RAÍDO

ISSN 1984-4018
v. 10 , n. 22
2º Sem. 2016
Número Especial

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD



editora UFGD

RAÍDO

v. 10, n. 22



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 10, n. 22, ed. especial –2º semestre –2016.

UFGD
Reitora: Liane Maria Calarge
Vice- Reitor: Marcio Eduardo de Barros

COED
Coordenador Editorial: Rodrigo Garófallo Garcia
Técnico de Apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

FACALE
Diretor da Faculdade de Comunicação: Rogério Silva Pereira

Conselho Editorial Consultivo
Adair Vieira Gonçalves (UFGD)
Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
Anna Maria de Mattos Guimarães (Unisinos)
Carine Haupt (UFT)
Catitu Tayassu (Université de Versailles- França)
Clécio Bunzen (UNIFESP)
Carlos Piovezani (UFSCAR)
Dernival Venâncio Jr (UFT)
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Elvira Lopes Nascimento (UEL)
Leoné Astride Barzotto (UFGD)
Luiza Helena Oliveira da Silva
Manoel Luiz Gonçalves Correa (USP)
Marcos Lúcio de Sousa Góis (UFGD)
Núbio Mafra Ferraz Delanne (UEL)
Odilon Helou Fleury Curado (UNESP/Assis)
Orlando Vian Júnior (UFRN)
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)
Pedro Henrique Lima Praxedes Filho
Petrílson Alan Pinheiro (Unicamp)

Raído: Revista do Programa de Pos-Graduacao em Letras da UFGD / Universidade Federal da Grande Dourados (v.10, n. 22, ed. 2016) -. Dourados, MS : UFGD, 2016 -.

Semestral

ISSN 1984-4018

1. Literatura. 2. Práticas Culturais.

RAÍDO

v. 10, n. 22

UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 10, n. 22, número especial – 2º semestre – 2016.

RAÍDO
v. 10, n. 22, número especial – 2º semestre - 2016

EDITORES

Adair Vieira Gonçalves
Editor da área de Linguística e Linguística Aplicada

Leoné Astride Barzotto (UFGD)
Editora da área de Literatura e Práticas Culturais

EDITORES DESTE NÚMERO

Gregório Foganholi Dantas
Juliana Maia de Queiroz

REVISÃO
A revisão gramatical é de responsabilidade dos(as) autores(as).

MCP DA COSTA DESIGN EDITORIAL
Revisão ortográfica, Editoração Eletrônica, Produção Gráfica

Correspondências para:

UFGD/FACALE
Rua João Rosa Góes n. 1761, Vila Progresso
Caixa Postal 322 - CEP 79825-070 - Dourados-MS
Fones: +55 67 3410-2015 / Fax: +55 67 3410-2011

SUMÁRIO

EDITORIAL..... 7

APRESENTAÇÃO 9

A RELAÇÃO ENTRE PERIÓDICOS E A HISTÓRIA DA LITERATURA: A PROSA DE FICÇÃO DE AUTORIA PORTUGUESA N*A PROVÍNCIA DO PARÁ* EM FOCO.....10

Germana Maria Araújo Sales
Alan Victor Flor da Silva

"O ÚLTIMO CAPÍTULO" (1916): ANÁLISE DO CONTO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA PUBLICADO NA REVISTA *ATLÂNTIDA*.....21

Isabel Lousada
Luciana Calado Deplagne

A CIDADE DE PALAGÜIN, A PASÁRGADA, OU O VERSO E O ANVERSO DO DESCONTENTAMENTO COM A REALIDADE..... 34

Tania Martuscelli

NAVEGANDO EM MARES LUSITANOS: CECÍLIA MEIRELES E *OS POETAS NOVOS DE PORTUGAL*..... 47

Karla Renata Mendes

PESSOA E NELSON: PROPOSIÇÕES DO DRAMA MODERNO EM PORTUGAL E NO BRASIL 66

Elen de Medeiros
Flávio Rodrigo Penteado

NO CIPOAL DA SELVA: RELATOS DE *SELVA TRÁGICA*, DE HERNÂNI DONATO E DE *A SELVA*, DE FERREIRA DE CASTRO 89

Josué Ferreira de Oliveira Júnior
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

CONVERSAS DE BOIS E DE BESTAS DE CARGA: APROXIMAÇÕES ENTRE GUIMARÃES ROSA E AQUILINO RIBEIRO.....105

Marília Angélica Braga do Nascimento

DE SERTÕES REVESTIDOS DE MAGIA E TRAGÉDIA: REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E MIGUEL TORGA 115
Karine Braga de Queiroz Lucena

MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA E BUFO & SPALLANZANI: FIGURAÇÕES DO AUTOR E DA ESCRITA LITERÁRIA NAS INTERLOCUÇÕES ATLÂNTICAS..... 127
Edvaldo A. Bergamo
Letícia Braz da Silva

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NOS CONTOS"MARIDO", DE LÍDIA JORGE, E "DESTINO: SÉ", DE SIMONE PAULINO.....152
Cíntia Schwantes
Paula Queiroz Dutra

EDITORIAL

O presente volume da revista *Raído* pretende fomentar a reflexão acerca dos diálogos literários e culturais entre Brasil e Portugal, sobretudo a partir do século XIX. O objetivo foi reunir pesquisadores do Brasil e do exterior, que propusessem leituras aproximativas entre obras brasileiras e portuguesas, e que o fizessem a partir de referenciais teóricos bastante diversificados, mostrando que a proximidade entre os dois países pode (e deve) ser avaliada sob diversos matizes.

Em primeiro lugar, o periodismo. Em "A relação entre periódicos e a história da literatura: a prosa de ficção de autoria portuguesa n*A Província do Pará* em foco", Germana Maria Araújo Sales e Alan Victor Flor da Silva investigam a publicação de autores portugueses no referido periódico (1876-1900), a fim de refletir sobre desconsideração do trânsito da prosa de nacionalidades diversas no Brasil por parte dos historiadores da literatura brasileira. Já em "O último capítulo (1916): análise do conto de Júlia Lopes de Almeida publicado na revista *Atlântida*", Isabel Lousada e Luciana Calado Deplagne recuperam um conto de Almeida, ignorado pela fortuna crítica da autora, publicado em 1916 em Lisboa. Para a melhor compreensão do contexto literário e cultural da publicação, fundamentais para a análise do conto, as pesquisadoras apresentam-nos o projeto editorial da revista Atlântida (1915-1920) e sua importância na divulgação de escritoras da *Belle-Époque*

No campo da poesia, Tânia Martuscelli investiga, em "A cidade de Palagüin, a Pasárgada, ou o verso e o anverso do descontentamento com a realidade", o diálogo entre as obras de Carlos Eurico da Costa e a de Manuel Bandeira, diálogo possível devido às peculiaridades do surrealismo português que, evitando se limitar aos modelos bretonianos, almejava incorporar aspectos do modernismo brasileiro. Por sua vez, "Navegando em mares lusitanos: Cecília Meireles e os *Poetas novos de Portugal*", de Karla Renata Mendes, faz o caminho inverso, mostrando como uma poeta brasileira, Cecília Meireles, lia os portugueses. A antologia organizada e prefaciada por Meireles, publicada em 1944, demonstra um profundo conhecimento das gerações de *Orpheu* e da *Presença*, e tornou-se obra fundamental para a popularização da poesia portuguesa no Brasil. Fernando Pessoa, figura importante na antologia de Meireles, será também objeto do trabalho de Elen de Medeiros e Flávio Rodrigo Penteado, ainda que sob viés bastante diverso, a dramaturgia. Em "Pessoa e Nelson: proposições do drama moderno em Portugal e no Brasil", os pesquisadores observam como, cada um a seu modo, Fernando Pessoa e Nelson Rodrigues subverteram as formas do teatro tradicional e estabeleceram a modernidade teatral em seus países.

Já Josué Ferreira de Oliveira Júnior e Paulo Sérgio Nolasco dos Santos inauguram neste volume as investigações comparatistas em torno de obras em prosa. O artigo "No cipoal da selva: relatos de *Selva Trágica*, de Hernâni Donato, e de *A selva*, de Ferreira de Castro" aproxima ambas as narrativas a partir da análise de seus paratextos e de seu caráter de denúncia e resistência, considerando as relações entre História e ficção e entre memorialismo e invenção, que enriquecem a leitura dos romances. Ainda no âmbito do regionalismo, Guimarães Rosa é tema de dois artigos. O primeiro, "Conversas de bois e de bestas de carga: aproximações entre Guimarães Rosa e Aquilino Ribeiro",

de Marília Angélica Braga do Nascimento, aproxima os contos "À hora de vésperas", de Aquilino, e "Conversa de bois", de Rosa, considerando a questão do regionalismo e do protagonismo dos animais em ambas as narrativas. No segundo artigo sobre Rosa, "De sertões revestidos de magia e tragédia: representações da infância em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga", Karine Braga de Queiroz Lucena também revisita o conceito de regionalismo para, por sua vez, examinar as personagens infantis dos contos "A menina de lá" e "O cavaquinho", nos quais identifica traços de um *lirismo mágico* e de um *lirismo trágico*, respectivamente.

Finalmente, no âmbito da literatura contemporânea, Edvaldo A. Bergamo e Letícia Braz da Silva propõem uma aproximação entre José Saramago e Rubem Fonseca. Em "*Manual de pintura e caligrafia* e *Bufo & Spallanzani*: figurações do autor e da escrita literária nas interlocuções atlânticas", os pesquisadores partem de uma meticulosa reflexão sobre a forma romanesca para demonstrar como, em ambos os romances, a representação da figura do escritor na ficção carrega reflexões pertinentes ao projeto artístico de cada escritor, demonstrado a partir da mobilização de diferentes vozes, relações intertextuais e do autoquestionamento desses personagens. Cíntia Schwantes e Paula Queiroz Dutra, por sua vez, partem dos estudos de gênero para refletir sobre as manifestações da violência contra a mulher, no artigo "A representação da violência contra a mulher nos contos 'Marido', de Lídia Jorge, e 'Destino: Sé', de Simone Paulino".

Espero que a modesta contribuição deste volume seja a de demonstrar que o diálogo literário e cultural entre Brasil e Portugal, longe de se esgotar, revela-se cada vez mais rico, produtivo, incontornável

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas
Universidade Federal da Grande Dourado

APRESENTAÇÃO

O número especial da *Revista Raído* que ora apresentamos pretende fomentar a reflexão acerca dos diálogos literários e culturais entre Brasil e Portugal do século XIX ao XXI.

Sabemos que as relações culturais entre Brasil e Portugal foram determinantes não apenas para a consolidação de uma literatura nacional na antiga colônia, como também para o aprimoramento do mercado literário dos dois lados do Atlântico. Os movimentos de recuo e de aproximação entre Portugal e Brasil remontam à época do descobrimento. Não por acaso, muito frequentemente os manuais apresentam o início do estudo da Literatura Brasileira pela Carta de Caminha.

Ao longo dos séculos, verificamos a presença de vários autores luso-brasileiros; Padre Antonio Vieira é um caso exemplar. E do século XVII em diante, o trânsito de homens de letras vai se expandir gradativamente ao trânsito também de livros e outros bens culturais, atingindo seu ápice no século XIX com a chegada da família real portuguesa no Brasil em 1808 e a implementação da Impressão Régia no Rio de Janeiro, fatores que culminaram no fim da proibição à impressão e circulação de impressos na colônia, bem como na expansão do mercado livreiro dos dois lados do Atlântico. Pesquisas mais recentes na área da História do Livro e da Leitura revelam que havia um interesse efetivo tanto de Portugal quanto do Brasil em fazer circular e vender suas obras literárias nos dois países.

Brasileiros liam autores portugueses e portugueses passaram a ler e consumir a literatura de sua antiga colônia sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. Ao longo do século XX e início do XXI, ao que assistimos é a consolidação do diálogo entre autores desses dois países. Esperamos que a seleção dos temas, autores e obras aqui abordados seja uma amostra representativa da diversidade desse diálogo.

A iniciativa de organização de um número especial sobre as relações literárias e culturais entre Portugal e Brasil ganha ainda maior relevância no momento atual em que estamos diante do que poderíamos chamar de crise do ensino da literatura, ou seja, não apenas o ensino da literatura portuguesa como matéria fundamental na educação básica brasileira tem sido colocado em xeque, mas também o próprio estudo da Literatura corre o risco de perder ainda mais espaço na cena educacional brasileira. Tanto uma possibilidade de perda quanto a outra revelam-se lamentáveis e um retrocesso para o desenvolvimento cultural do Brasil. Este dossiê não deixa de ser, portanto, uma forma de resistência e de defesa do diálogo entre as literaturas desses dois países. Fica aqui, portanto, um caloroso convite à sua leitura.

Prof.ª Dr.ª Juliana Maia de Queiroz
Universidade Federal do Pará

A RELAÇÃO ENTRE PERIÓDICOS E A HISTÓRIA DA LITERATURA: A PROSA DE FICÇÃO DE AUTORIA PORTUGUESA NA *PROVÍNCIA DO PARÁ* EM FOCO

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE JOURNAL AND THE HISTORY OF THE LITERARY: THE PROSE FICTION BY PORTUGUESE AUTHORS IN THE PROVINCE OF PARÁ *IN FOCUS*

Germana Maria Araújo Sales[1]

Alan Victor Flor da Silva[2]

RESUMO: Objetivamos, com este trabalho, analisar a relação existente entre a circulação de prosa de ficção produzida por autores lusitanos no jornal *A Província do Pará* (1876-1900) e a presença desses escritores nos compêndios de história da literatura portuguesa, com o intuito de estabelecermos uma relação entre esses ficcionistas, o jornal, a leitura e as histórias literárias.

Palavras–chave: prosa de ficção portuguesa; periódicos belenenses oitocentistas; história da leitura; história da literatura brasileira e portuguesa.

ABSTRACT: The purpose of this work is to analyse the relationship between the prose fiction circulation produced by Lusitanian authors in the journal *A Província do Pará [The Pará Province]* (1876-1900) and the presence of these writers in the books of history of the Portuguese literature, in order to establish a relationship between these fiction writers, the newspaper, the reading and the literary stories.

Keywords: Portuguese prose fiction; periodic of Belém in the nineteenth century; history of reading; history of Brazilian and Portuguese literature.

PARA INÍCIO DE CONVERSA...

Georges Ohnet (1848-1918), Xavier de Montépin (1823-1902), Paul Féval (1816-1887), Ponson du Terrail (1829-1871), Manuel Fernández y González (1821-1888), Ortega y Frias (1825-1883) e Enrique Perez Escrich (1829-1897), entre tantos outros

1 Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (1989), Mestre em Letras: Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2003). Atualmente, é professora Associado II da Faculdade de Letras (FALE), do Instituto de Letras e Comunicação (ILC), da Universidade do Federal do Pará, com atividade docente na Graduação e Pós-Graduação. Endereço eletrônico: gmaa.sales@gmail.com

2 Graduado em Licenciatura Plena em Letras (Língua Portuguesa) (2010) e Mestre em Letras: Teoria literária (2012) pela Universidade Federal do Pará. Atualmente, é aluno de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará e bolsista CAPES. Endereço eletrônico: alan.flor@hotmail.com

exemplos, podem até não serem conhecidos pelos leitores deste período, mas foram escritores estrangeiros — franceses e espanhóis — que caíram no gosto dos brasileiros no século XIX, momento em que no país autores motivados por um sentimento de nacionalidade ou por um espírito nacionalista estavam discutindo a formação de uma literatura legitimamente brasileira. Em meio a esse debate efervescente, convém ressaltarmos que esses escritores acreditavam que a literatura da ex-colônia deveria ser distinta daquela que era produzida pela antiga metrópole.

No entanto, foram autores estrangeiros, logo a partir da década de vinte do século XIX, os primeiros a sentir a importância de distinguir da portuguesa a literatura produzida por brasileiros. Almeida Garrett, por exemplo, embora trace um panorama da evolução da produção literária lusitana, insere nesse quadro evolutivo os escritores brasileiros e ainda formula a ideia de que eles deveriam escrever seguindo as sugestões da terra e trocando a mitologia pela realidade local (GARRETT, 1826). Ferdinand Denis, por sua vez, julga que os autores da ex-colônia deveriam desenvolver em suas obras os aspectos nacionais para que a literatura brasileira realmente se constituísse (DENIS, 1968).

Além de estrangeiros, autores brasileiros também se manifestaram a respeito dessa questão. Apenas a título de ilustração, José de Alencar, no prefácio de *Sonhos d'ouro*, antecipa-se às acusações de que possivelmente será vítima com o lançamento desse romance. Um dos defeitos que o romancista acredita que poderia ser atribuído ao seu livro decorre do fato de ele estar "um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra: provém isso de uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional" (ALENCAR, 2003, p. 14).

Percebemos, portanto, que, desde a fundação da história da literatura brasileira, escritores nacionais e estrangeiros empenharam-se em fundamentá-la a partir de aspectos nacionais com o intuito de singularizá-la e distingui-la da portuguesa. Quando, porém, observamos os jornais que circularam pelo país durante o século XIX, percebemos uma presença significativa de prosa de ficção cuja autoria é atribuída a escritores lusitanos.

A relação entre periódicos e cânone literário apresenta uma relação muito tênue, pois pesquisas envolvendo jornais, por exemplo, revelam que os autores mencionados nos compêndios de história da literatura brasileira nem sempre são os mesmos que ocuparam as páginas de diversas folhas periódicas que circularam por todos os cantos do Brasil no século XIX.[3] Nesse sentido, ficcionistas estrangeiros que hoje são completamente desconhecidos dos leitores contemporâneos foram verdadeiros *best-sellers* no Oitocentos. Em contrapartida, escritores brasileiros que não chegaram ao alcance do grande público nesse mesmo período desfrutam atualmente de um estatuto canônico.

