que um estilo artístico, pode ser percebido como uma “visão de mundo, envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer” (CAMPOS, 2006, p. 7). Essa visão pareceu-nos relevante para a compreensão da primeira Festa barroca, na região mineradora, em Vila Rica, no ano de 1733, narrada no opúsculo de Simão Ferreira Machado como “Triunfo Eucharístico: exemplar da cristandade lusitana”.

Na segunda seção, apresentamos uma proposta de dispositivo retórico do barroco, como possibilidade para o exame da *Previa Allocutória*, de Simão Ferreira Machado. Esse dispositivo tem por base a *Arte Retórica*, de Aristóteles e formulações recentes no campo dos estudos discursivos. Parece-nos adequado à percepção do discurso em sintonia com representações da “visão de mundo”, naquele momento de ostensão de riquezas e de um amplo plantel de escravos, que marca a ascensão do Barroco no espaço sociocultural de Vila Rica (Ouro Preto – Patrimônio da Humanidade). Assim, como ferramenta conceitual, mostrou-se capaz de contribuir para a compreensão do processo discursivo, com os seus componentes (orador/escritor e auditório/leitor; propósito e gênero retórico) e os possíveis efeitos de sentido decorrentes da interação retórica no barroco.

Na terceira seção, realizamos o exame da retórica persuasiva na “*Previa Allocutória*”, em torno de duas questões colocadas no início deste artigo: como o orador/escritor constrói a sua orientação persuasiva, sobretudo em relação aos imaginários sociodiscursivos acionados em sua narração, e como ele realiza a construção do ouvinte/leitor ou sujeito destinatário da sua narração. O exame da “*Previa Allocutória*” levou-nos a perceber a potência da orientação persuasiva, na narração sobre o nascimento e a trajetória bem-sucedida do reino de Portugal, sob uma lógica de amplificação do discurso.

Desde o momento inicial da sua narração, Simão Machado desenvolveu o seu projeto retórico como gênero epidíctico, orientado pela amplificação no discurso. Como ilustração, chamou a nossa

atenção o uso da hipérbole “todo o mundo...”, que se repete diversas vezes na Prévvia Allocutória. Em relação aos imaginários sociodiscursivos, houve destaque para o imaginário de *verdade* ou *revelação*, pela importância que ocupa no nascimento da nação e no percurso da narração. Esse imaginário se apresenta pela mediação de Cristo, ao final da vitoriosa batalha de Ourique, quando os cristãos derrotaram o exército mouro. Segundo Simão, “todo mundo sabe” que pela revelação do próprio Cristo a D. Affonso Henriques, comandante do exército, institui-se a nação portuguesa e, por decorrência, atribui-se a identidade portuguesa ao “povo guerreiro”; bem como outorga uma dupla missão ao reino: *conquista e dilatação da fé entre as gentes barbaras, e remotas de todo o Mundo*.

Com isso, o orador/escritor cria uma disposição de pertença coletiva entre o povo português e o concebe como *povo missionário* (dotado de uma missão divina) e *destemido* (para o contato com gentes bárbaras de todo o mundo) – um povo ao qual se pode atribuir metas para a dominação política e religiosa, pois ele as cumprirá. A estas disposições patêmicas corresponde um efeito importante de *benevolência* entre o ouvinte/leitor e o orador/escritor – o que tem grande importância como salvaguarda para o *ethos* ou imagem de si do orador como um *patriota* e *agradável* para com o seu auditório. A razoabilidade barroca parece situar-se na “medida adequada da amplificação” – o que seria o limite da verossimilhança.

A partir dos imaginários sociodiscursivos foi possível também a identificação da busca persuasiva por meio de doutrinas em conflito e a construção ideológica no discurso de Simão. Esta última com bastante ênfase no decorrer da narração, demonstrando potência para ser tomada como dado factual.

O segundo eixo do exame retórico voltou-se para a busca de identificação do auditório constituído pelo orador/escritor como sujeito destinatário do seu discurso. O primeiro segmento social que se insere, possivelmente, entre o auditório da persuasão é o público residente em *Portugal*, em especial, parcelas da elite socioeconômica e da população mediana desejosa de constituir riqueza na região das Minas. O segundo grupo é composto pela elite residente em *Vila Rica*, sobretudo, os membros da irmandade do Santíssimo Sacramento. Com essa dupla orientação (para Portugal e para Minas) na construção do seu auditório ideal, parece-nos que ganha maior clareza a razão de identificação do autor, unicamente, como sendo “natural de Lisboa e morador nas Minas”. É neste sentido que constrói o seu auditório. Quanto à maioria da população em Vila Rica (negros escravos, forros, pardos e colonos pobres), estes não são componentes do auditório ideal, embora façam parte da memória registrada para o futuro como objeto de doutrinação e ideologia.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005. In: Obras Completas. Coleção Biblioteca de Autores Clássicos. Organização de Antônio Pedro Mesquita. Tomo 2, Volume VIII, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1964.

ÁVILA, Affonso. *Festa Barroca: Ideologia e Estrutura*. In PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, vol. 1, A Situação Colonial. Campinas: UNICAMP; Fundação Memorial da América Latina, 1993, p. 235-263.

ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Vol. 1, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura MG / Arquivo Público Mineiro, 2006.

BLUTEAU, D. Rafael, *Diccionario da Língua Portuguesa*. V.2. Lisboa: Officina de Simão Thaddeu Ferreira, 1789. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/>. Acesso em 05 de jul. de 2023.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. e VILLALTA, Luiz Carlos. *História de Minas Gerais*. As Minas setecentistas. V.1. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. *A Carta da Pero Vaz de Caminha*. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em 05 de jul. de 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. IPHAN. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/373/>. Acesso em 05 de jul. de 2023.

CAMÕES, Luiz de. *Os lusíadas*. Lisboa: Portugal, 1572. Disponível em: <http://dominiopublico.gov.br>. Acesso em 05 de jul. de 2023.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª. Ed. São Paulo: Ediouro, 2005.

CENTURIÃO, Luiz Ricardo Michaelson. *A cidade colonial no Brasil*. Homo Plasticus, 2017.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. *A manipulação da verdade*. São Paulo: Contexto, 2022.

FERREIRA, Luiz Gomes. Erário Mineral. Lisboa: Portugal, 1735. In: FURTADO, Júnia (org) *Erário Mineral V1 e 2*. Belo Horizonte: FJP – FAPEMIG, 2002. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/livro/erario-mineral-luis-gomes-ferreira-volumes-i-e-ii>

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução de Walter H. Greenen. 4ª. Edição em português. São Paulo: Mestre Jou, 1982 [Tomo I]

HEYWOOD, Linda M. *Díáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

JORNAL. *Gazeta de Lisboa*. Edição de 18/08/1735, p. 33. Disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/gazetadelisboa/gazetadelisboa.htm>

KIDDY, Elizabeth W. Quem é o rei do Congo? Um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil. In: HEYWOOD, Linda M. *Diáspora Negra no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2008.

MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucharístico*: Exemplar da Crisandade Lusitana. Lisboa Occidental, 1734. Disponível em: <https://purl.pt/34248>. Acesso em: 27 de jan. 2021.

PERELMAN, Ch. e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTOS, Maria Fernanda Ribeiro Tomé dos. *A construção da autoridade legítima de D. Afonso Henriques de Portugal (1140-1185)*. Dissertação de mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História – UERJ: Rio de Janeiro, 2018.

SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: A pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

SOUTO-MAYOR, Mariana França. *Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil Colônia*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. PPGAC-ECA. SP: USP, 2014.

TEIXEIRA, Nuno S.; DOMINGUES, Francisco C. e MONTEIRO, João G. *A História Militar de Portugal*. Cap. I – A Reconquista. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2017.

VENANCIO, Renato Pinto. Antes de Minas: fronteiras coloniais e populações indígenas. In: RESENDE, Marisa Efigênia Lage de. e VILLALTA, Luiz Carlos. *História de Minas Gerais*. As Minas setecentistas. V.1. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

WEISBACH, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

WOLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Grupo Planeta (GBS), 1986.

**Submissão: 01 de abril de 2023**

**Aceite: 27 de junho de 2023**

## INSISTÊNCIAS CUBANAS: NEOPICARESCA EM *O REI DE HAVANA*

CUBAN INSISTENCES: NEO-PICARESQUE IN *O REI DE HAVANA*

**Felipe França Ferreira<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

<https://orcid.org/0000-0001-8985-7091>

franafelipe@gmail.com

**Samuel Anderson de Oliveira Lima<sup>2</sup>**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

<https://orcid.org/0000-0001-7525-5997>

sanderlima25@yahoo.com.br

**RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de analisar traços da literatura picaresca no romance *O Rei de Havana* (publicado originalmente em 1999) do cubano Pedro Juan Gutiérrez, porém, apontando não só as semelhanças, como também as diferenças, as atualizações que o modelo espanhol de picaresca sofre com relação ao material contemporâneo. Tais diferenças formariam o que críticos como o professor Mario González passou a considerar neopicaresca. O pícaro espanhol teve condições sociais específicas do seu tempo e espaço, e essas condições encontram uma certa semelhança com o contexto social e histórico da personagem Reinaldo, do citado romance, mas também distinções. Entre semelhanças e diferenças, a presença do pícaro na literatura contemporânea não é uma surpresa nem tampouco uma exclusividade da obra de Pedro Juan Gutiérrez. Os estudos de José Antonio Maravall também oferecem um arcabouço teórico para que as semelhanças e as diferenças entre pícaros e neopícaros sejam percebidas e analisadas com o devido cuidado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance cubano; Picaresca; Neopicaresca.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze traces of picaresque literature in the novel *O Rei de Havana* (1999), by Cuban writer Pedro Juan Gutiérrez. However, it is intended to point out not only the similarities but also the differences and updates that the Spanish picaresque model suffers in relation to the contemporary material. Such differences would be what critics, such as Professor Mario González, began to consider “neo-picaresque”. The Spanish picaro had specific social conditions of its time and space, and these conditions find a certain similarity with the social and historical context of the character Reinaldo, from the aforementioned novel, but also distinctions. Among similarities and differences, the presence of the picaro in contemporary literature is neither a surprise nor an exclusivity of Pedro Juan Gutiérrez’s work. The studies by José Antonio Maravall also provide a theoretical framework so that the similarities and differences between picaros and neo-picaros are perceived and analyzed with due care.

**KEYWORDS:** Cuban romance. Picaresque. Neo-picaresque.

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFRN).

<sup>2</sup> Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

*Partiu para as Índias, refúgio e amparo dos desesperados de Espanha, abrigo dos falidos, salvo-conduto dos homicidas, apoio e proteção dos jogadores chamados certos pelos peritos na arte, chamariz de mulheres perdidas, engano comum de muitos e remédio particular de poucos.*

(“O ciumento”, *Novelas Exemplares*, Cervantes)

*Se o senhor conhece as fraquezas deste reino, há de saber que as leis só são cumpridas durante uns três dias.*

(*Do amor e outros demônios*, Gabriel García Márquez)

## INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo analisar a presença da neopicaresca no romance *O Rei de Havana*, publicado em 1999, do cubano Pedro Juan Gutiérrez, nascido em 1950. A teoria da qual este artigo se alimentará é a da literatura picaresca espanhola, do catedrático espanhol José Antonio Maravall, que escreveu *La literatura picaresca desde la historia social* (1986) e que sobre o pícaro proferiu, no final de 1982, uma célebre conferência na Fundação Juan March, “Barroco y Picaresca en España”, e cujo resumo também será de imenso valor teórico para o que aqui se pretende. Outra contribuição importante para os estudos da picaresca é *O Romance Picaresco* (1988), de Mario González. Em seu estudo, o professor da Universidade de São Paulo teoriza sobre o que é o romance picaresco, sua estruturação e sua presença na modernidade, ponto que será aqui discutido. A picaresca moderna, ou a neopicaresca, possui retomadas com relação à espanhola, mas também mudanças.

O professor José Antonio Maravall considera que a picaresca é um fenômeno cuja presença se dá principalmente nos séculos XVI e XVII; já o professor Mario González (1988, p. 45) faz uma ampliação desse fenômeno para a América, ou seja, para os trópicos, e uma presença que é retomada na literatura contemporânea: “O fenômeno do romance picaresco não se limitava à Espanha” e acrescenta:

Anos depois de *Memórias*, será possível ler à luz da picaresca uma das obras-primas da literatura brasileira: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Macunaíma pode ser visto – sem ser a isso reduzido – como um malandro literário, ou seja, como um neopícaro brasileiro, na nossa perspectiva (GONZÁLEZ, 1988, p. 58).

Essa denominação de neopícaro é entendida através de retomadas, releituras, atualizações, aproximações e presenças da literatura picaresca na modernidade. Pretende-se aqui, fazendo as devidas comparações e respeitando os contextos, investigar se a personagem *Reinaldo*, de *O Rei de Havana*, também pode ser vista como tal. Por mais que *Macunaíma* seja obra e personagem brasileiras, o campo americano se mantém, e é partindo desse ponto que se buscará fundamentar uma neopicaresca no romance estudado. Sem esquecer, claro, da teorização desenvolvida por Maravall, com a qual se fará um enlaçamento teórico.

**REINALDO: NEOPÍCARO HABANERO**

Aqui duas presenças serão de fundamental importância: os estudos de José Maravall e os de Mario González. O primeiro, com muita base histórica, devido a sua fundamentação teórica sobre o pícaro dos séculos XVI e XVII, e cujos traços podem ser observados na literatura contemporânea; e o segundo, por defender a contemporaneidade do pícaro no estudo na obra *Macunaíma*. Três materiais do espanhol José Maravall serão aqui utilizados: 1) a sua obra *La literatura picaresca desde la historia social*; 2) transcrições da sua conferência na Fundação Juan March (intitulada *Sociedad y literatura picaresca en el barroco español*, proferida no final de 1982); e 3) o material digitalizado que se encontra na página oficial da citada fundação, que serve como uma espécie de síntese das conferências.

São muito precisas as definições trazidas por Maravall sobre o pícaro, e uma delas afirma que o pícaro é “aquele que se mueve por los caminos que no son los autorizados”<sup>3</sup> o que por si só já remete à figura de Reinaldo, que está sempre em situação de fuga, seja do aparato repressor do regime ou alguma outra manifestação de domesticação e oficialidade. E, em outra definição bastante fortuita, o crítico diz que “lo más valioso para él es lo que reserva para sí”<sup>4</sup>. A figura central da narrativa de *O Rei de Havana* é de “desencaje”<sup>5</sup>: “hay siempre en el fondo del pícaro o de persona próximo a él un enfrentamiento contra la sociedad”<sup>6</sup>, e a situação de Reinaldo é sempre de desafio às ordens, aos caminhos oficiais da sociedade.

José Maravall nos confirma que o “pícaro es un desvinculado”<sup>7</sup> (1986, p. 11) e essa desvinculação é fruto de uma característica histórica bastante peculiar aos séculos XVI e XVII: “individualismo: una corriente que va a definirse como una nueva actitud, enfrentada a la sociedad tradicional, a consciencia de la crisis histórica del Renacimiento; la ideología de una grave crisis de inconsistencia de status”<sup>8</sup> (MARAVALL, 1982, p. 36-37). Reinaldo é acima de tudo um individualista, um egoísta, sentimento que pode ser entendido como central na ação do pícaro.

Para fugir da confusão de contextos por trabalhar com séculos tão distantes historicamente, já que a picaresca é manifestação dos séculos XVI e XVII (período do Barroco para muitos historiadores) e Reinaldo é um anti-herói do século XX, faz-se importante ressaltar um comentário de Maravall que é central para entender o pícaro e investigar sua presença na contemporaneidade: “La soledad es el gran tema del Barroco y de la picaresca”<sup>9</sup> (MARAVALL, 1982, p. 36). Não é que o pícaro esteja retirado em um monte, isolado, sem contato, mas sua condição de desvinculado o coloca em

3 Citação oriunda de transcrição retirada da conferência de Maravall na Fundação Juan March. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FBfhoqinmJU>. Acesso em: 14 jun. 2022. Tradução livre: “Aquele que se move pelos caminhos que não são os autorizados”

4 Tradução livre: “O mais valioso para ele é o que reserva para si mesmo”.

5 Tradução livre: “Desencaixe” ou “desajuste”.

6 Tradução livre: “Existe sempre um enfrentamento contra a sociedade no interior do pícaro ou da pessoa próxima a ele”.

7 Tradução livre: “O pícaro é um desvinculado”.

8 Tradução livre: “individualismo: uma corrente que será definida como uma nova atitude, enfrentada contra a sociedade tradicional, contra a consciência da crise histórica do Renascimento; a ideologia de uma grave crise de inconsistência de status”.

9 Tradução livre: “A solidão é o grande tema do Barroco e da picaresca”

caminho solitário, já que está em posição social de enfrentamento. E esta solidão aparece em diversos momentos na vida de Reinaldo ao longo de toda a obra. Dessa maneira, é possível identificar uma relação temática e filosófica entre esses dois pontos da História.

A primeira desvinculação da qual trata José Maravall é a *desvinculación familiar*: “Nadie es pícaro en su tierra natal. En la existencia viajera del pícaro, el mesón es lugar de paso y pieza necesaria, marca momentos importantes de su vida, es una verdadera universidad para licenciarse”<sup>10</sup> (MARAVALL, 1982, p. 37). Reinaldo é arrancado do seu lar e não lhe resta um familiar sequer. Todos mortos: o irmão Nelson, a avó e a mãe. Ambos os irmãos “viviam soltos” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 8). A casa já não era o lugar de estadia preferida para Reinaldo e seu irmão, nem tampouco o era a escola: “Tinham largado a escola faz tempo” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 9), já “consideravam-se homens” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 10) e eram frequentadores assíduos do mercado de Cuatro Caminos.

*O Rei de Havana* é um romance que inicia com a descrição da “linhagem” da qual descende Reinaldo. Pobre, mas ainda assim conseguia sustento. Se Reinaldo é neopícaro, não o é por pobreza extrema, mas sim por não ter o suficiente. Ele e o irmão sustentavam a casa. As origens familiares são uma presença constante na literatura picaresca: “Las novelas picarescas incluyen siempre, con una cierta amplitud, una parte sobre los orígenes familiares del que se va a realizar como pícaro”<sup>11</sup> (MARAVALL, 1982, p. 38). E essa apresentação da linhagem familiar do indivíduo que vai *picarizarse* está nas primeiras páginas de *O Rei de Havana*. É uma construção narrativa que se mantém.

Essa *existencia viajera* do pícaro se dá em Reinaldo, não por largos trajetos, mas sim de um bairro a outro, entre praias, mas nunca deixando Cuba. Não são percursos tão longos, mas são intensos e cheios de aventuras que acabam por expressar caracterizações de um pícaro. E esse caráter itinerário é utilizado por Mario González para inserir *Macunaíma* como neopícaro:

Uma outra característica do pícaro – o seu caráter itinerante – é permanente em *Macunaíma*. Mais ainda, tem em comum com o pícaro o fato de que, a maioria das vezes, este caráter lhe advém da necessidade de fugir para se salvar (GONZÁLEZ, 1988, p. 64-65).

A mesma característica de viajar para escapar das consequências de suas condutas desviadas é encontrada em Reinaldo. Das correrias para ir de uma rua à outra, de um bairro a outro, de uma cidade ou de uma praia à outra, o itinerário fugitivo do pícaro está na picaresca espanhola e se estende a *O Rei de Havana*, bem como a *Macunaíma*. É uma continuidade, que passa, inevitavelmente, por uma renovação, pois os contextos históricos já não são mais os mesmos, no entanto, a presença de certos traços se mantém e atravessa épocas. Se *Macunaíma* é neopícaro, Reinaldo se demonstra igualmente um.