Nesse sentido, objetivamos, com este trabalho, analisar a presença de prosa de ficção produzida por autores portugueses nas páginas do jornal *A Província do Pará*

3 Sobre a circulação de folhetins em jornais do Mato Grosso, deve-se conferir o trabalho de Yasmin Nadaf (2002); a respeito da presença de romances-folhetins na imprensa periódica do Rio Grande do Sul, convém checar o estudo produzido por Antonio Hohlfeldt (2003); em relação à publicação de prosa de ficção em periódicos belenenses oitocentistas, é válido consultar o artigo desenvolvido por Germana Sales (2007); no que se refere à divulgação de folhetins paraibanos no século XIX, é necessário verificar o trabalho realizado em conjunto por Girlene Marques Formiga, Fabiana Sena da Silva e Socorro Pacífico Barbosa (2007).

durante o século XIX, pois esse periódico apresenta um número considerável de narrativas de autoria lusitana. Desse modo, verificaremos nessa folha periódica a recorrência dos nomes dos ficcionistas dessa nacionalidade e a relação que esses escritores de além-mar mantêm com o cânone das literaturas portuguesa e brasileira.

A CIRCULAÇÃO DE PROSA DE FICÇÃO NA *PROVÍNCIA DO PARÁ*

O ano de 1822 está assinalado na história como o marco do fim às relações políticas entre Brasil e Portugal. De fato, a partir do brado da Independência, muitas ações foram tomadas para que o Brasil, colonizado pelo reino lusitano durante mais de três séculos, alcançasse o estatuto de país autônomo. Naturalmente que os laços, vínculos e ligações existentes entre esses dois povos não se desfizeram imediatamente, pois é compreensível que o trânsito de portugueses para o Brasil e do Brasil para Portugal tenha consolidado influências e costumes culturais. Nesse cenário, Belém, cidade localizada ao norte do país, não aceitou desvincular seus laços políticos com a metrópole e permaneceu até 1823 como colônia da terra portuguesa. Além da ligação política, Belém guardou, em sua arquitetura e em grande parte da sua população, os traços lusitanos. Essa influência é marcante na cultura letrada que se consolidou na cidade a partir do século XIX com um vultoso número de periódicos editados por portugueses, a exemplo do *Diário do Gram-Pará* (1853-1892).[4]

Em meio a tantas outras folhas jornalísticas, é relevante também o papel d*A Província do Pará* (1876-1900), fundada por Joaquim José de Assis, Francisco de Souza Cerqueira e Antônio José Lemos. Segundo Carlos Rocque (1976), esse jornal foi o centésimo quadragésimo quinto periódico a ser lançado na capital paraense e o sexto de circulação diária. Assim como o *Diário de Belém, A Província do Pará* ocupa um lugar de destaque na história da imprensa periódica paraense, pois foi o único que circulou na capital por mais de um século. Esse periódico saiu à luz no dia 25 de março de 1876 e, após várias interrupções e recomeços, encerrou definitivamente suas atividades em 2001, quando já estava completamente falido e desacreditado.

N*A Província do Pará*, durante o período oitocentista, havia algumas colunas específicas voltadas unicamente para a publicação de prosa de ficção, como contos, crônicas, novelas, romances, romances-folhetins, lendas e fábulas. Esses gêneros literários eram divulgados, na maioria das vezes, nas seguintes seções: *Folhetim*; *Ciências, Letras e Artes*; *Artes e Letras*; *Miscelânea*; *Variedade*; *Literatura* e *As noites amazônicas*.[5]

4 Fundado pelos portugueses José Joaquim Mendes Cavalleiro e José Rabello Guimarães, o *Diário do Gram-Pará* saiu à luz em 10 de abril de 1853 e, após várias mudanças de proprietários e redatores, veio a perecer em 15 de março de 1892. Inicialmente, foi órgão do Partido Conservador, depois do Partido Católico e, por último, do Partido Nacional. O surgimento dessa folha jornalística representa um marco na história da imprensa paraense, pois foi a primeira a circular diariamente em Belém. Embora se intitulasse apenas como uma folha política, comercial e noticiosa, esse periódico apresentou em suas páginas a divulgação de gêneros literários, como poemas, crônicas, contos e romances. A partir de 1853, portanto, os novos jornais diários que surgiram na capital paraense seguiram o *Diário do Gram-Pará* como modelo e já apresentavam um cunho mais literário e mantinham a coluna *Folhetim* como uma seção fixa.

5 A seção intitulada *As noites amazônicas* é uma variante da coluna *Folhetim*, pois ambas se localizam no rodapé da página do jornal separadas das demais por uma linha horizontal e se destinam a divulgar prosa de ficção. A primeira, no entanto, restringe-se a publicar exclusivamente produções de autores amazônicos.

Em algumas dessas colunas literárias, encontramos inúmeros romances-folhetins ou textos em prosa de ficção, assinados por diversos autores nacionais e estrangeiros (sobretudo franceses, portugueses e espanhóis).[6] Para exemplificarmos, selecionamos apenas os ficcionistas que mais se destacaram, visto que, em razão do grande contingente de narrativas ficcionais divulgadas n*A Província do Pará*, não seria prudente enumerarmos todas neste artigo. Vejamos a tabela a seguir:

Tabela 1: relação de alguns textos em prosa de ficção publicados no jornal *A Província do Pará* assinados por escritores das mais diversas nacionalidades (1876–1900)

Autores	Nacionalidades	Prosa de ficção
Condessa Dash – pseudônimo de Condessa Gabrielle-Anne de Courtiras Dash (1804-1872)	Francesa	A marquesa ensanguentada (1876) – romance.
Madame Émile de Girardin (1804-1855)	Francesa	Não é bom brincar com a dor (1877) – novela.
Alexis Bouvier (1836-1892)	Francesa	Os credores do cadafalso (1881) – romance. A promessa (1893) – conto.
Octave Feuillet (1821-1890)	Francesa	História de uma parisiense (1882).
Henry Gréville (1842-1902)	Francesa	Dosia (1879) – romance; Consórcio de uma artista (1883) – romance; O marido de Aurette (1892) – romance.
Georges Ohnet (1848-1918)	Francesa	A grande marneira (1885) – romance; No fundo do abismo (1899) – romance.
Hector Malot (1830-1907)	Francesa	Sem família (1886) – romance; Um susto (1892) – conto; A consciência (1888) – romance; Justiça (1890) – romance.
Guy de Maupassant (1850-1893)	Francesa	O pão maldito (1887) – conto; A noite: um pesadelo (1887) – conto; A felicidade (1888) – crônica; Adeus (1888) – crônica; A lua (1888) – conto; A morta (1889) – conto; Uma viúva (1889) – conto; Forte como a fome (1889) – romance; Últimas folhas (1890) – conto; A inútil beleza (1890) – novela; A menina Helena (1891) – conto; O nosso coração (1892) – romance. O rendeiro (1892) – conto; O tio Mongilet (1892) – conto; Uma vendeta (1895) – conto.
Xavier de Montépin (1823-1902)	Francesa	As deserdadas (1892-1893) – romance.
Ponson du Terrail (1829-1871)	Francesa	O médico vermelho (1894) – romance.
Paul Féval (1816-1887)	Francesa	O corcunda (1893-1894) – romance.

6 A catalogação de todos os textos publicados no jornal *A Província do Pará* entre os anos de 1876 e 1900 foi realizada pela aluna de graduação Sara Vasconcelos Ferreira, durante a vigência do plano de trabalho de Iniciação Científica PIBIC, intitulado *"A leviana: história de um coração"* e outras histórias n*A Província do Pará* (CNPq/2012), vinculado ao projeto de pesquisa "Trajetória literária: a constituição da história cultural em Belém no século XIX" (CNPq/2010-2012), coordenado pela Prof.ª D.ra Germana Maria Araújo Sales.

Autores	Nacionalidades	Prosa de ficção
Pinheiro Chagas (1842-1895)	Portuguesa	Notícias do céu (1876) – conto; A caridade e a família (1879) – crônica; Tristezas à beira-mar (1880) – romance; Os esquecidos (1891) – crônica; O revólver (1891) – conto.
Eça de Queirós (1845-1900)	Portuguesa	O tocador de realejo (1877) – conto; O Mandarim (1880) – novela; Senhor Diabo (1888) – conto; Padre Sagueiro (1892) – conto; Quinta de frades (1892) – conto; No moinho (1892) – conto; Quatro cartas de amor a Clara (1892) – conto.
Alexandre Herculano (1810-1877)	Portuguesa	Saudade (1877) – conto; A sala das Pérolas (1877) – conto; Amor feminil (1879) – conto.
Alberto Pimentel (1849-1925)	Portuguesa	Uma dupla lição (1892) – crônica; Recordações de uma matinê infantil (1892) – conto.
Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921)	Portuguesa	Em casa de Mme. X. (1880) – conto; A mulher do ministro (1880) – conto; A estreia do delegado (1880) – conto; A preceptora (1880) – conto; A lenda do cuco (1881) – lenda; Cartas a Luiza (1886) – carta.
Ramalho Ortigão (1836-1915)	Portuguesa	Na Haia (1885) – conto Pelos campos de Holanda (1885) – conto O natal minhoto (1888) – conto
Rebelo da Silva (1822-1871)	Portuguesa	A camisa do noivado (1883) – conto.
Jaime Séguier (1860-1932)	Portuguesa	A guarda passa (1880) – conto.
Moura Cabral (1852-1922)	Portuguesa	O ninho dos pardais (1880) – conto.
Artur Lobo d'Ávila (1843-1929)	Portuguesa	Uns casos de consciência (1880) – conto.
Alberto Braga (1851-1911)	Portuguesa	Rosita (1879) – conto; O sonho da noviça (1880) – conto; A volta das andorinhas (1880) – conto; A carta (1881) – conto; A carteira de um andarilho (1885) – conto; Tristezas do Mondego (1885) – conto.
Bento Moreno – pseudônimo de Francisco Teixeira de Queirós (1848-1919)	Portuguesa	Pastoral (1889) – conto.
Manuel Fernández y González (1821-1888)	Espanhola	Lucrécia Borgia (1895-1896) – romance.
Ortega y Frias (1825-1883)	Espanhola	O diabo na Corte (1896) – romance.
Álvaro Carrillo – pseudônimo de Rafael del Castillo (1830-1908)	Espanhola	Os cavaleiros do amor (1897) – romance.
Manuel Juan Diana (1814-1881)	Espanhola	A rua da amargura (1898) – romance.
João Marques de Carvalho (1866-1910)	Brasileira	A leviana: história de um coração (1885) – romance; A cereja (1885) – conto; A gruta do amor (1885) – conto; A comédia do amor (1885) – conto; Que bom marido!... (1885) – conto; A fada malévola (1885) – lenda; A rocha do desespero (1885) – lenda; Ao despertar (1887) – conto; No baile do comendador (1889) – conto; Gaivotas (1889) – crônica; Posições (1890) – conto; Conto de Natal (1897) – conto; Um como tantos (1898) – conto; Colisões (1898) – crônica; O fim do mundo (1899) – conto; A neta da cabocla de Ourém (1899) – conto.

Autores	Nacionalidades	Prosa de ficção
Antônio Marques de Carvalho (1867-1915)	Brasileira	Morangos silvestres (1890) – conto; Um vai, outro vem (1890) – conto; Cinco minutos (1890) – conto.
Múcio Javrot – pseudônimo de Joaquim Francisco de Mendonça Júnior (?)	Brasileira	Ao pé de um braço (1885) – conto.
Luiz Dolzani – pseudônimo de Inglês de Sousa (1853-1918)	Brasileira	O sineiro da matriz (1877) – conto.
Paulino de Almeida Brito (1858-1919)	Brasileira	Preta, e basta! (1887) – conto; Um caso original (1887) – conto; O primeiro cliente (1890) – conto; A bomba (1895) – crônica; Fim de uma serenata (1895) – crônica; Uma sessão espírita (1895) – crônica; Caridade heroica (1895) – crônica.
José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916)	Brasileira	A lavadeira (1899) – conto; O lundum (1899) – conto.
Luiz Demétrio Juvenal Tavares (1850-1907)	Brasileira	As duas amigas (1892) – conto; A vapor e a cavalo (1893) – crônica; Caprichos da sorte (1893) – conto; Uma aventura de dois roceiros (1897) – conto; Sabedoria (1898) – conto; O baralho da mãe Carolina (1900) – conto; Uma viagem de bonde (1900) – crônica.
Frederico Rhossard (1868-1900)	Brasileira	O colar de rubis (1891) – conto; A missa do galo (1897) – conto.
João Pontes de Carvalho (?)	Brasileira	Maria Clara (1887) – novela; Um capricho (1887) – conto; Idealismo (1889) – crônica.

Os folhetinistas franceses eram os mais frequentes entre os escritores estrangeiros. Nomes como os de Jorge Ohnet, Xavier de Montépin, Hector Malot, Ponson du Terrail e Paul Féval eram muito recorrentes nas páginas do periódico belenense oitocentista. Além de escritores franceses, publicações assinadas por autores de outras nacionalidades também estavam presentes nas páginas d*A Província do Pará*. Entre os portugueses, os que mais se destacaram, sobretudo como contistas, foram Eça de Queirós, Pinheiro Chagas, Alexandre Herculano, Alberto Pimentel, Ramalho Ortigão, Alberto Braga e Maria Amália Vaz de Carvalho. Além desses escritores, foram divulgadas narrativas ficcionais de Rebelo da Silva, Jaime Séguier, Moura Cabral e Artur Lobo d'Ávila. Cada um desses quatro prosadores publicaram um único conto. Ao todo, foram encontrados doze autores de origem lusitana nas páginas d*A Província do Pará*. Esse número demonstra que, embora não sejam tão recorrentes assim como as francesas, narrativas de ficcionistas portugueses foram divulgadas com frequência nesse periódico. Entre os espanhóis, os mais assíduos folhetinistas foram Manuel Fernández y González, Ortega y Frias, Rafael del Castillo e Manuel Juan Diana.

Os escritores brasileiros, geralmente, eram naturais da região amazônica. Embora fossem poucos, contribuíram com textos em prosa de ficção para a imprensa periódica belenense oitocentista, sobretudo com narrativas curtas, divulgadas geralmente em apenas um único fascículo. Marques de Carvalho, Juvenal Tavares, Paulino de Brito,

Múcio Javrot, Antônio de Carvalho, José Veríssimo, Frederico Rhossard e João Pontes de Carvalho são alguns nomes de escritores que aparecem nas páginas d*A Província do Pará*.[7]

A PROSA DE FICÇÃO PORTUGUESA: ENTRE O JORNAL E AS HISTÓRIAS LITERÁRIAS

Sabemos que os compêndios de história da literatura são instâncias de legitimação e, por conseguinte, apresentam veladamente uma prática de seleção e, sobretudo, de exclusão de autores e obras, se considerarmos que, enquanto apenas alguns poucos conseguiram alcançar um lugar de prestígio no cenário literário nacional, muitos ficaram restritos a uma posição marginal. O cânone da literatura de qualquer país, portanto, representa uma pequena parcela de escritores que se aventuraram pela produção literária, assim também como um número extremamente reduzido de textos que se limitam a um grupo muito diminuto e seleto de leitores.

Nesse sentido, os autores presentes nos compêndios de história da literatura são inseridos no cânone literário, enquanto os ausentes permanecem desconhecidos. A (não)canonização implica, além da avaliação da qualidade estética das obras, diversas consequências mais concretas. Os autores consagrados, de modo geral, desfrutam de um espaço mais privilegiado no cenário literário, pois suas obras são estudadas por diversos críticos e especialistas, que constroem uma extensa e importante fortuna crítica, assim como também as obras desses literatos possuem várias e diferentes edições (para todos os gostos e, sobretudo, para todos os bolsos) e, por conseguinte, podem ser lidas por um público-leitor muito mais amplo e diversificado. Os não-canonizados, em contrapartida, possuem pouco espaço, pois carecem de críticos e especialistas, de referências bibliográficas, de fortuna crítica, de edições para suas obras e, principalmente, de público-leitor. Em alguns casos não muito raros, é difícil encontrarmos até mesmo informações biográficas a respeito de escritores que ficaram à margem do cânone (ano de nascimento e morte, naturalidade, bibliografia, entre outras).

Considerando o caráter inclusivo e excludente das histórias literárias, qual é o lugar de autores como Eça de Queirós, Pinheiro Chagas, Alexandre Herculano, Alberto Pimentel e Maria Amália Vaz de Carvalho na história da literatura portuguesa? Para respondermos essa pergunta, examinaremos dois compêndios desse gênero: a *História da literatura portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, e *A literatura portuguesa*, de Massaud Moisés.

Na obra de António José Saraiva e Óscar Lopes, quase todos os autores lusitanos cujas narrativas foram divulgadas n*A Província do Pará* foram referidos. Uns, entretanto, receberam capítulos exclusivos para que suas obras pudessem ser discutidas e examinadas, a exemplo de Alexandre Herculano, Ramalho Ortigão, Rebelo da Silva, Teixeira de Queirós e Eça de Queirós, enquanto outros, em contrapartida, foram mencionados esparsamente, algumas vezes em meio a um conjunto de escritores sem que houvesse uma análise acurada e particular de sua produção literária, a exemplo de

7 Convém ressaltarmos que n*A Província do Pará* há também a presença de um número considerável de narrativas ficcionais sem autoria ou com autoria não identificada.

Pinheiro Chagas, Alberto Pimentel, Alberto Braga e Maria Amália Vaz de Carvalho.[8] Os únicos que não foram mencionados nem sequer uma única vez são Jaime Séguier, Moura Cabral e Artur Lobo d'Ávila.