Quando Reinaldo é enviado para a prisão, sem nunca haver conhecido o pai e agora com os familiares todos mortos, é momento do “válete por ti”<sup>12</sup> – conselho/advertência/aprendizado que a

10 Tradução livre: “Ninguém é pícaro em sua terra natal. Na existência viajante do pícaro, a hospedaria é o lugar de passagem e parte necessária, marca momentos importantes de sua vida, é uma verdadeira universidade para se licenciar”.

11 Tradução livre: “Os romances picarescos sempre incluem, com uma certa amplitude, uma parte das origens familiares daquele que será pícaro”.

12 Na tradução da edição bilíngue de Lazarillo de Tormes (2ª ed/2005), de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves,

mãe de Lázaro deixa para ele em *Lazarillo de Tormes*,<sup>13</sup> uma das principais figuras pícaras de toda a literatura, senão a principal. Claro que para Reinaldo tudo se deu de maneira brutal, mas a desvinculação é a mesma: adeus à casa, adeus à família. O labirinto da solidão acompanha Reinaldo de tal maneira que ele não diferencia o fora e o dentro com relação à prisão:

Não tenho nada para fazer nem aqui fora, nem lá dentro. Para que a gente nasce? Para morrer depois? Se não tem nada para fazer. Não entendo para que passar por todo esse trabalho. Viver, disputar com os outros pra não foderem você, e no fim de tudo a merda. Ahh, tanto faz estar aqui fora como lá dentro (GUTIÉRREZ, 2017, p. 20).

Essa solidão de Reinaldo expressa uma forte crítica à sociedade, que mesmo em meio a toda uma cultura socialista cubana, reproduz no trabalho o seu grande valor, logo, a vagabundagem é encarada como desonra. Para Reinaldo, não há propósito válido, não vale a pena ter que trabalhar tanto, disputar tanto, viver de tal maneira se o futuro será a morte inevitável. E essa solidão o deixa em situação de isolamento, distância, “que se aparta de las pautas de comportamiento que tendría que seguir conforme esa condición social que se le impone”<sup>14</sup> (MARAVALL, 1982). E a procedência solitária do pícaro tem um objetivo: “mantiene esta actitud y desarrolla dentro de esa soledad porque quiere ser dueño de sí, autor de su propia vida, realizador de sí mismo”<sup>15</sup> (MARAVALL, 1982). Essa desvinculação é “una condición previa para [...] el rechazo de su figura”<sup>16</sup> (MARAVALL, 1982), tanto que “as pessoas olhavam para ele com nojo” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 22). Com a desvinculação familiar e o desprezo por atividades disciplinadoras no reformatório, já que “detestava a escola de manhã e ainda mais trabalhar de tarde” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 16), Reinaldo deixa bem claro que não deseja enquadramento, encaixe, convenções. O pícaro é *desencaje*.<sup>17</sup>

Maravall, em sua conferência, expõe como o pícaro é, acima de tudo, um faminto, está sempre com fome. E é esta que vai condicionar muitas das ações de Reinaldo: “él comido, la casa está llena”<sup>18</sup> e “estava com fome de novo. Que foda era ter de procurar comida, procurar comida, procurar comida” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 26). No trecho em que uma senhora rende culto e oferendas frente à Igreja da Virgem de Regla, esse caráter individualista de Reinaldo vai se mostrando cada vez mais:

Quando a velha entrou na igreja, ele foi até a árvore e recolheu tudo. Comeu as frutas, apesar de estarem meio podres. Guardou as moedas e com as fitas coloridas preparou o santo

---

e cuja revisão foi feita por Valeria de Marco, este conselho está como “Aprenda a valer-se por si mesmo” (2005, p. 35), mas em tradução livre também poderia ser “Vire-se sozinho!”.

13 Embora o *Lazarillo de Tormes* seja considerada uma obra central da picaresca espanhola, ao ponto de ser apontada como a principal do gênero, a primeira obra cuja personagem principal é chamada de pícaro por seu autor é o *Guzmán de Alfarache*. A primeira parte do *Guzmán de Alfarache* (Madri, 1599), de autoria de Mateo Alemán, é o auge do pícaro. Cf. JONES, R.O. La novela picaresca. In: *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Ariel, 1992.

14 Tradução livre: “que se distancia das pautas de comportamento que teria de seguir de acordo com a condição social que lhe é imposta”.

15 Tradução livre: “Mantém essa atitude e se desenvolve dentro dessa solidão porque quer ser dono de si, autor de sua própria vida, realizador de si mesmo”.

16 Tradução livre: “Uma condição prévia para [...] a rejeição de sua figura”.

17 Tradução livre: “Desencaixe” ou “desajuste”.

18 Tradução livre: “ele alimentado, a casa está cheia”.

dentro de uma caixinha de papelão que pegou por ali. Posicionou-se a uma certa distância da porta da igreja. Toda vez que alguém passava na sua frente, sacudia a caixinha com as moedas e os pregos e resmungava um lenga-lenga de pedinte (GUTIÉRREZ, 2017, p. 27).

Reinaldo não se importou em nada com a oferenda, com a santidade que envolvia todo aquele banquete. Para ele, só lhe importava saciar sua fome intensa. Esse seu desprezo pelo elemento religioso, pelo que é sacro, evidencia-se, primeiro, quando considera todo o rito católico dentro da igreja (ajoelhar-se, rezar, deixar oferendas) “uma tremenda chateação” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 25). E, logo em seguida, após ter observado que um senhor sem as duas pernas reunia bons trocados pedindo esmolas se utilizando da imagem de um santo ao seu lado, santo esse que é entendido pelo próprio Reinaldo como um mero boneco dado seu desinteresse pela religião, surge uma segunda desvinculação desenvolvida por Maravall: a eclesiástica.