No manual de Massaud Moisés, por sua vez, o espaço dado a esses escritores não é muito diferente. Alexandre Herculano, Ramalho Ortigão, Rebelo da Silva e Eça de Queirós, por exemplo, são inseridos em capítulos específicos para a apreciação crítica de suas obras, enquanto Pinheiro Chagas somente foi aludido em algumas páginas, mas suas obras não chegaram a ser analisadas literariamente. Maria Amália Vaz de Carvalho, por seu turno, foi mencionada uma única vez, apenas como esposa de Gonçalves Crespo (1846-1883) — poeta nascido no Brasil, porém radicado em Portugal. Assim como ocorre na obra de António José Saraiva e Óscar Lopes, Jaime Séguier, Moura Cabral e Artur Lobo d'Ávila também não chegam a ser mencionados no compêndio de Massaud Moisés. Nesses casos, percebemos que alguns autores continuaram com a mesma hierarquia nas duas histórias literárias lusitanas, mas outros que antes foram pelo menos mencionados na *História da literatura portuguesa* foram completamente excluídos do outro manual. Ao contrário de José Saraiva e Óscar Lopes, Massaud Moisés, por exemplo, não inseriu Alberto Pimentel e Alberto Braga. Convém ressaltamos também que Teixeira de Queirós, embora não tenha sido inserido n*A literatura portuguesa*, não recebeu o mesmo destaque que obteve no compêndio a que nos referimos anteriormente.

Desse modo, podemos afirmar que, embora vários escritores portugueses apareçam nas páginas do periódico belenense oitocentista, apenas Alexandre Herculano, Ramalho Ortigão, Rebelo da Silva e Eça de Queirós são referidos nas histórias literárias lusitanas que selecionamos com uma maior frequência, com uma maior relevância e com um tom mais elogioso. Os outros, no entanto, ocupam um espaço periférico nesses manuais ou nem sequer foram inseridos.

Ao estabelecermos um cotejo entre a circulação de narrativas de autoria lusitana n*A Província do Pará* e o discurso presente nos dois compêndios de história da literatura portuguesa que selecionamos para este estudo, é possível verificarmos que periódicos e histórias literárias nem sempre tomam os mesmos caminhos. Amália Vaz de Carvalho, por exemplo, nesses manuais apresenta uma visibilidade microscópica — quase imperceptível na obra de Massaud Moisés —, mas no periódico belenense obteve a divulgação de um número considerável de curtas narrativas ficcionais de sua autoria. Assim como Amália Vaz de Carvalho, Alberto Braga também ganhou evidência no periódico paraense, mas também não esteve em posição privilegiada nas histórias literárias lusitanas.

Até mesmo os autores que receberam um maior destaque nas histórias literárias são vistos por outro aspecto nos jornais. Eça de Queirós, por exemplo, chega a ser

8 A título apenas de exemplo, Alberto Braga e Maria Amália Vaz de Carvalho foram mencionados na *História da literatura portuguesa* em meio a outros autores lusitanos, como Eduardo de Barros Lobo (1857-1893), Luís de Magalhães (1859-1935), Francisco Leite Bastos (1841-1886), Alfredo Possolo Hogan (1830-1865), Gervásio Lobato (1850-1905), Francisco Manuel de Melo Breyner (1837-1903) e Álvaro de Carvalhal (1844-1868). Conforme António José Saraiva e Óscar Lopes, esses escritores são úteis para demonstrar que "a ficção em prosa foi muito cultivada em Portugal nesta época, e não se pode pormenorizar a massa de produções que serve de pedestal às obras mais duradouras" (SARAIVA; LOPES, 1982, p. 964).

mencionado por Massaud Moisés também como contista, mas o historiador inclina-se detidamente para a apreciação crítica da obra de Eça de Queirós pelo viés do romance, debruçando-se especificamente sobre *O crime do padre Amaro* (1885), *O primo Basílio* (1878), *Os Maias* (1888), a *Correspondência de Fradique Mendes* (1900), *A ilustre casa de Ramires* (1900) e *A cidade e as serras* (1901). NA *Província do Pará*, por sua vez, os contos de Eça, tão pouco apreciados pelos historiadores em questão, foram publicados com uma recorrência considerável, enquanto nessa mesma folha periódica nenhum dos romances queirosianos foram publicados. Desse modo, é possível afirmarmos que jornais e histórias literárias, de modo geral, demonstram versões de um mesmo autor, de tal modo que, em alguns casos, essas versões podem ser completamente distintas, a exemplo de Amália Vaz de Carvalho, Alberto Braga e até mesmo o próprio Eça de Queirós.

É válido considerarmos ainda que o autor do *Crime do padre Amaro*, além de estar presente nas histórias literárias lusitanas, pode ser encontrado facilmente nas páginas de obras desse mesmo gênero que se destinem aos escritores e às obras representantes da literatura brasileira, geralmente como autor que exerceu influência sobre a produção literária de romancistas brasileiros afiliados ao Naturalismo, a exemplo de Aluísio de Azevedo e Inglês de Sousa.

Convém observarmos que, embora no Brasil do século XIX houvesse um discurso nacional que ecoava na literatura, os leitores da capital paraense tinham preferência por escritores estrangeiros. A presença de autores portugueses, ainda que não sejam assim como os franceses tão veiculados em periódicos que circularam por Belém no Oitocentos, demonstram que os leitores belenenses não estavam tão preocupados com a proposta dos nossos escritores brasileiros, que se empenhavam em produzir obras que se distanciassem das portuguesas e que estivessem de acordo com a ideia que possuíam do que fosse uma literatura de verdadeiro caráter nacional.

Qual seria a relação entre o gosto dos leitores e as histórias literárias? Sobre essa questão, Simone Cristina Mendonça (2013) afirma:

> No Brasil, no final do século XIX e início do XX, foram canonizados autores e obras nacionais, excluindo-se grande quantidade de livros lidos pela população, uns importados, vindos da Europa, outros publicados no País. Os leitores e a questão da circulação de livros e das diferentes leituras de obras importadas que compunham o ambiente cultural na época foram deixados de lado. Dessa forma, no processo de constituição de um cânone, muitas vezes foram excluídos os leitores, suas preferências e suas aquisições, que impulsionaram o mercado editorial. (MENDONÇA, 2013, pp. 104-105)

A partir da reflexão proposta, podemos perceber que os leitores exercem uma força que se encontra na contramão dos historiadores. Enquanto estes se detêm ao exame de tão-somente algumas obras, escritas por determinados autores, aqueles leem obras de diferentes gêneros e estilos, produzidas por autores de distintas nacionalidades, sem nenhuma preocupação com o que estipula o cânone. Enquanto os historiadores elegem as melhores obras a partir do critério de identidade nacional, os leitores escolhem o que devem ler pelos mais diversos e distintos motivos, sem nenhuma relação com o projeto de formação de uma literatura legitimamente nacional: entretenimento, curiosidade, nostalgia, prazer, identificação com uma ou várias personagens etc.

Enquanto Simone Cristina Mendonça discute e problematiza a desconsideração do leitor na constituição de um cânone, Márcia Abreu (2013) defende que inserir o gosto dos leitores como uma inquietação para a história da literatura pode proporcionar benefícios para o fenômeno literário:

> Incluir o gosto dos leitores entre as preocupações dos historiadores pode trazer ganhos para a compreensão do passado e da literatura. A concentração sobre a escrita e sobre as obras canonizadas tem pouca força explicativa quando se considera a literatura como fenômeno socialmente relevante e a cultura literária como algo que pertence a milhões e não apenas a uns poucos escolhidos. (ABREU, 2003, p. 184)

A partir das proposições de Simone Cristina Mendonça e Márcia Abreu, concluímos que autores como Pinheiro Chagas, Alberto Pimentel e Maria Amália Vaz de Carvalho, por exemplo, não são hoje figuras de relevo nos compêndios de história da literatura portuguesa, mas suas narrativas ficcionais foram veiculadas nas páginas d*A Província do Pará* e, portanto, estavam ao alcance dos leitores em geral da cidade de Belém durante o Oitocentos. É fato que não temos certeza de que a prosa de ficção de autoria portuguesa nesse periódico foi realmente lida, pois, como bem atesta Michel de Certeau (2013), a leitura, em contraste com o escrito, encontra-se na ordem do efêmero e, por essa razão, raramente deixa marcas, pistas ou vestígios. A recorrência de autores lusitanos, no entanto, nos permite inferir que essas narrativas com efeito foram lidas, visto que a relação estabelecida entre jornal e leitor era muito estreita e comum no século XIX.

Nesse sentido, os historiadores da nossa literatura, de modo geral, desconsideram que as narrativas ficcionais não se restringem a uma circunscrição nacional e, por conseguinte, acabam criando uma versão da história da literatura brasileira circunscrita a uma perspectiva muito restrita, regida por uma ideologia nacionalista e intelectualizada e despreocupada com o gosto dos leitores. Se levassem em consideração o trânsito de prosa de ficção das mais diversas nacionalidades no país, veiculadas nas mais variadas formas de suporte, seria constituída uma narrativa mais condizente com o fenômeno literário que se estabeleceu no Brasil entre os séculos. Naturalmente não é assentada a inserção de autores portugueses para o cânone da nossa literatura, mas avaliamos que seria relevante se eles, assim como outros estrangeiros, fossem incluídos como elementos integrantes do sistema literário brasileiro no Oitocentos, uma vez que, além de terem sido lidos por escritores brasileiros e — consequentemente — terem influenciado o romance produzido no nosso país, contribuíram para impulsionar, a partir da veiculação das suas obras n*A Província do Pará*, o circuito do impresso, da leitura e da literatura na Amazônia do século XIX.

REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS

ALENCAR, José. Benção Paterna. In: ____. **Sonhos d'ouro.** 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

ABREU, Márcia. O gosto dos leitores – a recepção de romances como problema para a história literária. In: SALES, Germana Maria Araújo; FURTADO, Marlí Tereza; DAVID, Sérgio Nazar (Orgs.). **Interpretação do texto**: leitura do contexto. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CERTEAU, Michel de. Ler: uma operação de caça. In: ____. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. 20. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2013.

DENIS, Ferdinand. **Resumo de história literária do Brasil.** Tradução: Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968.

FERREIRA, Sara Vasconcelos. **A prosa de ficção portuguesa no folhetim d'A Província do Pará na década de oitenta do século XIX**, 2013. (Relatório de pesquisa).

FORMIGA, Girlene Marques; SILVA, Fabiana Sena da; BARBOSA, Socorro Pacífico (Orgs.). **Miscelâneas, rodapés e variedades:** antologia de folhetins paraibanos do século XIX. João Pessoa: Ideia, 2007.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone:** textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

HOHLFELDT, Antonio. **Deus escreve direito por linhas tortas:** o romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MENDONÇA, Simone Cristina. Histórias literárias e circulação de narrativas ficcionais: uma reflexão sobre os primeiros livros impressos no Brasil. In: BUENO, Luís; SALES, Germana; AUGUSTI, Valéria (Orgs.). **A tradição literária brasileira:** entre a periferia e o centro. Chapecó: Argos, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** 35. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas:** o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

ROQUE, Carlos. História de A Província do Pará. Belém: Mitograph, 1976.

____. **História geral de Belém e do Grão-Pará.** Belém: Distribel, 2001.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Entrelaces** (UFC), INFORMAR CIDADE, ANO, v. 1, NÚMERO, pp. 44-56, 2007.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa.** 12. ed. Porto: Porto, 1982.

"O ÚLTIMO CAPÍTULO" (1916): ANÁLISE DO CONTO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA PUBLICADO NA REVISTA *ATLÂNTIDA*

"THE LAST CHAPTER" (1916): ANALYSIS OF JÚLIA DE ALMEIDA LOPES TALE PUBLISHED IN ATLÂNTIDA *MAGAZINE*

Isabel Lousada [1]

Luciana Calado Deplagne[2]

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo principal a apresentação de um conto de Júlia Lopes de Almeida que esteve até então ausente da fortuna crítica da escritora carioca. Na perspectiva de resgate de obras de autoria feminina, propomos uma leitura do conto "O último capítulo", que foi publicado em 1916, em Lisboa, na revista *Atlântida*. Entendendo a importância dos jornais e periódicos como espaços primordiais para a divulgação de obras escritas por mulheres e, por conseguinte, para o reconhecimento das escritoras da *Belle-Époque*, foi feita uma breve apresentação do projeto cultural da revista luso-brasileira *Atlântida*, que circulou mensalmente entre 1915 e 1920. Em seguida, pelo prisma da crítica feminista e de alguns conceitos propostos por Roland Barthes, procede-se à análise do conto.

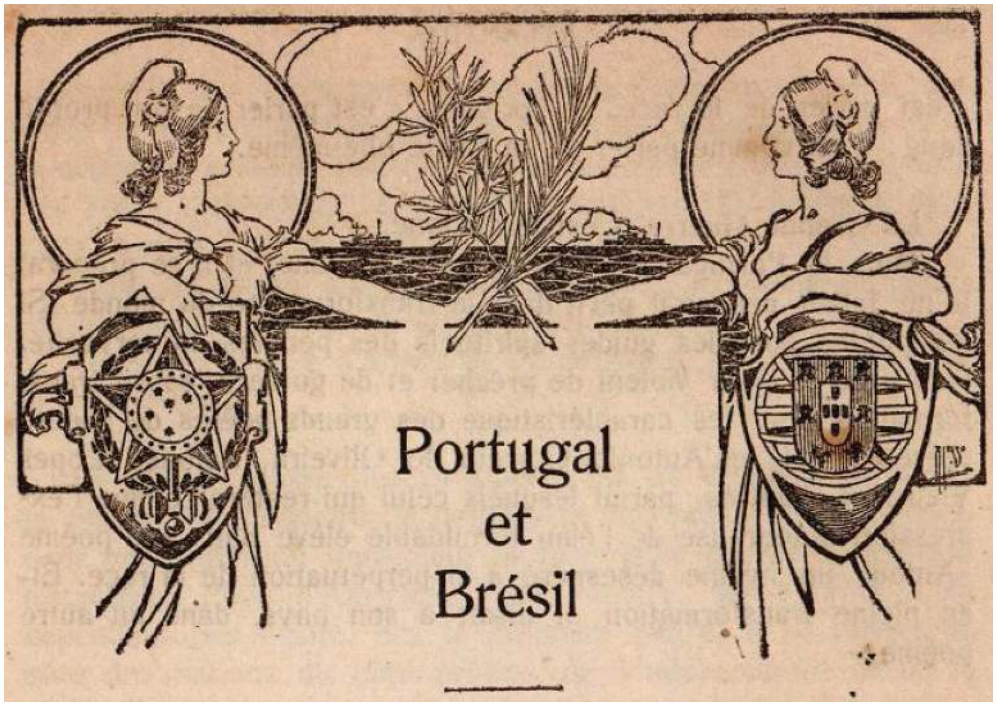
Palavras–Chave: Júlia Lopes de Almeida; Autoria Feminina; revista *Atlântida*; Estudos sobre as Mulheres; Trânsitos Atlânticos.

ABSTRACT: The aim of this article is to introduce a short story by Júlia Lopes de Almeida which, to this date, has been absent from the critical essays on the Rio de Janeiro's author. In order to redeem works of female authors, we suggest the reading of the short story *O Último Capítulo,* which was published in 1916, in Lisbon, in the magazine *Atlântida.* Having acknowledge the importance of newspapers and journals as privileged spaces in the divulging of works written by women and, therefore, in the acknowledgement of the *Belle –Époque* female writers, a brief introduction was made by the Luso-Brazilian magazine *Atlântida* which was published monthly from 1915 to 1920. Afterwards, through the prism of feminist criticism and of some concepts proposed by Roland Barthes, we will analyse the short story.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida; Women Writers; *Atlântida* magazine; Women Studies; Atlantic transits.

1 FCSH - CICS.NOVA, Lisboa, Portugal, Doutora, Investigadora Auxiliar. E-mail: iclousada@gmail.com

2 DLCV-PPGL, UFPB, João Pessoa. Doutora pela UFPE e Pós-Doutora pela UNL, com bolsa Estágio Sênior da CAPES. Professora Adjunta III. E-mail: lucianaeleonora@yahoo.com.br



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É notório o número de estudos que vêm sendo publicados sobre a escritora Júlia Lopes de Almeida nos últimos anos. Apesar desse crescente interesse pela obra da mais importante escritora da *Belle Époque*, impulsionado sobretudo pelas reedições de suas obras, empreendidas pelo vigor da Editora Mulheres, Júlia Lopes de Almeida ainda não alcançou o devido espaço na História da Literatura Brasileira, como constata a diretora Zahidé Muzart (2014, p.141) ao afirmar que "apesar de nossos esforços em republicar-lhe a obra, continua bastante e injustamente esquecida."

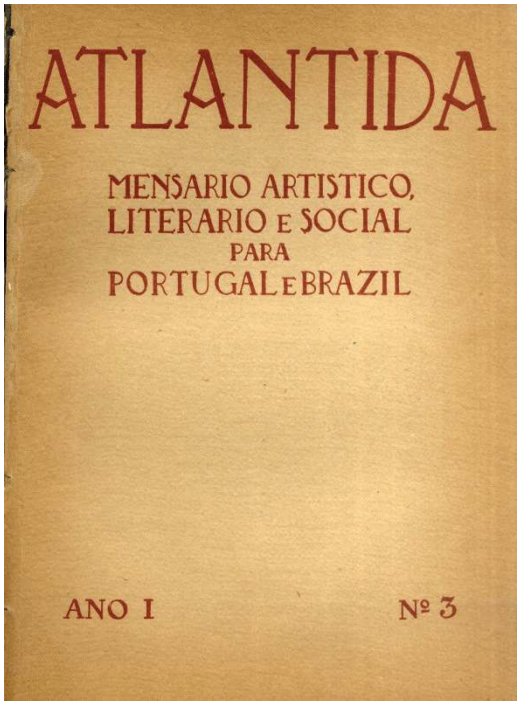
Procurando contrariar essa tendência e contribuir para com as pesquisas em torno dessa escritora entressecular e a sua vasta obra, apresentaremos no presente artigo um conto – "O último capítulo", publicado há exatamente cem anos, em Lisboa, que ainda não mereceu atenção por parte da crítica[3]. A ausência de artigos, trabalhos académicos, ou até mesmo de referências a esse conto, pode ser facilmente explicada pelo restrito acesso à revista na qual ele foi veiculado. O conto "O último capítulo" foi publicado em Lisboa, em 15 de janeiro de 2016, no terceiro número da revista *Atlântida*, que apenas no final de 2015, em razão de seu centenário, ganhou acesso em linha através do projeto da Hemeroteca Digital de Lisboa ao disponibilizar diversos títulos de periódicos da imprensa portuguesa.

Considerando a importância do conto "O último capítulo" como fonte para futuras investigações e enriquecimento da fortuna crítica de Júlia Lopes, propomos apresentar uma leitura dessa narrativa almeidiana, à luz da crítica feminista e da tessitura de

3 Excetuando o artigo publicado na revista *Historiæ* em 2015 da autoria de Isabel Lousada e Luciane Deplagne.

ideias e concepções sobre o tema amoroso propostas pelo semiólogo Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Para uma melhor compreensão do contexto de produção da autora, faremos inicialmente uma breve apresentação da revista *Atlântida*, centrando o nosso interesse em torno do espaço feminino ocupado no periódico.

OS ESPAÇOS FEMININOS NA *BELLE-ÉPOQUE* DA REVISTA *ATLÂNTIDA*



A revista *Atlântida, "mensário artístico literário e social para Portugal e Brazil"*, fundada e dirigida por João de Barros e João do Rio, entre os anos de 1915 e 1921veiculou, em sete anos de periodicidade regular, temas variados relacionados com os dois países, de ordem política, social, econômica e cultural. A revista predominantemente de domínio literário, publicava poesia, prosa, artigos críticos de autores das mais diversas tendências. Apesar de ter alcançado um grande vigor durante o período de circulação e vir despertando um crescente interesse nos últimos anos, em especial a partir do trabalho notório de pesquisadores/as da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, sobretudo da Doutora Lúcia Guimarães, a revista *Atlântida* apresenta um grande número de textos à espera de serem estudados, como é o caso do conto de Júlia Lopes, que iremos analisar na segunda parte deste artigo.Ancorada nos estudos de Cecília da Conceição, Lúcia Guimarães sugere que uma possível causa para essa lacuna poderia ficar a dever-se ao ecletismo de tendências estético-literárias característico da revista: "a *mélange* talvez possa explicar porque os especialistas de história da literatura, apesar de fazerem reiteradas referências à revista e a seus diretores, não aprofundam a análise do seu conteúdo" (CONCEIÇÃO, 1997).

Pensando no contexto brasileiro, à justificativa das autoras, junta-se igualmente uma outra explicação: a concepção negativa acerca das primeiras

décadas literárias do século XX no Brasil, a apelidada *Belle Époque* tropical. Como afirma Gentil de Faria, citado por Maurício Silva:

> [...] a crítica brasileira tem sido impiedosa e às vezes injusta quando julga o período. Em geral, a 'belle époque' é vista como uma época de esterilidade, de puro servilismo cultural. É muito comum as histórias da literatura saltarem esse período. Após o estudo de Machado de Assis, pulam vinte anos e começam a falar da Semana de Arte Moderna, ou de seus antecedentes como se nada tivesse ocorrido nesse lapso de tempo (...) A 'belle époque' não pode representar um vácuo na literatura brasileira (FARIA, 1988, p. 217, *apud* SILVA, 2015, p. 233)

A pesquisadora Vania Chaves, no prefácio à coletânea *Flagrantes da Literatura Brasileira da Belle Époque*, também ressalta essa lacuna na historiografia literária em relação ao período, visto "apenas como fase de transição e sincretismo anunciadora (ou não) do Movimento Modernista, ao invés de procurar compreendê-lo em sua autonomia, e que só valorizou as obras e os autores que podiam ser considerados precursores do Modernismo" (CHAVES, 2013).

Ainda no contexto brasileiro, um fator importante apontado por Lúcia Guimarães, e que ajuda a compreender a pouca atenção dispensada à revista *Atlântida* pelos historiadores e críticos literários até há pouco tempo, terá sido o fato de a tónica da revista ter sido colocada na aproximação das relações luso-brasileiras.

> Se, por um lado, as concepções políticas que a revista veiculava conquistaram muito mais adeptos nos meios letrados do que no plano institucional, por outro, despertaram memoráveis polêmicas no Rio de Janeiro, alimentadas pelo nacionalismo exacerbado de certos grupos, que as percebiam como manifestações de colonialismo cultural, defendidas por traidores da pátria, cujo maior expoente seria justamente João do Rio, sempre em conluio com emigrantes portugueses. (GUIMARÃES, 2013, pp.79-80)

Considerando os "paradoxos da Belle-Époque", como nos sugere Guimarães, e, por conseguinte, os possíveis paradoxos da revista *Atlântida*, ao nos depararmos com o conto "O último capítulo", de Júlia Lopes de Almeida, no meio das diversas e ilustres vozes masculinas da literatura luso-brasileira, tais como Olavo Bilac, Afrânio Peixoto, Óscar Lopes, Júlio Dantas, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, decidimos ir em demanda de outras vozes femininas procurando situar e compreender melhor a inclusão da autora no periódico citado.

É fato que, em 1916, a escritora Júlia Lopes já tem um nome consolidado na cena literária e intelectual brasileira e era reconhecida pelo seu talento literário e atuação política através de conferências e intensa publicação em jornais ou revistas editadas no Brasil, Argentina e Portugal. Em 1896, em artigo publicado no *Estado de S. Paulo*, Júlia Lopes chegou mesmo a ver o seu nome incluído na lista divulgada por Lúcio Mendonça, mentor da Academia Brasileira de Letras, a par de outros quarenta escritores indicados a obter uma cadeira na Academia.

Em outro artigo, publicado em 06 de março de 1897, no jornal *República*, intitulado "As três Júlia", Lúcio Mendonça ressalta o talento da escritora:

> [...]. Júlia Lopes tem produzido páginas que mais de uma vez têm sido comparadas às do mais vigoroso conteur da França, Guy de Maupassant, e a comparação, que é a mais expressiva e eloquente para a demonstração do meu conceito, é justíssima:

> dois, principalmente, dos contos da escritora brasileira, lembram como irmãos os do autor de *Boule de Suif* – a admirável "Caolha", que foi para mim a verdadeira revelação deste poderoso talento e, por último, o conto do concurso publicado na *Gazeta de Notícias* com o título de "Os Porcos", uma maravilha de sobriedade, de vigor, de colorido, de exatidão de traço.[4]

Apesar da posição de Mendonça ser compartilhada por outros importantes nomes como o de Valentim Magalhães, José Veríssimo, Filinto de Almeida, partidários da entrada de escritoras na Academia, Júlia Lopes não foi aceita entre os membros fundadores da ABL. Assim como ela, outras escritoras foram excluídas desse espaço nobre das Letras até 1977, quando Raquel de Queiroz se tornou a primeira mulher a ser eleita pela Academia Brasileira de Letras.

Esse episódio acerca de Júlia Lopes corporiza a difícil inserção da mulher escritora na República das Letras e nos espaços de institucionalização. Mesmo tendo talento reconhecido, a posição ocupada pela mulher nunca deveria sobrepor-se à do "homem de letras". À escritora caberia ou a criação de espaços próprios de divulgação para as suas reivindicações ou resignar-se a ocupar uma posição inferior nos campos de atuação tradicionalmente masculinos.

No caso da revista *Atlântida*, o espaço concedido à voz feminina é bastante representativo desse período paradoxal da *Belle Époque*. Ao percorrer o índice da revista, com quarenta e oito números, distribuídos em doze volumes publicados, é possível observar a presença de textos de autoria feminina em nove desses volumes. Para uma maior percepção, transcrevemos os dados no quadro a seguir:

Volume	Número	Escritora	Páginas	Título	Género
I	3	Júlia Lopes de Almeida	205-209	O último capítulo	Conto
III	12	Albertina Berta	1113-1124	Na Sombra (Capítulo II)	Conto
IV	15	Ofélia Correia da Costa	195-196	Les bambous; L'intrus	Poemas
VII	25	Amália de Queirós	199-206	A Mulher Portuguesa	Artigo
VIII	29-30	Maria Isabel de Sousa Martins	575-583	A nódoa da Amora	Peça de teatro
VIII	31	Maria Isabel de Sousa Martins	643-651	A nódoa da Amora (conclusão)	Peça de teatro
IX	35-36	Clarinha	1021-1026	Cinco horas (Livro em preparação)	Peça de teatro
X	37	Baronne A. de Brimont	35-37	Les Amantes	Poema
XI	41	Gina Lombroso Ferrero	537-544	La Missione della Donna	Artigo
XII	44-45	Virgínia Victorino	141	Différentes	Poema
XII	48	Baronesa de Frachon	312-313	Deux poèmes en prose	Prosa poética

A partir das informações colhidas podemos tirar algumas conclusões: primeiro que o espaço ocupado pela mulher escritora é proporcionalmente muito inferior ao dos

4 O trecho do artigo de Lúcio Mendonça, "As três Júlias", foi citado no discurso de recepção por Raimundo Magalhães Júnior em ocasião da posse de Dinah Silveira de Queiroz, disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 01 mar. 2016.

escritores[5]. Segundo, que a partir dos títulos dos textos, se percebe que muitos incidem na questão da emancipação feminina. Portanto, a inserção dos textos de autoria feminina ultrapassa o fator literário e revela também o perfil sociopolítico da revista ao contribuir com as discussões em agenda relativas à construção de uma sociedade moderna, o que implicaria necessariamente a emancipação das mulheres. Outro dado que merece ser assinalado diz respeito às escritoras que colaboraram na revista: não há apenas brasileiras e portuguesas, mas também, francesas e uma italiana, evidenciando a concepção de modernidade almejada pela direção da revista.

Mesmo que tais dados não permitam associar a revista às lutas feministas que afloravam nas principais capitais da *Belle Époque*, Rio incluído, é possível identificar já uma abertura às causas da emancipação feminina, através da veiculação dessas ideias por escritoras reconhecidamente empenhadas em movimentos feministas nos seus países.

Seguindo esse anseio de intercâmbio entre os principais centros intelectuais do período, a revista *Atlântida* tentou algumas alterações, como indica a investigadora Guimarães:

> A partir do número trinta e sete, a publicação alterou o subtítulo "Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil", para tornar-se "Órgão do pensamento latino no Brasil e em Portugal". Outras mudanças se processaram com a inclusão de mais dois diretores, Nuno Simões e Graça Aranha, sediados respectivamente em Lisboa e em Paris. (GUIMARÃES, op. cit., p.79)

Além de abrir espaço para algumas vozes femininas, é possível identificar textos de escritores que promovem, de certa forma, a solidificação desse espaço através de críticas positivas feitas às autoras, como, por exemplo, no artigo de Alberto de Oliveira, intitulado "O Brazil na Academia de Sciências de Lisboa" (n. 3, p. 299), no qual o escritor sublinha a importância em se ampliar o conhecimento em torno dos autores brasileiros, citando, para isso, dois grandes nomes da época: Machado de Assis e Júlia Lopes de Almeida.

Para concluirmos esta primeira parte do artigo diríamos que é possível perceber, a partir desse breve percurso pelos números da revista *Atlântida,* que o espaço da mulher escritora se encontra em conformidade com a realidade de outros países, como demonstra o artigo da historiadora Gabrielle Houbre acerca da mulher escritora na *Belle Époque*. Uma estimativa do número de mulheres de letras em atividade nesse período foi feita a partir das autoras-membros da "*Société des Gens de Lettres*" (SDGL):

> A instituição, criada em dezembro de 1837, contava com 36 mulheres para um total de 614 membros, de acordo com seu Almanach de 1869 (5,86%); 75 mulheres para um total de 646 membros (11%) em 1887, conforme a obra de Édouard Montagne; chegando a 671 mulheres para um total de 3.077 membros (21,8%) em 1928-1929, segundo Jean Larnac. (HOUBRE, 2002, p. 326)

5 Na apresentação do trigésimo sétimo número da revista *Atlântida* (pp.4-5), por exemplo, referem-se como colaboradoras: Baronne de Brimont, Amália de Queirós, Júlia Lopes de Almeida, Albertina Berta, Caiel, Clarinha e Ofélia Correia da Costa, em meio a mais de uma centena de autores citados, enquanto que na colaboração artística figura somente o nome de uma mulher, Helena Roque Gameiro.

"O ÚLTIMO CAPÍTULO": UM CONTO REPRESENTATIVO DA OBRA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

A crescente onda de ideias sobre a emancipação das mulheres nas primeiras décadas do século XX é bem visível nos discursos literários, ora com temor, ora com propostas inovadoras no que tange à construção de personagens que tentam subverter os padrões comportamentais ditados pelo patriarcado. Comparando os romances de autoria masculina com aqueles escritos pelas romancistas, Gabrielle Houbre aponta:

> Eles se mostram, em sua maioria, ofendidos com os retratos masculinos encontrados nos romances femininos ("convencionais e inexistentes", recrimina René Doumic) e temerosos diante da influência crescente das feministas. Sua obra literária reflete seu mal-estar diante das liberadas, das novas mulheres que perturbam a visão que eles têm, não só d'A' mulher, já que as romancistas da **belle époque** desorganizam o eterno feminino, como também as relações que regem os sexos. (HOUBRE, 2002, p.334)

Citando vários romances de autoria feminina, a pesquisadora avalia:

> As obras dessas romancistas apresentam tramas narrativas avizinhadas nas quais predomina, em suas heroínas, o conflito entre o investimento na vida privada (amor, casamento, maternidade) e o engajamento em uma vida profissional valorizadora (jornalismo, ensino, medicina, direito...), conflito que questiona diretamente o teor habitual do relacionamento entre os sexos. Essa temática, evidentemente, deve ser situada no contexto das lutas e conquistas feministas que marcam as primeiras décadas da III República. Sem conquistar nenhum avanço significativo no campo dos direitos políticos, não obstante uma mobilização que se intensifica mais e mais, as mulheres, em compensação, investem paulatinamente no ensino superior e nas carreiras ligadas a ele. (op. cit., p. 330)

No Brasil, essa efervescência pode também ser identificada entre os textos de algumas escritoras, apesar de em menor número, como aponta Zahidé Muzart:

> A literatura serviu de válvula de escape do confinamento em que viviam. Algumas tiveram consciência da literatura como profissão, tal como Nísia Floresta, que escreveu romances, diários, cartas, poemas sempre com objetivo de publicação; ou como Maria Benedita Bormann, que tematizou a mulher escritora, a mulher artista no romance Lésbia, e, ainda, no mesmo rastro, Inês Sabino, que mostrou alta consciência de suas possibilidades literárias e da importância de preservar os nomes das outras escritoras em Mulheres illustres do Brazil. (MUZART, 2014, p. 135)

Considerando as escritoras do período, Júlia Lopes de Almeida é, sem dúvida, aquela que obteve uma maior projeção na vida literária, talvez porque além da intensa e variada produção, conseguiu conciliar a sua realização profissional com a vida familiar, sem romper totalmente com as normas morais vigentes; tendo desde o início da sua carreira questionado a condição feminina, Júlia Lopes mostra-se, no entanto, cautelosa em relação ao teor das reivindicações nas personagens dos seus romances. Concordando com Leonora de Luca, em seu artigo "Feminismo possível de Júlia Lopes":

> Propostas de cunho mais revolucionário iriam bani-la da grande imprensa, principal meio de comunicação de massa da época – condenando-a a permanecer confinada às páginas dos periódicos de circulação restrita e minúscula tiragem, como já ocorrera com sua antecessora Josefina Álvares de Azevedo. (LUCA, 1999, p. 299)

A estratégia da escritora foi, então, a da negociação. Se nas suas crônicas e conferências, Júlia Lopes defende muitas vezes causas polêmicas, mostrando atitudes transgressoras, nas obras literárias o discurso característico é o da negociação. Segundo a pesquisadora Nadilza Moreira,

> Ele, o discurso literário almeidiano, está constantemente negociando com as novas demandas femininas numa zona de fronteira, isto é, ora ele reafirma os valores burgueses que confinaram a mulher no espaço privado do lar; outras, ele deixa transparecer os sinais da ânsia feminina pela liberação dos costumes e do lugar da mulher na sociedade brasileira em transição (MOREIRA, 2005, p. 131)

É esse discurso de negociação que encontramos no conto "O último capítulo", através de um jogo dramático entre o discurso da personagem narradora e o da protagonista da narrativa, como veremos a seguir.

As linhas centrais da sua obra de ficção encontram-se magistralmente orquestradas na trama de "O último capítulo". O tema do erotismo, da viúva jovem, do marido ciumento, do adultério, do suicídio, tratados, por exemplo, nos romances *A Viúva Simões*, *Cruel Amor*, *A Falência, A Silveirinha*, são retomados em "O último capítulo" de forma condensada e com uma instigante habilidade em teatralizar a narrativa. À luz de alguns conceitos barthesianos, analisaremos tais elementos a partir do jogo de vozes, o qual denominaremos fragmentos de um discurso amoroso, entre a personagem-narradora e a protagonista.