Maravall (1982, p. 38) se utiliza muito da que é considerada a primeira manifestação da literatura picaresca, o *Lazarillo de Tormes*, e para tratar dessa outra desvinculação, diz que “desde el arranque mismo del género, en el Lazarillo se presenta el anticlericalismo con manifestaciones a veces feroces”.<sup>19</sup> Essa postura anticlerical fica clara quando o boneco-santo passa a ser uma maneira de conseguir dinheiro para comer: “O truque do boneco era bom. Moeda a moeda, todo dia recolhia uns tantos pesos e ninguém amolava” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 27). O neopícaro Reinaldo, igual ao pícaro espanhol, utiliza-se das convenções religiosas em seu próprio proveito. O Guzmán de Alfarache também se vale de uma certa capa sacerdotal para seu próprio interesse: “Al morir su mujer, decide estudiar para sacerdote, pero sólo por interés: tendré cierta la comida y, a todo faltar, meteréme fraile, donde la hallaré cierta”<sup>20</sup> (*apud* JONES, 1992, p. 194). Reinaldo e Guzmán de Alfarache, com seus respectivos disfarces, adquirem “reputación de santidad”<sup>21</sup> (JONES, 1992, p. 194) para conquistarem o que almejam: comida e dinheiro.

Ele quer parecer devoto-pedinte, mas é tudo um mascaramento: só quer mesmo conseguir o que almeja. Não é autêntico, é profundamente teatralizado. E em casa ouvia a mãe: “Quero que Deus se foda, porra. Deus que se foda” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 25). Quer comer, precisa de dinheiro para tal e forja uma situação, tanto que é um *truque*. E o neopícaro, assim como o pícaro, é dado às condutas de desvio, que são: o furto, a enganação, o roubo. Importante lembrar de que Lazarillo enganava o padre para roubar-lhe a comida na dispensa. Essa desvinculação eclesiástica, por sua vez, não deixa de ser uma crítica feroz à Igreja no sentido de que num país de inúmeros famintos, ela se dê o luxo de receber comida como ofertas e não dividir tais pães.

O neopícaro é “um vagabundo, sem ter lugar para ficar” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 30), e se vigia e se pune em caso de se flagrar recordando, perdendo-se em pensamentos de saudade: “Acabaram-se as lágrimas. E começou a se golpear [...]. Não quer lembrar de nada. Não pode se permitir isso. E

19 Tradução livre: “Desde o início do gênero, no *Lazarillo* o anticlericalismo é apresentado às vezes com manifestações feroces”.

20 Tradução livre: “Após a morte de sua mulher, decide estudar para sacerdote, mas apenas por interesse: terei alguma comida e, se faltar, me tornarei frade, onde a encontrarei certamente”.

21 Tradução livre: “Reputação de santidade”.

continua se batendo com gana. [...] A raiva por ter chorado, por ter recordado” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 30). Se a mãe de Lázaro lhe advertiu com um “válete por ti”, o que equivale a um “seja homem!”, não está muito distante do que a mãe de Reinaldo lhe dizia: “Não chore, porra, não chore. Homem não chora” porque “homem tem de ser durão” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 30). A desvinculação familiar em Reinaldo está conectada com a desvinculação eclesial, pois segundo o que defende Maravall em sua conferência, “no conoce cura de su parroquia, obispo de su diócesis”.<sup>22</sup> As figuras sacras, para Reinaldo, são um meio que só interessam a ele, para seu logro individual.

É possível ainda ampliar o conceito e as exemplificações da desvinculação familiar. Já se viu que a primeira delas é a saída da casa onde nasceu. A segunda é que ele “no suele tener domicilio, no tiene casa, o solo episódicamente, o que viva en las plazas bajo sus portales. Está al margen de la esfera pública”<sup>23</sup> (MARAVALL, 1982). Se não costuma ter casa, ou quando tem é de maneira bastante temporária, é porque não constitui família. O neopícaro Reinaldo não é dado a esse tipo justamente pela família ser um entrave à liberdade, ao fato de almejar ser senhor de si. Filhos são um problema. E, se em alguma ocasião fala ou promete filhos e formar família para alguma mulher, é com uma estratégia, uma mentira que esconde um interesse.

Foi assim com Fredesbinda, na casa de quem teve cama, comida, mesa e banho: “será que ela pensa que vou ficar aqui?” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 38). A solteirona até lhe oferece ajuda para que Reinaldo recuperasse sua casa, mas isso não interessa ao neopícaro; “– Não. Não estou interessado nisso, não. – Bom, não precisa ter pressa. Pode ficar uns dias. Ah, essa velha está querendo uma piroca no cu, mas deve ser uma armadilha, não posso passar muito tempo aqui” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 38). Mas ficou um tempo, por mais curto que tenha sido, e nele teve que trabalhar descarregando caminhões num mercado. Mas o trabalho era para camuflar uma atividade bastante pícara, como já apontado:

Odiava trabalhar, mas não queria voltar a revirar o lixo e comer coisas podres cobertas de vermes [...]. Foi aperfeiçoando o roubo. [...] Roubou umas bananas maduras, umas mangas quase podres e um punhado de limões. Quando chegou à casa de Fredesbinda com tudo isso, ela se alegrou. [...] Agora, deixava um saco em algum canto escuro e ia enchendo pouco a pouco. Antes do amanhecer, pegava o saco, saía pela porta de trás e ia levar para Fredesbinda, que estava à sua espera (GUTIÉRREZ, 2017, p. 40-41).

Reinaldo não é o marido que leva comida para a amada, mas sim o neopícaro que rouba para poder comer onde sabe desde o início que passará pouco tempo. Denunciado e enquadrado, Reinaldo se vê obrigado a fugir e é aí que Magdalena o encontra e eles começam a se relacionar, na casa dela, obviamente. E com a vendedora de amendoins, por mais que pareça ter havido o surgimento de um sentimento, tudo se desmascarou quando Reinaldo decide ir morar com Sandra, a vizinha de Magdalena. Na casa de Sandra, muito organizada e aconchegante por sinal: “– ahhhh, que perfeito: ter um homem em casa. O que é que você faz, Reinaldinho? – Nada. – Magda sustenta você? – Não.

<sup>22</sup> Tradução livre: “Não conhece padre de sua paróquia, bispo de sua diocese”.

<sup>23</sup> Tradução livre: “Não costuma ter domicílio, não tem casa, ou só esporadicamente, ou vive nas praças sob as coberturas. Está à margem da esfera pública”.

– Mas lhe dá dinheiro, já que você não morreu de fome, pelo que vejo. – Ah, é” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 54). Três mulheres, três casas, três oportunidades conquistadas através de sexo; em todas elas o neopícaro utiliza das relações para ter o que deseja: “el pícaro cuenta escasamente con la pulsión erótica, pero, además, la instrumentaliza para otros fines”<sup>24</sup> (MARAVALL, 1986, p. 10). Aqui se marca uma diferença entre o pícaro e o neopícaro.