"QUERO COMPREENDER"

> Compreender. Ao perceber repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: "Quero compreender (o que me acontece)!" (BARTHES, 1977, p. 59)

O conto é narrado por uma narradora-personagem, uma romancista, que recebe em sua casa uma jovem senhora em busca de conselhos para o drama vivido. A senhora apresenta-se como a personagem de um romance do qual deseja ser salva através de um desfecho a ser construído pela escritora:

> Porque preciso de uma solução para um romance: o meu. Meu, mas não feito por mim. Eu seria incapaz de escrever duas linhas. Sou apenas uma personagem que á força de sofrer quer ver o enredo em que vive acabado quanto antes. Mas como? Não sei. É o que lhe venho perguntar. Você é romancista, prevê casos extraordinários e encontra sempre para eles soluções naturaes. Dir-me-á uma que me salve. Não quero mais nada. Preciso de um desfecho quanto antes e custe o que custar. (ALMEIDA, 2016, p. 206)

No início do conto, a primeira representação da protagonista faz-se a partir de uma imagem metonímica, descrita com base na memória da personagem narradora.

> [...] lembrei-me repentinamente dessa senhora. Fôra-me apresentada nas receções de inverno da M.me Z., e a unica coisa que a recomendava ainda á minha lembrança era um colar de esmeraldas que pela sua irrequieta cintilação lhe cingia o colo branco num movimento vivo, de réptil de escamas verdes, ondulando na volúpia do leite. Sem expressão que a caracterisasse, aquela mulher só por meio de um acessório de gosto ou de luxo conseguiria fixar-se da memoria das aparencias. (LOPES, 1916, pp. 205-206)

A representação simultaneamente metonímica e metafórica de Emiliana Serpa na memória da narradora, transcrita acima, chama-nos a atenção para dois aspectos importantes que ganham espaço no conto. O primeiro, o tom de sedução sugerido a partir dos elementos que compõem a imagem do colar no pescoço da personagem: réptil, esmeralda, escamas, os quais provocam de igual modo uma ambiguidade acerca da essência real da personagem Emiliana Serpa. O outro aspecto diz respeito à insignificância da protagonista, a qual é lembrada pela narradora apenas pelo acessório que usava. Desenvolveremos, a seguir, esses aspectos presentes nesta imagem, a qual atua na narrativa como uma espécie de "punctum", ou seja, o elemento desencadeador de uma série de pontos sugestivos que corroboram a nossa leitura do conto. Roland Barthes, referindo-se à fotografia, conceitua "punctum" como "picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge [...]" (BARTHES, 1984, p. 46).

"VERDADE": O JOGO DE AMBIGUIDADE EM TORNO DA PROTAGONISTA

> Verdade. Todo episódio de linguagem ligado à "sensação de verdade" que o sujeito apaixonado experimenta quando pensa em seu amor, seja porque ele acredita ser o único a ver o objeto amado e "na sua verdade", seja porque ele define a especialidade de sua própria exigência como uma verdade sobre a qual não pode fazer concessão. (BARTHES, 1981, p. 197)

O colar da personagem seria esse pequeno ponto da cena que impressionou a narradora e atua no conto como o elemento desencadeador de algumas percepções sugestivas que ajudarão na caracterização da personagem Emiliana Serpa. A descrição do colar usado pela protagonista sugere inevitavelmente a força do simbolismo que a serpente suscita, corroborando as diversas evocações literárias que exploram a sua forma, textura e movimento. Para Bachelard (1990b, p. 209) "Se as alegorias fazem da serpente um ser tão eloquente, uma sedução tão prolixa, é talvez porque a simples imagem da serpente faz falar." (BACHELARD, op. cit., p. 209).

A imagem sinestésica do "movimento vivo" do colar de esmeralda "ondulando na volúpia do leite" constitui-se de uma forte carga de erotismo e desloca a associação habitual da volúpia ao réptil para a brancura da pele alva da personagem, cor frequentemente aludida à candura e à pureza. A voz narrativa faz prolongar nos parágrafos seguintes o efeito de inesperado causado pelo deslocamento de sentidos da imagem, ao descrever o encontro da narradora-romancista com a protagonista. Há uma visível divergência na caracterização de Emíliana Serpa descrita algumas linhas antes pela narradora. Os "assessórios de gosto e luxo", de cor viva cintilante contrapõem-se à discrição e sobriedade da maneira como a protagonista se apresenta na casa da romancista: "Nem bonita nem feia. Vestia de escuro e com muita simplicidade" (ALMEIDA, 1916, p. 206).

A fim de elucidar a caracterização ambígua da personagem descrita pela narradora, a narrativa prossegue com a auto-representação da protagonista:

> [...]. Sou viúva, tenho trinta e seis anos e uma filha de dezenove, casada por amor ha dois anos e meio com um rapaz distintíssimo. Ela é linda, é inteligente e de uma alegria cristalina, uma dessas alegrias inocentes que enchem de ar e de luz o ambiente em que irradiam. Eu nunca fui bonita, e tendo sido casada com um ciumento tive sempre a grande preocupação de apagar o que ainda pudesse haver de interessante na minha fisionomia ou nos meus gestos.

Através da fala da protagonista introduz-se na narrativa uma segunda perspectiva que procura chamar a atenção do/a leitor/apara outros elementos capazes de trazer explicações para a dúbia impressão que a aparência da personagem possa ter causado. A voz da protagonista trará à colação aspectos relacionados com as questões de gênero, por vezes em tom de denúncia. Ao revelar que o ciúme do marido estava subjacente à sua autocensura vestimentária e comportamental, a protagonista denuncia a opressão vivida pelas mulheres casadas na sociedade patriarcal da *Belle Époque*. O marido ciumento retratado por Júlia Lopes de Almeida em mais do que uma obra serve de metonímia a todo o controle exercido sobre a Mulher e aos limites sociais que lhe eram impostos procurando moldar o seu comportamento, forçando-a a abdicar de qualquer traço de vaidade, de afirmação, e assim anulá-la enquanto sujeito, como percebemos nos trechos abaixo retirados respectivamente do romance *A Viúva Simões* (1897, publicado originalmente no folhetim na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1895) e *Cruel Amor* (1908, 1911):

> A verdade era que a viúva, além do medo de comprometer a felicidade da filha, sentia preguiça de cortar de uma vez aquele sistema recolhido de vida, iniciado pelo marido, um pouco ciumento. (ALMEIDA, 1999, p. 9)
>
> Tu não renuncia a tua faceirice; eu não posso renunciar ao ciúme que está unido a minha alma, como a minha pele a minha carne (ALMEIDA, 1963, p. 30)

A anulação enquanto ser livre está ainda presente no fato de a protagonista se representar a partir do outro, como se a sua existência só fizesse sentido na medida em que se vinculasse à sua função de mãe, de esposa. Chama-nos sobretudo a atenção que, para falar de si, a protagonista precise de descrever a própria filha, traçando desde aí uma comparação, que é também, e simultaneamente, uma competição. A sua aparência, a sua idade, são antepostas às de sua filha. O paralelo entre as duas justifica-se pela presença da terceira personagem que aparece no seu relato: o genro, descrito como "um rapaz distintissimo". Revela-se, assim, o elemento central do conto, rapidamente perceptível: o trio amoroso vivido entre a protagonista, sua filha e seu genro.

A partir daí, surge uma segunda ambiguidade: o sentimento de Emília Serpa em relação à filha. Por um lado, aparece no seu discurso uma forte preocupação em querer proteger a filha, mostrando a esperada afeição materna, através dos termos: "martírio", "martiriso-me", "choro", "adoro", como observamos no trecho transcrito abaixo:

> Compreenda o meu **martírio**: **adoro** minha filha, não quero que a mais leve nuvem tolde a sua ventura e tremo a cada instante que ela suspeite sequer, ou venha por qualquer imprudência a conhecer a verdade. Não sei para onde hei de fugir. Ás vezes fecho-me no meu quarto, **choro**, rezo, **martiriso-me**, e, quando saio, o olhar dele, que me espera, vae até ao fundo do meu coração. [...] (ALMEIDA, 1916, p. 207)[grifos nossos]

Por outro lado, algumas passagens do seu relato deixam entrever uma sobreposição crescente dos sentimentos experimentados enquanto mulher em detrimento daqueles advindos do amor materno. Observa-se uma tensão entre a sujeição às normas sociais impostas às mulheres nos seus papéis de esposa, de mãe, de viúva, e a transgressão ao modelo feminino esperado naquela sociedade. De modo mais visível, a transgressão estaria na queixa que a protagonista faz da censura do marido ciumento ao tolher a sua liberdade, impedindo-a de se mostrar publicamente bela, como no trecho citado anteriormente se demonstra. No que concerne à questão da maternidade, a transgressão

estaria, mesmo que inconscientemente, na traição do seu próprio discurso, pois à medida que o sofrimento materno vai cedendo espaço para uma paixão ameaçadora, a protagonista substitui os significantes "filha" e "mãe", pelo significante "mulher"; e o significante "genro", pelo de "homem". Nesse jogo amoroso, as adversárias não são mais "mãe" e "filha", mas sim, duas mulheres amantes de um mesmo homem. Vejamos alguns trechos do discurso da protagonista:

> [...] meu genro amava-me, não com o respeito de um filho, mas com a paixão ardente, insaciável, terrível com que **um homem** pode amar uma **mulher** que lhe é vedado possuir e em cujo contacto está diariamente! (ALMEIDA, 1926, p. 207) [grifos nossos]
>
> Ah, você não pode imaginar a tortura que é para **uma mulher** a presença constante de **um homem** que a adora (ALMEIDA, 1926, p. 207) [grifos nossos]
>
> Seria capaz de abandonar a **mulher** por mim. Sou-lhe mais indispensável. A minha presença é o veneno que ele necessita injetar nas veias a todas as horas.... (ALMEIDA, 1926, p. 208) [grifos nossos]

"ISSO NÃO PODE CONTINUAR"

> INSUPORTÁVEL. O sentimento de um acúmulo de sofrimentos amorosos explode neste grito: "Isso não pode continuar". (BARTHES, 1981, p.132)

A fala da protagonista que ocupa quase metade do conto finaliza retomando o seu propósito de ter vindo à casa da narradora: "Como terminará esta historia e como poderei abreviar-lhe o fim? Diga. Foi para isso que eu vim procurá-la...".

Iniciam-se, assim, as sugestões da narradora em relação a um possível desfecho do romance do qual Emiliana Serpa é protagonista. Às sugestões da narradora: proposta de uma viagem, a possibilidade de tudo não passar de uma ilusão da parte da protagonista, pois "se ele nunca lhe disse nada", se sucedem as justificativas que desaprovam qualquer direcionamento da trama sugerido pela narradora. Os sentidos que a protagonista dá às soluções e questões sugeridas pela narradora remetem-nos à angustiada conduta do sujeito amoroso diante de alternativas aparentemente possíveis de se resolver, à qual se refere Roland Barthes no seguinte fragmento do discurso amoroso:

> Amas Carlota: *ou tens alguma esperança, e então ages; ou não tens nenhuma, e então renuncias.* Tal é o discurso do sujeito 'sadio': *ou, ou.* Mas o sujeito amoroso responde (é o que faz Werther): tento me esgueirar entre os dois membros da alternativa: quer dizer: *não tenho nenhuma esperança, mas mesmo assim...* Ou ainda: escolho obstinadamente não escolher; escolho a deriva: *continuo. (BARTHES, 1981, p. 52)*

A protagonista rejeita as propostas da narradora. No entanto, torna a exigir desta uma solução para o seu caso amoroso: "Que hei-de fazer? Responda!"

Aproveitando-se do momento de silêncio da narradora, sem esperar mais por outra possível solução, a protagonista propõe: "– A única solução que eu vejo para isto é matar-me." A ideia de suicídio aparece então como uma maneira, senão a única, de esse sentimento permanecer vivo, tal como ilustra Barthes:

> Às vezes, vivamente atingido por alguma circunstância fútil e envolvido pela repercussão que ela provoca, me vejo de repente numa armadilha, imobilizado numa situação (num sítio) impossível: só há duas saídas (ou ... ou então...) e as duas

> estão igualmente trancadas: dos dois lados só tenho que me calar. Então a ideia de suicídio me salva, pois pode ser falada (e não me privo disso): renasço e pinto essa ideia com as cores da vida, seja para dirigi-la agressivamente contra o objeto amado (chantagem bem conhecida), seja para me unir a ele fantasiosamente na morte ("descerei ao túmulo para me abraçar com você") (BARTHES, 1981, p. 185)

O diálogo continua sempre na perspectiva de a narradora tentar persuadir a protagonista de desistir do sentimento e na obsessão desta em persistir na sua verdade/vontade.

O fim trágico, anunciado, confirma-se. O conto encerra evidenciando a inviabilidade de qualquer solução que possa transgredir a ordem vigente de harmonia familiar, mesmo a despeito da infelicidade feminina, como sugerem as últimas linhas, abaixo transcritas:

> Ela sorriu com tristeza e deixou-me, prometendo voltar em outro qualquer dia. Mas não voltou.
>
> Uma semana depois li num jornal que, por acidente, de que não cabia culpa a ninguém, tinha morrido na véspera a sr.ª D.Emiliana Serpa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com a leitura do conto *O último capítulo*, aqui apresentada, podemos observar que Júlia Lopes de Almeida reafirma o mesmo fim trágico das personagens femininas transgressoras presentes nos romances de autoria masculina da época; porém serve-se da personagem-narradora para demonstrar ao/à leitor/a a incapacidade de intervenção do/a escritor/a no plano da realidade. Poderemos interpretar esta atitude como uma autodefesa da autora, em relação à expectativa dessa "nova leitora" da *Belle Époque*, a qual, muitas vezes, projetava-se nas personagens da ficção, em busca de interferir – ainda que fantasiosamente – nos papéis sociais determinados pelo poder patriarcal.

Esperamos que a pesquisa desenvolvida em torno desse conto esquecido de Almeida possa suscitar o interesse de mais pesquisadores/as em torno da obra da escritora carioca, bem como da revista luso-brasileira Atlântida. Gostaríamos de ressaltar, portanto, a importância de se reconstruir uma nova historiografia, a partir da reavaliação de determinados períodos e movimentos literários, da inclusão de obras e de autores e autoras não canônicos, assim como de uma maior valorização do estudo de periódicos como instrumento fundamental na atualização da História Literária. Em consonância com Maurício Silva, acreditamos:

> [...] promover o resgate de autores e obras que têm sido sistematicamente alijados de nossas histórias de literatura significa também promover uma reavaliação dos modos tradicionais de se escrever essa história. E a adoção de uma atitude crítica que encontra seus principais fundamentos na consideração conscienciosa dos aspectos sociais da produção literária parece ser o melhor caminho para se reavaliar o papel da historiografia literária nos dias atuais. (SILVA, 2015, p. 226)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A viúva Simões.** Florianópolis: Mulheres, 1999.

____. **Cruel amor.** Rio de Janeiro: Saraiva, 1963.

ATLÂNTIDA, MENSÁRIO ARTÍSTICO LITERÁRIO E SOCIAL PARA PORTUGAL E BRAZIL (Dirigida por João de Barros e João do Rio, 1915-1921). Disponível em: <http://hemeroteca-digital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/Atlantida.htm>. Acesso em: 28 mar. 2016.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso.** São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

____. **Fragments d'un discours amoureux.** Paris: Seuil, 1977.

____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso.** 2. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

CHAVES, Vânia Pinheiro (Coord.). **Flagrantes da Literatura Brasileira da Belle Époque.** Lisboa: Esfera do Caos, 2013.

CONCEIÇÃO, Cecília. **A revista Atlântida:** documento sociocultural e literário de uma época. Lisboa: UNL, 1997.

GUIMARÃES, Lúcia. Paradoxos da Belle Époque tropical. In: CHAVES, Vânia Pinheiro (Coord). **Flagrantes da Literatura Brasileira da Belle Époque.** Lisboa: Esfera do Caos, 2013.

HOUBRE, Gabrielle. A belle époque das romancistas. Tradução: Dorothée de Bruchard. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 2, pp. 325-338, jul.-dez. 2002,

LOUSADA, Isabel Cruz; DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. **Júlia Lopes de Almeida:** considerações sobre "O último capítulo" no centenário da Revista Atlântida. Historiæ, Rio Grande, v. 6 (2), 2015, p. 383-400. Disponível em: <http://www.seer.furg.br/hist/article/view/5580/3491>. Acesso em: 29 mar. 2016.

LUCA, Leonora. O 'feminismo possível' de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Cadernos Pagu (12) 1999: pp. 275-299.

MENDONÇA, Lucio. "As Três Julias". Almanaque Brazileiro Garnier, v.5, Rio de Janeiro, 1907.

MOREIRA, Nadilza. Júlia Lopes de Almeida e o universo feminino, carioca, burguês em: Livro das noivas. Revista Ártemis. João Pessoa, v. 2, julho de 2005, pp. 130-135.

MUZART, Zahidé. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema. Navegações. v. 7, n. 2, julho-dezembro de 2014, pp.134-141.

SILVA, Maurício. Construção do cânone literário academicista: considerações acerca da história literária do pré-modernismo brasileiro. Revista Alpha, n. 16, dezembro de 2015, pp. 224-235, disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br>. Acesso em: 01 mar. 2016.

A CIDADE DE PALAGÜIN, A PASÁRGADA, OU O VERSO E O ANVERSO DO DESCONTENTAMENTO COM A REALIDADE[1]

CIDADE DE PALAGUIN, PASÁRGADA, OR THE TWO SIDES OF THE SAME DISSATISFACTION WITH REALITY

Tania Martuscelli[2]

RESUMO: Neste trabalho de análise do texto de Carlos Eurico da Costa, *A Cidade de Palagüin*, propõe-se uma comparação tanto ideológica quanto estilística com o(s) poema(s) sobre a Pasárgada do modernista brasileiro, Manuel Bandeira, que foram marcantes entre os artistas portugueses. Mormente relacionada com os *Cantos de Maldoror*, *Palagüin* pode ser inserida numa "linhagem surrealista" singular a Portugal, cujas raízes não se restringem às propostas bretonianas. A linhagem do Surrealismo em Portugal gravita, também, em torno de um universo próprio, em que o Modernismo brasileiro pode ser aceito como *coadjuvante*, ou "parente próximo", juntamente com os modernistas de *Orpheu*. O texto de Carlos Eurico da Costa é exemplar nesse aspecto de encontro e desencontro com o que propunham os franceses ou, mais especificamente, o próprio André Breton, de modo que marca o que foi — e é ainda — o Surrealismo de *sotaque* português.

Palavras-chave: Palagüin; Pasárgada; Surrealismo; Modernismo.

ABSTRACT: This essay discusses through a comparative lenses the works of Carlos Eurico da Costa (*A Cidade de Palagüin*) and Manuel Bandeira ("Vou-me embora pra Pasárgada" and "Saudades do Rio Antigo"). Considering that Bandeira's poems were influential among Portuguese artists in the 1950s, and that *Palagüin* is usually read as a reference to *The Songs of Maldoror*, I argue for a unique Portuguese "surrealist lineage" with roots that surpass the French surrealist manifestos. This lineage is related to Portugal's *inner culture*, in which Brazilian Modernism is also present. Together with the *Orpheu* generation, Brazilian modernists can be considered a "close relative" or another support system for Portuguese artists. Eurico da Costa's poem is key to this argument of an *encounter*, as well as *confrontation*, with what the French surrealists — or André Breton himself — proposed, outlining Surrealism in Portugal with an *accent*.

Key-words: *Palagüin*; *Pasárgada*; Surrealism; Modernism.

1 Este trabalho faz parte de um projeto de pesquisa maior, em formato de livro (*Des)conexões entre Portugal e Brasil* (Lisboa: Colibri, 2016), com apoio científico da Fundação Calouste Gulbenkian.

2 University of Colorado, Boulder, USA, Professora Assistente de Estudos Luso-Brasileiros. E-mail: tania.martuscelli@colorado.edu

A recepção acalorada da poesia de Manuel Bandeira em Portugal, para não mencionar o aspecto fundacional que cumpriu entre os poetas claridosos de Cabo Verde, dá-se tanto por sua vertente modernista, *surrealista* na visão de Jorge de Sena, como pela divulgação da Pasárgada, lugar-utópico para onde vai o poeta. Sena exalta em Bandeira o fato de servir-se da linguagem "sobre-realisticamente" (SENA, 1988, p. 108), louvando no poema "Vou-me embora pra Pasárgada" "o descabelado das correlações estabelecidas entre a fantasia e a realidade, o lógico e o ilógico, [...] a consciência profunda da vida em geral, [...] a nostalgia da impossível liberdade" (p. 120). Escrito por volta de 1926 e publicado no livro *Libertinagem* em 1930, Bandeira viu sua poesia divulgada em Portugal pelos presencistas que, nas palavras de Adolfo Casais Monteiro, tomaram-no como representante da "descoberta [...] dum sentido da vida propriamente brasileiro", cuja linguagem "indomável" nasce do "barro da língua" falada no Brasil (MONTEIRO, 1932, p. 15). Fernando J. B. Martinho acrescenta ao *rol* da crítica d'além-mar que afirma que Bandeira, decidida e documentadamente é um poeta com "'filhos por toda a África de expressão portuguesa'" (MARTINHO, 2003, p. 197), sendo exemplo o angolano Antero de Abreu. O crítico esclarece que "a herança banderiana [pode] não se apresentar em estado 'puro' se é que alguma herança pode contrariar aquilo que parece ser uma lei da memória literária de qualquer escritor [...], mas ela é uma evidência em autores portugueses [...] que começam a revelar-se no pós-guerra e vêm a afirmar-se mais plenamente nos anos 50" (idem). O crítico aponta ainda para a tradição modernista (portuguesa e brasileira) que ultrapassa a fase heroica do movimento em princípios do século XX, de modo que ecoa nas artes em décadas mais tardias, já em tempos de "pós-modernidade". Fernando J. B. Martinho refere-se a uma "extensão de campos", ou a um "neo-modernismo", que também podem ser denominadas como neo-vanguardas, caracterizadas por um esteticismo que se reconhece, por exemplo, no concretismo brasileiro e no movimento práxis, ou na Poesia Experimental portuguesa, já nos anos de 1960. O crítico português assinala ainda que parte dos estudiosos defendem que haja um "Terceiro Modernismo de 40", citando Óscar Lopes, ou "uma persistência do Modernismo", citando Manuel Antunes (p. 191). Nesse sentido, pode-se referir ainda à cronologia da arte moderna portuguesa elaborada por José-Augusto França, que começa com a geração de *Orpheu* (1911-1915), passa pela geração de Mário Eloy, dos presencistas, de António Pedro e António Dacosta (1918-1945), alongando-se ao Surrealismo e Neo-Realismo (1945-1960), e terminando (será que terminou?) no grupo experimental, na arte *pop* e no advento da revista *Colóquio* (1960-1980).

No que se refere à obra de Manuel Bandeira em Portugal, tanto Jorge de Sena quanto Casais Monteiro e Fernando Martinho enfocam na inovação, ou na originalidade de sua linguagem poética, aproximando o poeta do Recife, no caso de Jorge de Sena, ao surrealismo então recém-divulgado por André Breton, isto é, àquilo que hoje se reconhece como seu primeiro *Manifesto*, de 1924. A relação com a Palagüin de Carlos Eurico da Costa (*circa* 1950) pode ser inferida já neste primeiro momento por via comparativa, uma vez que a "linguagem indomável", a fantasia contraposta à realidade, ou o que é da ordem lógica e ilógica que se correlacionam de modo "descabelado" no texto, a consciência "profunda" da vida e a "impossível liberdade" são elementos plausíveis também na análise do texto português, bem como a busca por uma linguagem poética ligada à imagética da infância.

No poema bandeiriano, segundo anota Mário de Andrade, a ideia de "vou-me-emborismo", ou escapismo, denota a vontade do poeta – voz do povo – de não mais estar no

ambiente em que vive (HOLLANDA, 1983, p. 19). Por outro lado, pode-se interpretar a *libertinagem* – este é o título do livro de Bandeira – da vida idealizada em Pasárgada como se estivesse sendo vislumbrada de dentro de "uma prisão ou de um convento", segundo afirma Sérgio Buarque de Hollanda (p. 20). Bandeira, ele próprio, concorda com os dois críticos ao explicar que naquele lugar utópico pode-se "viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar" (BANDEIRA, 1983, p. 80), isto é, imaginar um mundo em que os inconvenientes do plano da realidade não existem, libertando-se das amarras de ordem social e moral que lhes são impostas. Não é de se espantar que a Pasárgada seja vista como lugar ideal também entre os neo-realistas portugueses e cabo-verdianos, uma vez que a assumem como realização de seus desejos políticos, como destino dos que fogem de uma realidade que os prende, ou, ao contrário, lugar que renegam em nome de um confronto aberto em sua terra natal, de modo que chegam a propor a luta armada, inclusive.[3]

Sendo anterior ao texto de da Costa e vastamente divulgado em Portugal, o poema bandeiriano chegou a ser satirizado pelos contemporâneos do poeta de Palagüin na *Távola Redonda* em 1950, que viam no repetido delírio pasargadiano uma epidemia, ou lugar de utopias díspares, acabando por se tornar um lugar de mal-entendidos.[4] Considerando-se ainda que Bandeira escreve, ou reescreve a Pasárgada em 1948 no livro *Mafuá de Malungo*, no poema "Saudades do Rio Antigo", já um ano antes da concepção da cidade utópica de Carlos Eurico da Costa, os textos do brasileiro e do português podem ser lidos como verso e anverso de um descontentamento com a realidade. Ao contrário, portanto, da cidade imaginada por Manuel Bandeira, onde tudo parece bem organizado, onde o poeta namora "prostitutas bonitas" que usam métodos anticoncepcionais seguros e anda de bicicleta, toma banhos de mar, é jovem e saudável, é amigo do rei (BANDEIRA, op. cit., p. 222), em Palagüin testemunha-se um espaço de destruição e morte. O "lugar utópico da felicidade" para referenciar María Jesús Ávila (2001, p. 267), ou o "lugar óptimo", como o define Maria de Fátima Marinho, transforma-se "num lugar horrível" (1989, pp. 240-241), onde o eu-lírico, na figura de um homem "vivo e morto" (COSTA, 1998, p. 124), "fantasma nu a vaguear" (p. 125) eternamente à espera de sua aniquilação, convive com virgens que "desnudam-se, ofertam-lhes o corpo" (p. 124) num ato de decadência moral, mais do que propriamente de liberdade do sexo.

Em Palagüin habita uma "multidão de prostitutas" (p. 129) que enchem os bordeis – "Em todas as ruas havia um bordel" – e nos balneários públicos oferecem-se "duches de vitríolo" (p. 130), ou banhos de ácido sulfúrico. Depreende-se assim que, enquanto o lugar utópico de Bandeira é redentor, o lugar de da Costa é apocalíptico, próximo

3 Trata-se, sobretudo, da poesia divulgada entre os *claridosos* cabo-verdeanos. No caso de Osvaldo Alcântara, pseudônimo de Baltasar Lopes, ficou eternizado o *Itinerário de Pasárgada*, de 1946, mais tarde – em 1985 – publicado sob o título de *Cântico da Manhã Futura*. No outro caso, em que o poeta neo-realista se recusa a escapar para Pasárgada, refira-se a *Gritarei, Berrarei, Matarei: Não vou para Pasárgada*, de Ovídio Martins.

4 Para um estudo mais aprofundado sobre o tema da recepção da Pasárgada bandeirana entre os cabo-verdeanos e portugueses, conferir Tania Martuscelli, *Pasárgada* as the dreamland in the Portuguese-speaking world, *Portuguese Studies* 28, issue 1, Março/ 2012 (49-61). Anote-se entretanto, o posicionamento dos artistas da *Távola Redonda* que, segundo Beatriz Berrini, surge "contra as exigências autoritárias do movimento neo-realista" em "A importância de ser 'Távola Redonda'", *Colóquio/Letras*, 87, Setembro/1985, p. 6 (5-19). É natural, nesse sentido, que a imagética da Pasárgada seja motivo de pastiche e, portanto, de riso. Cf. tb. *Távola Redonda: Folhas de poesia*, edição facsimilada, Lisboa: Contexto, 1989, no. 9 (1950).

de um universo em que habita o Maldoror lautréamoniano, como já notaram Perfecto Cuadrado e María Jesús Ávila (2001, p. 356).

Quando o poeta em Pasárgada afirma "Terei a mulher que eu quero/Na cama que escolherei" (BANDEIRA, op. cit., idem), depreende-se sua emoção de jovem aventureiro. No entanto, o poeta em Palagüin, que também tem a mulher que quer, denota sua postura desafiadora, de sobrevivente num mundo que lhe é carrasco, quase que assumindo a figura de um delinquente, ao assinalar que "beijo na rua a mulher que quero, porque passo para assustar, a todas as horas, rodeado pelo meu séquito de loucos" (COSTA, op. cit, p. 125).

Palagüin é apresentada como lugar de violência, devastação, assombros, cidade onde habitam monstros, traidores e loucos, espaço arruinado, sombrio. O sujeito-lírico, nas três primeiras partes, pode ser visto como detentor de uma possibilidade de luz, ainda que seja constantemente desafiado pela escuridão local. Ele é o homem que "surge" quando os "monstros recolhem-se" (p. 124) de modo que "Dum lado [fica] a Luz, do outro a Sombra" (idem) e esta luz, como explica, "nasce na boca" (p. 127). O sujeito também possui nas mãos olhos que se transformam em aves, o que permite uma conotação positiva de liberdade. Porém, está condenado. É um fantasma que há séculos busca uma criança, ou a criança-mito, o "supremo mito" (p. 123), que aparece já na epígrafe do texto: "*Dans les abîmes de l'être inconnu/ je te vois mon amour/ mon enfant perdu dans la mer...*" (idem), e no fim da primeira parte em letras garrafais: "GRITO POR TI TODAS AS NOITES/ MINHA CRIANÇA PERDIDA NO MAR" (p. 124). Trata-se de um mar de pedra, extático, que é impenetrável, portanto. Depreende-se que este sujeito em Palagüin, uma vez que encontrar a criança perdida, encontrará também sua "pura auto-referencialidade", de modo que passará a conceber seu próprio mundo, ou a mencionada "luz [que] nasce na boca" (p. 127), representação de sua linguagem, de uma voz para ser ouvida.

A teoria de que a infância é a dimensão original do ser humano, momento de encontro do lugar lógico na relação entre linguagem e experiência, a *experimentum linguae*, como define Giorgio Agamben, propicia a busca da linguagem não no contexto da referencialidade exterior, teorizada, acordada por outrem, mas na "experiência da linguagem como tal, na sua pura auto-referencialidade" (AGAMBEN, 2005b, p. 12). Neste caso, a linguagem poética de Bandeira, aplaudida pela crítica portuguesa, poderia ser considerada resultado da expropriação dessa *experimentum linguae* da infância, que permite ao sujeito constituir-se como detentor do discurso poético. Tal poderia ser cotejado ainda com o que Casais Monteiro se referiu como "próprio barro da língua" (1932, p. 15) falada pelos brasileiros, acrescido, porém, de um elemento identitário de ordem subjetiva, a *auto-referencialidade*, que está relacionada com a memória do poeta, ou com a poesia da infância, e não propriamente com uma identidade nacional, neste caso linguística, que seria consequência dessa poética, já externa ao texto.

Em Bandeira, a imagética da criança surge já na concepção do poema, corroborando com o que a crítica anotou como linguagem inovadora, até mesmo surrealista. O poeta confirma que a Pasárgada "construiu-se em mim, nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta" (BANDEIRA, 1983, p. 28). No lugar-utópico do brasileiro, o eu-lírico vive uma vida frugal, criando o

mito de si próprio: "E como farei ginástica/ Andarei de bicicleta/ [...] / Mando chamar a mãe-d'água/ Pra me contar histórias/ Que no tempo de eu menino/Rosa vinha me contar" (p. 222). Já em Palagüin, o sujeito busca incessantemente sua identidade, sua inocência da infância, de maneira que é vítima de um mundo catastrófico, ao mesmo tempo que é, essa criança-mito, "a única possibilidade de redenção", como assinala Carlos Felipe Moisés (1981, p. 74).

Os elementos criança, bicicleta e as reminiscências de infância aparecem tanto em Bandeira como em Carlos Eurico da Costa como referências ao sujeito-poético. Em Palagüin, a criança que nasce como "feto em forma de biciclete, biciclete de pano envolta num manto verde" (COSTA,1998, p. 123), é detentora de uns olhos brilhantes e cabelo loiro que contrastam com o corredor sombrio por onde passa. A imagem da "biciclete" é consubstanciada tanto em feto, como em noite: "A noite biciclete-de-pano-verde" (p. 124), ou no próprio eu-lírico: "sou uma biciclete de pano verde" (idem), bem como na cidade, uma vez que aparece no mesmo plano do sujeito: "eu, simultânea e homogeneamente a cidade de Palagüin, a biciclete de pano verde, o planeta Uclon e Tu meu supremo mito" (p. 125). O eu-lírico abarca a dualidade da luz e da sombra em si mesmo, ou seja, ele busca a inocência da criança, que é "flor molhada de lágrimas violentas" (idem), é o símbolo da luz, ao mesmo tempo em que pratica a violência neste universo em que se sobrevive ou morre. Ao contrário do sujeito bandeiriano, o poeta em Palagüin é incapaz de perceber-se em sua plenitude, isto é, de reconhecer-se no ambiente de anomia. Quando, por exemplo, utiliza imagens que denotam o encontro frustrado com a criança perdida, "o comboio trucida-me no momento em que te consigo nos meus braços" (p. 126); ou "lanças-te de cem metros para os meus braços, durante a queda o teu corpo torna-se amorfo, em poalha de neve chegas a meus pés" (idem), é possível perceber a sensação de fracasso, ou de desengano, além da incompletude do sujeito, que jamais logra encontrar a criança.

O poeta que está a vaguear em Palagüin há séculos para a "descoberta do supremo mito" (p. 123), que é ele mesmo, isto é, "a pura auto-referencialidade" da criança, para voltar a citar Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2005b, p. 12), também procura os "signos cabalísticos de Salomão" (idem), que podem ser interpretados como complemento a essa busca por uma linguagem poética, resultante do *experimentum linguae*. O eu-lírico entoa "alucinado a canção da infância" (p. 127), "de minuto a minuto" (p. 128) e assinala que sua voz é ele próprio: "a minha voz (porque sou eu) a entoar as canções da infância" (idem). O sujeito-lírico estaria tentando conectar-se com sua *pura auto -referencialidade*, para encontrar na criança-mito uma linguagem que constitui sua identidade, a descoberta de um eu verdadeiro, sem influências de seu meio, mas, como sempre, frustra-se.

O poeta explica, por exemplo, que tais canções relembram um tempo em que adoravam uma deusa, que ele mais tarde descobre violada. A representação imagética da inocência e de um passado mítico que é redentor, contrapõe-se, portanto, ao que vive e percebe destruído na Palagüin do presente, retratada como "zona de anomia".

A busca incansável do sujeito-poético pela criança-mito, que se inscreve já na epígrafe, como se referiu anteriormente: "*Dans les abîmes de l'être inconnu...*", permite relacionar o "*être inconnu*" ou "ser desconhecido" com a perda da identidade, ou o "*mon enfant perdu dans la mer*", como segue o mote, com a criança dentro de si. Esta cidade escura, em que a violência se sobrepõe à ideia ou ao conceito propriamente dito de

justiça, é o lugar-distópico do sujeito. Supõe-se o retrato característico do estado de exceção. Ao entoar "alucinado" as canções da infância, desesperadamente tenta reestabelecer justiça e buscar sua voz poética. Contudo, fracassa, e o que resta é o desenho trágico da cidade.