Essa diferença, que se encontra no campo da relação erótica, reside no fato de que o pícaro espanhol vivia num contexto de maior repressão sexual, enquanto que neopícaros como Reinaldo e Macunaíma são de excessivas sensualidade e luxúria. Mario González chama atenção para essa outra inovação com relação ao pícaro espanhol:

Outra inovação macunaímica encontra-se no terreno do erotismo. O pícaro clássico padece normalmente de uma autorepressão sexual, própria do seu contexto histórico, que evolui para a misoginia ou para formas implícitas ou explícitas do proxenetismo sustentador do mais tradicional machismo. Na picaresca clássica, “amor” equivale à coisificação utilitária da mulher, transformada em mais um objeto adequado aos fins pragmáticos do pícaro. Quanto a *Macunaíma*, é desnecessário fazer referência ao erotismo onipresente e que se coaduna com os traços renovadores do protagonista (GONZÁLEZ, 1988, p. 69).

Em Reinaldo, por mais que possa ser apontado um “amor” pelas mulheres com as quais se relaciona, ele de forma alguma é platônico, mas sim pragmático. É envolvimento para conseguir algo: comida, principalmente. E uma forma de prolongar a vagabundagem sustentada pelo auxílio alheio. O sexo no neopícaro não é escasso nem tampouco reprimido. A linguagem crua da narrativa demonstra bem esse traço. E por falar em linguagem crua, Mario González (1988) também afirma que o uso da carnavalização ainda mais acentuada é outra diferença entre o pícaro clássico (linguagem mais erudita) e o neopícaro brasileiro (linguagem mais carnavalizada). E assevera que não à toa essa carnavalização se deu numa cultura como a brasileira. E também não é à toa que numa cultura como a cubana, na qual o carnaval ocupa um lugar tão importante (SARDUY, 1979), haja também essa diferenciação com o pícaro espanhol.

José Maravall (1986, p. 10) chama a atenção, mais uma vez, para o pragmatismo picaresco. O pícaro se relaciona já com a estratégia da obtenção do retorno. É o dar para receber, a troca como sentido da relação:

El pícaro es empujado por una tendencia a la pragmatización del comportamiento con personas y cosas, desprendiéndolas de sus puestos y de la consideración debida en el grupo de los integrados e, incurso en insuperable anomia, los confunde en planes de aprovechamiento que no le corresponden. Es insalvablemente una prueba de gran desbarajuste social (MARAVALL, 1986, p. 11).<sup>25</sup>

24 Tradução livre: “O pícaro conta escassamente com a pulsão erótica, mas, além disso, a instrumentaliza para outros fins”.

25 Tradução livre: “O pícaro é empurrado por uma tendência à pragmatização do comportamento com pessoas e coisas, tirando-as de seus postos e da consideração devida no grupo dos integrados e, incluído em insuperável anomia, os confunde em planos de aproveitamento que não lhe correspondem. É inegavelmente uma prova de grande desajuste social”.

Reinaldo acaba obtendo de todas as mulheres com as quais se relaciona o que tanto almejava e em contrapartida deixou uma espécie de caos na vida delas. Com Fredesbinda, não se comoveu nenhum pouco com o fato de sua filha ter sido vítima de um golpe na Itália que lhe custou os dois olhos: “Deixou a porta aberta para não fazer barulho e desceu a escada devagar” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 68). Esse pragmatismo que aponta Maravall é também definido em sua conferência: “cuando hace lo hace para sí, no mueven un dedo favor de los otros”<sup>26</sup> (MARAVALL, 1982). E quando moveu dedos, Reinaldo não teve misericórdia sequer de uma mãe que chegou à capital Havana após encarar uma desconfortável viagem de trem durante quase um dia todo desde Santiago de Cuba com três meninos e seis caixas de papelão pesadas. Aproximou-se da família fingindo gentileza, mas o objetivo era mais uma vez roubar para comer, fosse quem fosse:

Rei pegou as duas caixas maiores e mais pesadas. Quase não aguentava as duas. E ainda fez uma brincadeira com os meninos: – Vocês três também vão no carrinho. Passear por Havana. Saiu para a rua com as duas caixas... e adeus, Lolita da minha vida, se já nos vimos não me lembro (GUTIÉRREZ, 2017, p. 71).

É a típica esperteza que o malandro da cidade grande exerce sobre gente do campo (“caipira”), para enganá-las, roubá-las, independentemente de como chegam de viagem. E essa malandragem do neopícaro é outro ponto que Mario González traz como contraste com o pícaro clássico espanhol. A picaresca clássica espanhola trabalhava bastante com a ideia cristã de bem e mal, já a neopicaresca de Macunaíma, coloca esse herói sem nenhum caráter e acima desse bem-mal. Reinaldo ludibria, engana, rouba pessoas pobres, pois não lhe importa sua condição, mas sim, e apenas isso, saciar a sua fome, e a fome também, embora que por breve período, da mulher de quem esteja usufruindo certas vantagens. Tanto é que as caixas roubadas da mulher camponesa são levadas para a casa de Magda.

R.O. Jones (1992) tece uma pequena história do uso da palavra *pícaro*: significou primeiro *marmitón* em texto de 1525, e já em 1545 conotava *desonestidade*. O equivalente a *pícaro* na modernidade, segundo Jones, seria *delincuente*. Reinaldo é o típico delinquente urbano, de família destrozada e de fome constante. A definição que R.O. Jones traz do pícaro na literatura se encaixa de maneira bastante adequada a Reinaldo: “Es hombre sin escrúpulos y parásito, pero no es a menudo violento: es un descarriado que busca siempre la ventaja fácil, y siempre intenta evadirse de la responsabilidad”<sup>27</sup> (JONES, 1992, p. 185). Talvez o ponto de que não é amiúde violento precise de uma reformulação, pois a culminância de *O Rei de Havana* se dá com um feminicídio e em diversas ocasiões Reinaldo se demonstra praticante de ameaças e violências machistas. Embora tenham, pícaro e neopícaro, uma solidão profunda, este se diferencia daquele pelo caráter acentuadamente violento. Os pícaros espanhóis não são praticantes do homicídio, mas o neopícaro Reinaldo sim.

A apresentação da linhagem familiar, ponto já aclarado como semelhante entre a picaresca e

<sup>26</sup> Tradução livre: “Quando faz algo, faz para si, não move um dedo em favor dos outros”.