Já na Pasárgada de Manuel Bandeira, o poeta é "amigo do rei" (1983: 222), usufrui, portanto, do poder do qual não partilha em sua terra natal. Palagüin aparece como retrato de um lugar sem leis, funcionando como "una manifestación contestataria contra la literatura establecida y el régimen político dictatorial que regía su país", nas palavras de César Antônio Molina (2005, p. 122). A cidade de da Costa pode ser referida, neste sentido, como o "estado de exceção", discutido por Walter Benjamin quando reflete sobre a situação política da Europa, o fascismo, no pós-guerra. Benjamin, no lugar de conceber a legitimação do poder soberano por via do "estado de exceção", como seria de se esperar (detentor do poder, detentor da violência — "*gewalt*" é o termo alemão), redimensiona o conceito de modo tão radical ao ponto de destruir "o reino sobre o qual este soberano poderia reinar". Neste caso, "impera não o soberano, mas sim a catástrofe", como sublinha Seligmann-Silva (2009, p. 17-18). Benjamin enfoca nos conceitos de melancolia e de alegoria em seu ensaio, demonstrando que "o que resta aos viventes nesta situação sem redenção de anomia é o jogo-lutuoso com as ruínas do mundo" (p. 18). Palagüin permite uma leitura desse lugar que ultrapassa o regime salazarista, ou melhor, que é consequência dele, "estado de exceção" após o "estado de emergência", que é o plano da realidade do poeta surrealista.

Na parte final do texto de da Costa, o sujeito-poético não aparece com sua voz conquistada ou com seus objetivos cumpridos, tampouco aparece ainda em busca do mito. A possibilidade de "luz" enquanto esperança se apaga, predominando o lugar horrendo. A imagem da infância inocente, que antes surgia como possibilidade de salvação, por exemplo, aparece violada como a imagem da deusa: olhos de crianças são a moeda local; o bilhete de entrada para as mães irem ao cinema é o sexo amputado de seus filhos; e os pequenos que aparecem brincando "em parques de pântanos e abismos" (COSTA, 1998, p. 129), não têm roupas, nem braços. Se se lembrar que no poema de 1948 de Manuel Bandeira, "Saudades do Rio Antigo", o sujeito reafirma sua partida para Pasárgada. Desta vez, contudo, enfoca no Rio de Janeiro que pretende abandonar porque "A vida está cada vez/ Mais cara, e a menor besteira/ Nos custa os olhos da cara" (BANDEIRA, 1983, p. 425). Percebe-se que na cidade de da Costa a hipérbole "os olhos da cara" é literal, sendo os olhos das crianças os que têm maior valor monetário. No caso do poeta brasileiro, contudo, ele se mostra nostálgico do "Rio [de Janeiro] que conheci/ Quando vim para cá menino" (idem), uma vez mais compondo a poesia da infância e reclamando que no seu presente "todo mundo/ Traz na boca a cinza amarga/ Da frustração" (idem).

Na cidade de Palagüin parece que amargura e frustração também são recorrentes, pois, além dos bordéis já referidos e dos balneários públicos que oferecem banhos de ácido sulfúrico, há referência aos hospitais superlotados, aos presídios sem portas, aos cães famintos que se alimentam dos cadáveres insepultos, à água contaminada de esgotos que é a água que se bebe, aos bombeiros que atiçam os incêndios com gasolina, aos gatos que bebem leite dos seios das virgens, às bandas que tocam metralhadoras ao invés de instrumentos, não havendo mais contraponto de luz e sombra, nem pequenas possibilidades de mudança, senão o "jogo-lutuoso com as ruínas do mundo", para

voltar a citar Benjamin (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 18). Faz-se, assim, um retrato apocalíptico da cidade transformada em arte poética. O verso final é sugestivo dessa linguagem, pois, além de ser um cálculo matemático errado, "Três vezes nove um milhão" (COSTA, 1998, p. 130), é vazio de predicados, de determinantes ou determinados, sendo mais um elemento fantástico nesse poema-pesadelo. É o retrato da catástrofe. Palagüin é lugar da inversão de papeis, onde os ricos pedem para ser chicoteados e os pobres recebem ouro como esmola. Este é o lugar surrealista, anverso da realidade que descontenta o sujeito. O poeta destrói a cidade, destituindo o poder soberano e a justiça que o acompanha. Note-se que poder e justiça no plano da realidade de da Costa remetem ao salazarismo, daí o horrendo em Palagüin funcionar como catarse, como libertação por via da violência e destruição, tal é a revolta do poeta contra o estado de emergência em que vive.

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estive cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água.
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pásargada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaloide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

(BANDEIRA, 1983, p. 222)

SAUDADES DO RIO ANTIGO

Vou-me embora pra Pasárgada.
Lá o rei não será deposto
E lá sou amigo do rei.
Aqui eu não sou feliz
A vida está cada vez
Mais cara, e a menor besteira
Nos custa os olhos da cara.
O trânsito é uma miséria:
Sair a pé pelas ruas
Desta capital cidade
É quase temeridade.
E eu não tenho Cadilac
Para em ver de atropelado,
Atropelar sem piedade
Meus pedestres semelhantes.
Oh! que saudade que eu tenho
Do Rio como era dantes!
O Rio que tinha apenas
Quinhentos mil habitantes.
O Rio que conheci
Quando vim pra cá menino:
Meu velho Rio gostoso,
Cujos dias revivi
Lendo deliciadamente
O livro de Coaraci.
Cidade onde, rico ou pobre
Dava gosto se viver.
Hoje ninguém está contente.
Hoje, meu Deus, todo mundo
Traz na boca a cinza amarga
Da frustração… Minha gente,
Vou-me embora pra Pasárgada.

(BANDEIRA, 1983, p. 425)

A CIDADE DE PALAGÜIN

1
Dans les abîmes de l'être inconnu
je te vois mon amour
mon enfant perdu dans la mer…

Palagüin é a cidade que nasce onde principia o Mar de Pedra e acaba à noite. Acaba todas as noites.

Para a descoberta do supremo mito e dos signos cabalísticos de Salomão desde há séculos vagueia nas ventosas escarpas do Norte um homem.

A todos os instantes-espaço revivifica-se na fórmula einsteiniana, quando uma partícula de esperma é transportada pelo vento e toca a espuma do mar.

Não como Vénus, mas por um princípio estritamente biológico, autofecunda-se. Nasce um feto em forma de biciclete, biciclete de pano envolta num manto verde que nas noites intermináveis lhe serve de alimento e de camada protectora.

Desloca-se lento. O seu corpo é na cidade de Palagüin. Corre à tarde sob o sol escaldante por uma longa rua deserta, as sombras dos seus deuses perseguem-se lenta, mas persistentemente. Por vezes pára, aspira um perfume áspero de flores brancas que brotam de dedos rígidos emergindo do solo vítreo. Depois, reata a fuga.

As crianças de Palagüin nascem nas escadas em ruínas dos castelos medievais. Em percentagem certa, doseada com escrúpulo, são devoradas de manhã por monstros roxos, semelhantes a vorazes lagartas.

A vida repete-se e através dos milénios é um ponto no espaço a sorver doses infindáveis de caracteres tipográficos. Mais tarde vomita-os transformados em cabelos azuis.

Na cidade de Palagüin conta-se o tempo por garrafas semi-cheias. Invertidas, servem de plano inclinado onde os traidores carregam densos cubos de areia.

Os habitantes vivem em luvas que devoram parcimoniosamente. O rio à 47.ª garrafa-dia inunda a cidade e faz morrer a vida: só a vida Instante-Milénio. Estrelas em forma de seios cruzam de lés-a-lés o céu. A noite cai, instantânea. A noite-biciclete-de-pano-verde.

Soam as trombetas de caça, os monstrous recolhem-se às nuvens.

O homem surge. Nas mãos tem olhos que se transformam em aves. Despertam e voam ansiosas para os sexos de pedra-emblema totémico de todos os templos.

As virgens desnudam-se, ofertam-lhe os corpos.

Dum lado a Luz, do outro a Sombra.

O homem aparece há séculos, a todos os instantes, vivo e morto. Com a biciclete de pano verde troca gestos de desespero. É a condenação para todos os tempos.

Eu, de 6.753 garrafas de idade, estou registado como cidadão n.o areia-pantera da cidade de Palagüin. Significa que passeio à noite pelas sebes das linhas férreas, meu local predilecto para encontros amorosos. Segue-me uma multidão de esqueletos de insectos e, na verdadeira acepção da palavra, sou uma biciclete de pano verde.

GRITO POR TI TODAS AS NOITES
MINHA CRIANÇA PERDIDA NO MAR

2

Será pelo simples facto de uma criança loira desfilar por um corredor sombrio – olhos brilhantes a ver um rio na sua mais alta profundidade; será pelo facto de haver uma espinha dorsal de montanhas arroxeadas, assombradas à noite pelo meu fantasma nu a vaguear em procura do grande silêncio que eu, simultânea e homogeneamente a cidade de Palagüin, a biciclete de pano verde, o planeta Uclon e Tu meu supremo mito, flor molhada de lágrimas violentas, acaricio duas silhuetas esguias e grito.

porque beijo na rua a mulher que quero, porque passo para assustar, a todas as horas, rodeado pelo meu séquito de loucos

porque a minha fúria é única e eu o único ser vivo em paisagem povoada de animais indefinidos, brancos e vorazes — para me divertirem correm velozmente até um bloco de granito negro onde se esfacelam, transformando-se numa massa informe a crescer e a acumular-se

espero a aniquilação, trespassa-me de lado a lado um estilete de vidro paralelo ao solo

aguardo há vários minutos, porque os milénios passaram e já percorri o cosmos de lés-a-lés; porque o tempo foi uma bola de areia vinda comigo, envolta em algas e garrafas do Rheno

em todas as noites nas sebes das linhas férreas um comboio trucida-me no momento em que te consigo nos meus braços e te encontro por todos os lados, à minha volta, no centro da luz que irradio, possuído

nas casas altas e brancas surges na única janela para me apontares e fugir, olho a rua deserta, grito e lanças-te de cem metros para os meus braços, durante a queda o teu corpo torna-se amorfo, em poalha de neve chegas a meus pés

olho: na mão esquerda comprimo um aro de estanho e junto a ele formas de animais brancos vão crescendo

3

A luz nasce na boca. Percorro montanhas acossado num mundo de fontes vaporosas e lençois brancos. Rastejo. Seguro nas mãos a fronte ensaguentada. Na ferida profunda um verme roi, produz globos azuis a rutilar através do sangue. O caminho empoeirado perde-se ao longe nas portas do burgo onde a vida, entre duas folhas de papel de arroz, destila para um vaso chinês da dinastia Yang — a penumbra.

Com o torso preso numa armação de vime, a cabeça envolta no cabo do aço dum funicular, revolvo-me para poente e para nascente, ergo na única mão liberta uma rude escultura da loba a babar-se de raiva. Retorno ao solo. Observo o festim do pó. Entoo alucinado a canção da infância.

Volto-me. Do interior dos globos azuis saltitam rãs com um dedo humano a penetrar-lhes o dorso. São os germes do vento. Pela noite, quando as casas adquirem perfil spectral, um braço (julgo ser teu) acaricia-me através dum pórtico em ruínas.

Desço. Nasceu uma lua violenta facetada de negro.

No jardim um busto de mulher humedecido mantém diálogo com a troupe dos homens sozinhos – a grande novidade do século. As vozes adquirem tons graves porque sob os seus pés um corpo lívido de água cristalina jorra. Periodicamente habito-o.

Entre mim e eles desce a fronteira de todas as convenções. O gato belo e feroz, prodigioso, certo da sua agilidade, dorme nos telhados ardidos.

Eu e a determinante de todas as causas vogamos na área identical à do cyclone que hoje – li-o nos jornais – devastou cidades entregues à mais febril actividade: depositório de velhos guarda-chuvas recolhidos em águas-furtadas.

Nos meus domínios, como é usual, ouve-se de minuto a minuto a minha voz (porque sou eu) a entoar as canções da infância, quando julgava que a deusa fora adorada pelos meus ascendentes. Mais tarde descobri-a tralhada em granito, mesclada de papel de jornal, violada.

4

Na cidade de Palagüin
o dinheiro corrente era olhos de crianças.
Em todas as ruas havia um bordel
e uma multidão de prostitutas
frequentava aos grupos casas de chá.
Havia dramas e histórias de era uma vez
havia hospitais repletos:
o pus escorria da porta para as valetas.
Havia janelas nunca abertas
e prisões descomunais sem portas.
Havia gente de bem a vagabundear
com a barba crescida.
Havia cães enormes e famélicos
a devorar mortos insepultos e voantes.
Havia três agências funerárias
em todos os locais de turismo da cidade.
Havia gente a beber sofregamente
a água dos esgotos e das poças.
Havia um corpo de bombeiros
que lançava nas chamas gasolina.

Na cidade de Palagüin
havia crianças sem braços e desnudas
brincando em parques de pântanos e abismos.
Havia ardinas a anunciar
a falência do jornal que vendiam;
havia cinemas: o preço de entrada
era o sexo dum adolescente
(as mães cortavam o sexo dos filhos
para verem cinema).
Havia um trust bem organizado
para a exploração do homossexualismo.
Havia leiteiros que ao alvorecer
distribuíam sangue quente ao domicílio.
Havia pobres a aceitar como esmola
sacos de ouro de trezentos e dois quilos.
E havia ricos pelos passeios
implorando misericórdia e chicotadas.

Na cidade de Palagüin
havia bêbados emborcando ácidos
retorcendo-se em espasmos na valeta.
Havia gatos sedentos
a sugar leito nos seisos das virgens.
Havia uma banda de música
que dava concertos com metralhadoras;
havia velhas suicidas
que se lançavam das paredes para o meio da multidão.
Havia balneários públicos
com duches de vitríolo – quente e frio
– a população banhava-se frequentes vezes.

Na cidade de Palagüin
havia Havia HAVIA…

Três vezes nove um milhão.

(COSTA, 1998, pp. 121-130)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção.** São Paulo: Boitempo, 2005a.

____. **Infância e História:** destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005b.

ÁVILA, María Jesús. Nos limites da diferença. In: ____.; CUADRADO, Perfecto E. (Org.). **Surrealismo em Portugal – 1934-1952.** Lisboa: Lisboa-Extremadura: Instituto Português de Museus-Junta de Extremadura-Consejería de Cultura, 2001, pp. 247-270.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

COSTA, Carlos Eurico da. A cidade de Palagüin. In: CUADRADO, Perfecto E. (Org.). **A Única e Real Tradição Viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, pp. 121-130.

FRANÇA, José-Augusto. **A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990).** 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Trajetória de uma poesia:** Manuel Bandeira (Poesia Completa e Prosa). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, pp. 13-25.

MARINHO, Maria de Fátima. O Surrealismo em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B. Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 1. sem. 2003, pp. 189-208.

MOISÉS, Carlos Felipe. A Cidade de Palagüin. . In: COLÓQUIO/LETRAS, 61, maio, Lisboa: Ed. & etc. 1981. p. 74.

MOLINA, César António. **En honor de Hermes.** Madri: Huerga y Fierro, 2005.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Notas sobre poetas novos do Brasil:** I – Ribeiro Couto; II – Manuel Bandeira, Presença, edição facsimilada, , Lisboa: Contexto, 1993, pp. 14-15. (Tomo II, n. 34, 1932, p. 15).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético, Universidade Federal de Minas Gerais, **Cadernos Benjaminianos**, n. 1, pp. 1-24, jun, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/CMS/index.asp?pasta=cadernos benjaminianos&path=2011113141020.asp&title=Volume%201%20%20N%FAmero%201%20-%20Junho%20de%202009>. Acesso em: 02 nov. 2011.

SENA, Jorge de. **Estudos de Cultura e Literatura Brasileira.** Lisboa: Edições 70, 1988.

NAVEGANDO EM MARES LUSITANOS: CECÍLIA MEIRELES E *OS POETAS NOVOS DE PORTUGAL*

SAILING ON PORTUGUESE SEAS: CECILIA MEIRELES AND POETAS NOVOS DE PORTUGAL

Karla Renata Mendes[1]

RESUMO: Cecília Meireles, um dos principais nomes da poesia brasileira, também foi figura de destaque no meio literário português. Sua ligação ao país se evidencia de inúmeras formas, tanto na relação pessoal com escritores e personalidades lusitanas, quanto em sua intensa produção literária em revistas entre as décadas de 30 e 50. Além disso, sua antologia de poesia portuguesa, *Poetas Novos de Portugal*, de 1944, publicada no Brasil, ajuda a reconstruir sua atuação no país, fornecendo indícios também de seu diálogo com o Modernismo português. Mais do que páginas de poemas e textos críticos, essa obra estabelece-se, então, como um registro atemporal dos laços literários e pessoais que uniram Cecília Meireles aos portugueses.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Portugal; *Poetas Novos de Portugal;* Trânsito literário.

ABSTRACT: Cecília Meireles, one of the most prominent brazilian poets, was also a remarkable figure in the Portuguese literary context. Her connection with this country is evident in many ways, both in her personal relationship with Portuguese writers and personalities and in her intense literary production in magazines between the 1930's and the 1950's. Besides that her anthology of Portuguese poetry allows to rebuild her acting/presence in the country, providing also evidences of her dialogue with the Portuguese Modernism. More than pages of poems and critical texts, these productions can be seen then as enduring records from the personal and literary bonds that united Cecilia Meireles to the Portuguese.

Key-words: Cecília Meireles; Portugal; *Poetas Novos de* Portugal; Literary traffic.