<sup>27</sup> Tradução livre: “É um homem sem escrúpulos e parasita, mas não costuma ser violento: é um perdido que busca sempre vantagem fácil, e sempre tenta se evadir da responsabilidade”.

a neopicaresca, faz parte de uma definição importante: “la mayoría de las novelas picarescas fue escrita en forma de autobiografía [...]. La novela picaresca es la biografía de un parásito delincuente”<sup>28</sup> (JONES, 1992, p. 186). O *parásito delincuente* em *O Rei de Havana* é Reinaldo, personagem cuja vida é apresentada desde o início (nascimento, casa, filiação e infância), e suas andanças são descritas ao longo de todo o romance, no entanto, com estilo e forma distintas com relação à picaresca espanhola. Os comentários de Reinaldo sobre a vida não são, por exemplo, da mesma forma, estilo e caráter que os comentários moralizantes presentes no *Guzmán de Alfarache*. Os traços biográficos existem na picaresca e também na neopicaresca, mas, nesta, a presença deles se dá de maneira distinta, além do narrador em terceira pessoa predominar em *O Rei de Havana*.

Já está claro que Reinaldo despreza o trabalho, mas não só isso. Assim como Macunaíma tem o seu “*ai, que preguiça!*”, Reinaldo tem “seus passatempos favoritos: nada para fazer, rolar na cama, dando voltas e mais voltas, deixar o tempo passar e sentir fome” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 72). Por mais que o pícaro espanhol seja esse indivíduo que percorre os caminhos não autorizados, ainda assim consegue alguns subempregos, mas nada que lhe permita ascender socialmente, pois a mentira teatralizada é descoberta e castigada. O pícaro realiza trabalhos dentro de um paradoxo, pois ele é ciente de que não vai enriquecer com o que lhe pagam nesses trabalhos temporários. Esse traço também está em Reinaldo, mas esse sofre desvios, chegando ao ponto de que nele, assim como aponta Mario González (1988) no *Macunaíma*, haja uma negação da sociedade industrial, uma forte aversão e uma marcada subversão dela. E não havia motivo para preocupação: quando a fome o acometesse, não esperaria por Magda, pois Sandra morava ao lado e o estaria esperando com comida recém-preparada.

Magda consegue emprego para Reinaldo numa fábrica de cervejas e protesta: “estou é cansada da sua vagabundagem. Só quer saber de trepar. De barriga vazia, mas trepando dez vezes por dia. Assim não dá” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 105). Reinaldo, de maneira episódica, realiza alguns trabalhos informais, e mesmo neles consegue instaurar indisciplina e desajuste rebelde, indiferente à seriedade profissional. Quando trabalhava descarregando caminhões no mercado, roubava a mercadoria, ou seja, Reinaldo subverte até o que é informal. E, no caminho para a fábrica onde Magda lhe consegue um emprego, há marcas inegáveis de um comportamento desviado: “Chegou à fábrica às sete da manhã, sem lavar o rosto nem tomar café, sujo e com o pau meio duro porque no camelo aproveitou para se esfregar numa negra de bunda grande e dura” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 105). Por mais que tenha ido, Reinaldo não demonstra ser o homem, exemplo de funcionário, mas, ao contrário, está preocupado mesmo com sua atividade predileta: trepar.

Até quando passa a receber cinquenta pesos na fábrica, foi desviando caminhões de bebidas e omitindo-os do diretor. Mais uma vez estava no subemprego, pois não tinha documentação necessária para trabalhar e teve que acertar verbalmente com o encarregado, e mais uma vez subverteu o que nem oficial era: participou de orgia no trabalho regradada a muita cerveja e maconha. Cheio de ressaca e trabalhando à meia força, foi advertido pelo encarregado e ameaçado de demissão. A

---

<sup>28</sup> Tradução livre: “A maioria dos romances picarescos foi escrita em forma de autobiografia [...]. O romance picaresco é a biografia de um parasita delinquente”.

jovem Yunisleidi é outra de quem ele se aproxima para comer e tirar proveito sexual.

Não são poucos os trechos nos quais se evidenciam a aversão de Reinaldo pela higiene, e em um deles: “– Não tenho roupa, não gosto de tomar banho nem que peguem no meu pé. Eu faço o que me dá na telha [...]. – Eu sempre fui fodido, Yuni. Não queira me consertar” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 122). Reinaldo não quer trabalhar, e quando o faz é sem qualquer disciplina, concentração, afincado, interesse; não quer constituir família; e também não quer se adequar às convenções higiênicas mais elementares, como tomar banho e se vestir razoavelmente. Uma clara rejeição a certos padrões sociais. Da boca de Reinaldo também sai uma das críticas mais ferozes em todo o romance, e que reflete a outra desvinculação que trata Maravall: *la desvinculación política*.<sup>29</sup>

Buscando o que comer em uma praia bastante visitada por turistas em Cuba, Reinaldo perguntou ao jardineiro do hotel se seria possível conseguir ali um emprego. O jardineiro respondeu que para quaisquer vagas, era necessário um conjunto de exigências curriculares, e gente do país inteiro concorria. Reinaldo pergunta: “– Vaga de quê?” e o jardineiro responde: “– De tudo. Eu sou engenheiro civil, com sete anos de experiência. E falo inglês e francês”. E Reinaldo encerra com um questionamento ácido: “– Engenheiro cuidando de jardim?”. Isso eu consigo fazer”. O neopícaro zomba dessa característica da sociedade cubana de que diplomados trabalhem em atividades que estão aquém de suas formações. Maravall (1986) chama a atenção para uma espécie de desprezo e alienação com respeito a assuntos políticos por parte do pícaro, mas como em *Macunaíma*, o neopícaro Reinaldo, por mais que não seja um militante opositor do regime, não deixa de questioná-lo nesse seu comentário.

É uma época de inúmeras convulsões sociais em Cuba: crise dos balseiros anos antes (1994), crise de recursos dos mais básicos, e o desejo de boa parte dos cubanos em deixar o país. Mas não se percebe em Reinaldo uma vinculação com essas temáticas mais urgentes, o que não representa ausência de crítica social. Maravall ressalta o caráter indiferente do pícaro com relação ao compromisso político: “indiferente a todos los compromisos con sus compatriotas”<sup>30</sup> (MARAVALL, 1982), no entanto, isso não significa um vazio de críticas. Reinaldo, mesmo não sendo um militante pró ou contrarrevolucionário, lança sim duras críticas ao regime cubano.

Elenita foi outra mulher com a qual Reinaldo se envolveu, e ameaçou seu posto de mulher casada, ao ponto de o marido questioná-la sobre para onde estaria levando um frango dos muitos que criavam no banheiro. Mais uma vez sexo e comida pautando a aventura desse neopícaro chamado Reinaldo. A mulher casada se desprendendo do seu posto por conta da relação com ele. A relação com a viúva Daisy é outro preciso exemplo desse pragmatismo de Reinaldo. Oferecer seu enorme membro viril em troca de comida: “faço comida para nós dois” disse a viúva de um oficial. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 145). Na casa de Daisy, a cigana, Rei acaba passando uns dias, até se acostuma, mas, logo em seguida, “tudo ficava cinzento, monótono e aborrecido”, e nesse ambiente muito limpo, muito organizado “não conseguia que o pau ficasse inteiramente duro” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 148). O ambiente domesticador o apavorava. Por mais que muito cheirosa, trabalhadora, materna, Daisy

29 Tradução livre: “A desvinculação política”.

30 Tradução livre: “Indiferente a todos os compromissos com seus compatriotas”.

para Reinaldo era uma mulher insossa.

Ao querer ler as cartas para Reinaldo, Daisy é confrontada com a típica desvinculação eclesialística dele: “Que Deus porra nenhuma. Eu estou cagando para Deus”. E lança sobre o trabalho e a fé de Daisy uma crítica feroz: “Você vive feito uma rainha. Claro que tem que acreditar em todos esses santos e no baralho e nessa merda toda. Eu não acredito em nada! Não acredito nem em mim!” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 149). Reinaldo atribui a fé de Daisy aos ganhos nas consultas. E por mais que diga que não acredita nem em si próprio, o neopícaro é, como também o é o pícaro, um jogador que se crê triunfante, que vai sair das dificuldades, embora também saiba que uma hora vai acabar mal. E precisa fazer com que acreditem que a sorte lhe acompanha. E seu triunfo é o seu pênis. Na obra abundam manifestações de orgulho fálico, macho, por parte de Reinaldo.

Mas Magda não se convenceu da casinha que ele começava a construir para os dois no ferro-velho onde se refugiava. Como aquele morto de fome sustentaria uma mulher se passou a vida inteira sendo sustentado? Não trabalhava, não se encaixava nas convenções, então não havia sentido ir morar com Reinaldo. O triunfalismo de Reinaldo ao ver a casinha sendo remendada encostada na sucata de um ônibus: “Era mesmo o Rei de Havana!” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 176), beirava o patético. Como ao neopícaro Reinaldo só lhe importa o que lhe der na telha, reagiu da maneira mais violenta possível: matando a mulher que questionou sua macheza, sua virilidade, seu triunfo e seu *desencaje*. O neopícaro cubano Reinaldo matou pela frustração de ter seu pênis, que é sua ferramenta de conquista e triunfo, ameaçado e questionado. E em seguida acaba sendo devorado por ratos e urubus no mesmo lixão onde matou Magda.

## CONCLUSÕES

Há uma neopicaresca que se revela muito presente na literatura latino-americana, principalmente a da segunda metade do século XX. Mario González (1988, p. 72) afirma que “ao longo do século XX, podemos constatar que uma série de romances latino-americanos respondem, em maior ou menor grau, ao conceito de neopicaresca”, e diz ainda que é a partir dos anos 1970 que o fenômeno da neopicaresca, embora tardio, pode ser melhor notado no Brasil.

E da neopicaresca brasileira destacam-se os romances *Macunaíma* (2022), de Mário de Andrade, *A Pedra do Reino* (2017), de Ariano Suassuna, *Galvez, imperador do Acre* (2022), do amazonense Márcio Souza e um que merece especial destaque: *Meu tio Atahualpa* (1985), do sergipano Paulo de Carvalho Neto, publicado primeiro em espanhol, no México (1972), e só depois em português, em 1978. Tratando da literatura americana de língua espanhola, Mario González observa que o fenômeno da neopicaresca pode ser notado ainda no começo do século XX. A neopicaresca é um traço marcante da literatura latino-americana produzida principalmente na segunda metade do século XX, mas que também pode ser notada ainda no começo de tal período.

Acerca das letras hispano-americanas, Giuseppe Bellini (1997) trata de uma reaparição da literatura picaresca nas narrativas latino-americanas. E mais: aponta que a narrativa, ou seja, o

romance nas letras hispano-americanas começou efetivamente com a obra *El Periquillo sarniento* (1816), do mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. Tal romance retoma elementos da picaresca clássica espanhola, mas os reatualiza em contexto social mexicano e insere um narrador que altera o relato autobiográfico em primeira pessoa. E depois do *Periquillo Sarniento* de Lizardi, outros protagonistas picarescos vão aparecendo nas letras da América. Dessa forma, através dos estudos de Bellini, não seria exagero ou equívoco apontar que o gênero romance americano começa com uma obra neopicaresca.

*O Rei de Havana* é neopicaresco. Seu terceiro-mundismo expressa as crises sociais e econômicas pelas quais passa a sociedade cubana, crises que se assemelham às espanholas do Barroco. Pícaros e neopícaros são igualmente marginalizados, mas estes últimos apresentam ações mais intensas do que as que podem ser observadas naqueles. São ainda mais malandros os neopícaros. No entanto, ambas as figuras são marginais que denunciam um tempo e uma sociedade. Possuem, portanto, o mesmo fundamento: anti-heróis das margens que trapaceiam para sobreviver, e nisso reside o projeto individual do pícaro e do neopícaro.

A personagem Reinaldo possui semelhanças com o modelo tradicional da picaresca espanhola, mas também apresenta diferenças para com ela. Assim como Macunaíma, Reinaldo é um neopícaro latino-americano, esse marginalizado que encontra na trapaça, na *trampa* um meio de vida. Ambos são igualmente desviados e traduzem bem certos traços sociais das metrópoles de todo o continente americano.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987.

CARVALHO NETO, Paulo de. *Meu tio Atahualpa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas Exemplares*. Trad. Darly Nicolana Scornnaienchi. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia: Madrid, 1997.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y Modernidad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Nosso GG em Havana*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O Rei de Havana*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Alfaguara, 2017.

JONES, Royston Oscar. *Historia de la Literatura Española*. Siglo de Oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII). Barcelona: Editorial Ariel, 1992.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo: Nova Época Editorial, 1963.

*Lazarillo de Tormes*. Edição de Medina del Campo, 1554. 2. ed. Organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Revisão da tradução de Valeria de Marco. São Paulo: Editora 34, 2012 (1ª reimp. 2018).

MARAVALL, José Antonio. *Sociedad y literatura picaresca en el Barroco español*. Madrid: Taurus, 1986.

MARAVALL, José Antonio. *Sociedad y literatura picaresca en el Barroco español*. Conferencias de José Antonio Maravall. 1982, p. 35-40 (Conferencias de José Antonio Maravall – arquivo publicado pela Fundação Juan March).

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Trad. Eliane Zagury. 48. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2018.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Do amor e outros demônios*. Trad. Moacir Werneck de Castro. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

SANT' ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández. *América Latina en su literatura*. Siglo XXI; UNESCO, 1972, p. 168-188.

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

**Submissão: 18 de julho de 2022**

**Aceite: 04 de junho de 2023**