Nas primeiras décadas do século XX, as relações luso-brasileiras ainda sofriam os influxos de um afastamento histórico, pois a independência política alcançada há tempos também trouxera consigo o anseio de uma independência econômica e cultural, que levava, por um lado, a uma crescente valorização de tudo que fosse brasileiro, e, por outro, a uma depreciação velada ou explíci ta do que remetesse a Portugal. Nesse cenário ainda pouco amistoso, as décadas de 1910 e 1920 trouxeram consigo algumas iniciativas e tentativas de aproximação relevantes, como a fundação da cadeira de

1 Doutora em Letras, pela Universidade Federal do Paraná, parte feita na Universidade de Lisboa. Bolsista CAPES. Endereço eletrônico: krmendes@yahoo.com.br

estudos brasileiros na Universidade de Lisboa; o surgimento de revistas luso-brasileiras como *Atlântida* (1915); a participação do presidente português, António José de Almeida, nas comemorações do centenário da independência no Brasil. Ainda assim, nesse período, conforme pontua Arnaldo Saraiva, "portugueses e brasileiros agravam a sua ignorância mútua, acentuam as suas diferenças, multiplicam as suas suspeições, manifestam mutuamente as suas suscetibilidades." (SARAIVA, 2004, p. 256).

Ressentindo-se dessa atmosfera, as artes brasileiras e, em especial, a literatura, também se viam sob a injunção de manter um distanciamento de Portugal e afastar possíveis influências, ideia que adquiriu ainda mais fôlego com o modernismo brasileiro (e seu ideário nacionalista subjacente), levando críticos como Antonio Candido a afirmar que o movimento " desconhecia Portugal, pura e simplesmente" (CANDIDO, 2000, p. 103). Embora as conexões entre os dois países, em especial no âmbito literário modernista, já não sejam vistas apenas como excludentes e opositoras, fato é que obstáculos para a divulgação de autores brasileiros em Portugal e, em especial, de autores portugueses no Brasil subsistiram antes e após a Semana de 22. Dessa maneira, a partir da década de 30, revistas literárias portuguesas passaram a abrigar com mais regularidade escritores brasileiros (como constatado no capítulo anterior em relação a Cecília) e nomes como Jorge Amado, Jorge de Lima, Érico Veríssimo tornaram-se mais conhecidos em terras lusas, colaborando para a difusão dessa literatura. No Brasil, por sua vez, ainda prevalecia um desconhecimento quanto à produção literária contemporânea portuguesa. Prova disso é, por exemplo, o desabafo de José Osório de Oliveira, um dos grandes impulsionadores das relações literárias[2] entre os dois países, que lamentava, em artigo publicado já nos anos quarentas, o desconhecimento brasileiro da literatura portuguesa: "de uma maneira geral, o vosso conhecimento da literatura portuguesa é mais do que incompleto, insuficientíssimo." (OLIVEIRA apud CRISTOVÃO, 2008, p. 106). A declaração de Osório assemelha-se muito ao que afirmou Ronald de Carvalho ainda em 1920, ao constatar que "pondo de lado alguns escritores de maior renome, ignoramos tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal." (CARVALHO apud SARAIVA, 2004, p. 522). Logo, é possível observar que, num intervalo de vinte anos, o intercâmbio cultural luso-brasileiro sofreu poucas alterações, prevalecendo uma divulgação escassa de autores e obras e a ausência de um diálogo mais efetivo entre as duas literaturas.

É nesse contexto que se insere a obra *Poetas novos de Portugal*, antologia organizada e prefaciada por Cecília Meireles, e publicada no ano de 1944, pela editora Dois Mundos, dirigida pelo português Jaime Cortesão, então exilado no Brasil. Reunindo um total de trinta e seis escritores, a obra apresentava duas seções que correspondiam aos dois grupos em que em que os autores foram divididos: o primeiro foi designado como "Camilo Pessanha e o grupo de Orpheu", incluindo nomes como o próprio Camilo Pessanha, além de Afonso Duarte, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa (e três de seus heterônimos: Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos) e Armando Côrtes-Rodrigues, entre outros. O segundo grupo, denominado "Da *Presença* aos poetas mais novos", abarcou autores como José Régio, Vitorino Nemésio, Alberto de Serpa, Adolfo Casais Monteiro, Fernando Namora e Jorge de Sena. Todavia, observa-se que,

2 É de autoria de Osório, por exemplo, a obra História da Literatura Brasileira, publicada em 1939, em Portugal, definida pelo crítico Fernando Cristovão como "a primeira história portuguesa da literatura irmã" (Cf.: CRISTOVÃO, 2008, p. 100)

inicialmente, Cecília imaginara outra organização para a antologia. Em carta a Jaime Cortesão, escrita em outubro de 1943, após a análise da primeira prova do livro, a poeta inquiriu o editor se não haviam sido mandadas ou estavam perdidas "umas folhas que separavam em três partes o material poético." E prosseguiu explicando: "A primeira aqui está, com as provas, e refere-se ao grupo de 'Orpheu'. Creio que a segunda deveria referir-se ao grupo de 'Presença', e a terceira aos poetas novíssimos.[3] Logo, ao que tudo indica, os autores mais recentes de então, caso, por exemplo, de Manuel Fonseca, Ruy Cinatti, Natércia Freire e Tomaz Kim[4], seriam agrupados pela autora em um terceiro grupo, ideia que acabou sofrendo alterações na edição final do livro.

Constituindo-se como uma seleção pessoal da autora, a obra também se apresenta como um registro da evolução da literatura lusa, fornecendo indícios de como Cecília percebia o panorama literário português ao qual se conectara por diferentes vias. A antologia tornou-se uma importantíssima fonte de divulgação da poesia portuguesa no Brasil, e mesmo em Portugal, onde também circulou e contribuiu para que os próprios portugueses descobrissem o que se produzia em seu país, em termos literários. Esse atributo é confirmado, por exemplo, por críticos como Eduardo Lourenço que, em entrevista a Leila V. B. Gouvêa asseverou: "A antologia foi a primeira consagração, com um olhar de fora, da poesia modernista portuguesa, e por meio dela tomei conhecimento também da poesia de Pessoa, que naquela época ainda era quase desconhecido mesmo em Portugal" (LOURENÇO apud GOUVÊA, 2001, p. 22). No Brasil, igualmente relevante é afirmação de Antonio Candido de que a obra teria compensado um hiato, "um valo de ignorância" sobre a literatura do modernismo português. (CANDIDO apud DAL FARRA, 2013, p. 18) Dessa maneira, há de se discordar de asserções como a de Arnaldo Saraiva que define da seguinte forma a contribuição de Cecília Meireles para a efetivação de um diálogo modernista com Portugal:

> Se no período de militância modernista houve brasileiros sistematicamente hostis ou indiferentes à cultura e à literatura portuguesa, também os houve sistematicamente favoráveis; pensemos por exemplo em Ronald de Carvalho, em Manuel Bandeira, em Gilberto Freyre, para não falarmos em **autores menos interventivos** como Jorge de Lima ou Cecília Meireles. (SARAIVA, 2004, p. 258, grifos nossos.)

Embora tome como referência temporal o "período de militância modernista" e a antologia ceciliana só apareça em 1944, a ideia de que Cecília tenha sido pouco interventiva não encontra sustentação quando se pensa no intercâmbio literário e cultural que ela procurou estabelecer entre Brasil e Portugal desde o final da década de vinte, pautado por conferências, estudos a respeito do folclore luso-brasileiro, inúmeras publicações e, finalmente, a obra *Poetas Novos de Portugal*. De fato, pode-se dizer que a autora tenha sido uma das personalidades do modernismo brasileiro que mais evocou culturalmente Portugal, atuando para que houvesse, principalmente através da literatura, um reconhecimento das potencialidades de aproximação entre as duas nações.

Prova do envolvimento ceciliano com a literatura portuguesa é o fato de que no seu prefácio à antologia, encontra-se, como afirma Edson Nery da Fonseca, na obra *Três*

3 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 15 de outubro de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

4 Ao lado de Tomaz Kim, outro escritor africano figuraria na seleção: Augusto dos Santos Abranches. O primeiro era angolano e o segundo moçambicano. Todavia, Cecília apenas os agrupa como escritores portugueses.

poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa, "a primeira exegese da obra pessoana publicada no Brasil", ou seja, "o primeiro texto crítico brasileiro sobre Fernando Pessoa" (FONSECA, 1985, p. 8). Isso porque, além de já conhecer a poesia de Pessoa publicada em revistas literárias como *Presença*, à qual tinha acesso, a autora provavelmente foi uma das primeiras personalidades brasileiras a ter contato com aquela que seria uma das obras mais emblemáticas do autor: *Mensagem*. O livro teria chegado às mãos de Cecília ainda em 1934, recém-lançado, como um gesto simbólico de Fernando Pessoa por ter faltado a um encontro combinado com Cecília no Chiado, durante a passagem da escritora por Lisboa. Conforme as informações transmitidas anos depois pelo segundo marido de Cecília a respeito da ocasião, o poeta português não teria comparecido porque "o horóscopo que havia feito de manhã dizia que os dois não eram para se encontrar." (apud SARAIVA, 2004, p. 188). O fato teria frustrado Cecília profundamente, mas ao mesmo tempo, concedeu a ela a oportunidade única de ler *Mensagem* antes de qualquer outro escritor brasileiro. Dessa forma, o texto ceciliano a respeito de Pessoa, bem como os poemas selecionados (tanto do ortônimo quanto dos heterônimos), teria alterado completamente o contexto de recepção à obra de Fernando Pessoa no Brasil. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, a antologia ceciliana, seguida da chegada dos primeiros livros pessoanos ao país, deu início a uma singular onda de admiração e interesse, por parte dos leitores brasileiros. (Cf.: DAL FARRA, 2013, p. 19)

Assim, é incontestável a importância que *Poeta Novos de Portugal* adquiriu em sua época e como ainda hoje se trata de uma seleção que serve de referência para a composição de novas antologias. O intelectual Jaime Cortesão, idealizador da obra, colaborou com movimentos como a Renascença Portuguesa e foi atuante em publicações como a revista *A Águia* e *Seara Nova*. Médico, escritor e historiador, perseguido politicamente em Portugal, acabou deixando o país e erradicando-se na França, de onde partiu para o Brasil nos anos quarentas, em virtude da invasão nazista. Após instalar-se no Brasil e assumir algumas funções como a de professor universitário, Cortesão deu início à coleção "Clássicos e Contemporâneos", que tinha como principal objetivo a tarefa de editar obras clássicas da literatura portuguesa, difundindo-as no país, aliadas a apresentações, comentários e seleção de autores portugueses e brasileiros de renome à época. O primeiro número, por exemplo, trouxe a *Carta de Pero Vaz de Caminha* comentada pelo próprio Cortesão, ao que se seguiram volumes como *Sonetos Completos e Poemas Escolhidos* de Antero de Quental, com seleção e prefácio de Manuel Bandeira e *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, com prefácio de Gilberto Freyre (Cf.: CORTESÃO, 1943, p. iv). A pretensão era, conforme anunciada pelo próprio Cortesão, a de se apresentar naquela série de livros "todas as épocas, escolas e valores representativos da história da cultura portuguesa, sob a espécie literária amplamente considerada, e nas suas relações com o Brasil" (op. cit., p. iii)

Uma vez iniciada a coleção, no que tange à escolha de Cecília Meireles para organizar a obra poética, é possível inferir que o nome de Cecília fosse familiar a Jaime Cortesão desde os tempos da revista *A Águia*, ilustrada por Fernando Correia Dias, primeiro marido da autora. Além disso, o prestígio de que a escritora gozava em Portugal, e também no Brasil, e sua familiaridade com a produção literária portuguesa, tornavam-na uma boa escolha para levar a cabo o projeto. Ao que tudo indica, em meados de agosto de 1943, a poeta já tinha o livro concluído e apenas realizava ajustes e a revisão da obra, como atesta carta enviada a Cortesã nessa época:

> Dr. Jaime Cortesão: estando eu ausente, uma das minhas filhas entregou o prefácio a Antologia ao portador que o veio buscar. Acontece, porém, que ao preparar a conferência, relendo aquele prefácio, notei que havia pequenos reparos a fazer-lhe. Assim, se ele ainda está em seu poder, gostaria que me o devolvesse, por umas horas, para corrigi-lo (até quando nos corrigiremos, pobres de nós?!). Senão, seria grande fineza — que muito agradecerei — mandar-me depois de composta, — naquele trágico momento que se chama "revisão".5

Atendendo ao pedido ceciliano, o prefácio foi devolvido e novamente remetido, após as correções, já no final de agosto: "Envio-lhe afim o prefácio, feitos uns pequenos reparos. Aliás, o prefácio pouco importa: importam os poemas que, esses sim, eu gostaria de ver compreendidos e amados."[6] Embora minimize a relevância de seu texto, observa-se que ele é de suma importância para uma melhor compreensão dos critérios de seleção e organização do livro. Através do prefácio é possível, por exemplo, observar um detalhamento do que Cecília entendia como a "nova poesia portuguesa", definição que fundamenta a composição da obra e que é apresentada já de início:

> Não se encontram no índice desta antologia alguns grandes nomes da poesia portuguesa contemporânea. Simplesmente porque esta não é, na verdade, uma antologia de "poetas contemporâneos", mas apenas de "poetas novos." [...] Pelos nomes incluídos, ver-se-á que são considerados "novos" ou seus percursores muitos poetas já não contemporâneos. Isso explicará, por outro lado, como vários e bons poetas contemporâneos possam ter deixado de ser considerados "novos". (MEIRELES, 1944, pp. 17-18)

Observa-se que essa distinção entre "novos" e "contemporâneos" permitia à autora uma espécie de "recuo temporal", que justificava a inclusão de, por exemplo, um poeta como Camilo Pessanha em sua antologia. Sem se prender a aspectos cronológicos ou a um percurso diacrônico da literatura, Cecília sentia-se desobrigada de se deter apenas em escritores contemporâneos, ampliando o leque de possibilidades do livro e permitindo-se uma liberdade de escolha que não se pautava apenas pelo critério de atualidade como, à primeira vista, o título da obra poderia sugerir.

Mais do que a questão da contemporaneidade, interessava à escritora deter-se nos poetas portugueses que haviam proposto, a seu tempo, inovações estéticas e temáticas que teriam rompido com um segmento literário já cristalizado, introduzindo novas formas de expressão. A percepção de que, em determinado ponto da história, havia a necessidade de que os autores interrompessem o ciclo da tradição literária imperante vem acompanhada de uma clareza de que esse fenômeno natural apenas propunha uma eterna sucessão entre o novo e o antigo:

> Quando uma literatura — e assim também as outras artes — continuam um passado já vivido, é mais facilmente apreciada, pois obedece a fórmulas sem mistério, e pode ser compreendida sem sobressaltos nem dificuldades. Ao apreciar-se, porém, uma literatura assim, não se deve perder de vista o que lhe terá custado a transição de um estado anterior, quando foi, também, considerada "nova", e antes que suas fórmulas tivessem sido suficientemente discutidas, combatidas, negadas, até chegarem a prevalecer, tornando-se, então familiares, cômodas, naturais. (op. cit., pp. 18-19)

5 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, sem data, mas possivelmente escrita no início de agosto de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

6 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 24 de agosto de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

Como uma espécie de *Ouroboros*, a autora destacava a tendência da literatura ao "eterno retorno", aproximando-se da ideia de que a inovação se sobrepõe à tradição, mas logo torna-se, ela própria, também uma tradição, dando sequência a um movimento circular incessante. Nessa contínua alternância, segundo aponta Cecília, aqueles que permaneciam apenas na esfera do já feito tornavam-se mais "palatáveis" aos leitores, enquanto a nova literatura assumiria "aspectos ininteligíveis para o público, hesitante em reconhecê-la e aceitá-la, duvidoso do que lhe está sendo oferecido, desconfiado das intenções, da seriedade ou da saúde do artista." (op. cit., p. 19). Tal situação se agravaria ainda mais quando o precursor também era um antecipador, pois esse, segundo a poeta, excederia "os mais avançados do seu tempo", caracterizando-se como aquele que ousava "dizer que já está vendo o que nós não avistamos ainda", e contra quem o público se voltaria "possuído de certa cólera". (op. cit., pp. 19-20). Porém, se como nota Antoine Compagnon, "cada obra é única, cada indivíduo reage a ela em função de sua personalidade incomparável" (COMPAGNON, p. 226), fatores como o afastamento temporal, que permitiam um novo olhar sobre o autor, ainda poderiam suplantar um julgamento precipitado. Assim, o estranhamento e a rejeição inicial não seriam uma condenação definitiva, já que, em alguns casos, cederiam espaço à posterior consagração, ideia sintetizada por Cecília na máxima: "o público passa, e os poetas ficam." (MEIRELES, 1944, p. 20).

Assumindo um tom didático quanto à abertura ao novo e à aceitação de posturas literárias vanguardistas, a poeta se lançava ao desafio de preparar o espírito dos leitores brasileiros para, por exemplo, um poeta como Fernando Pessoa. Revelado como "o caso mais extraordinário das letras portuguesas", Cecília tentou explicar aos leitores, entre outros pontos, o que seria o processo de heteronímia, trazendo fragmentos de cartas a João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, e sintetizando o processo com a definição de que Pessoa era alguém que "não se limitou a viver sua personalidade e desdobrou-se em outras diferentes mais igualmente poderosas, realizando assim a obra de quatro poetas que fossem igualmente geniais." (op. cit., p. 38). Além de familiarizar seu público ao complexo processo criador de Fernando Pessoa, facilitando o entendimento e a aceitação, Cecília Meireles procurou oferecer uma dimensão das linhas mestras seguidas pela nova poesia portuguesa e que acabariam norteando a leitura dos poetas selecionados.

Nesse contexto, a autora verificou que uma característica presente nos poetas novos era a falta de rigidez quanto aos aspectos formais do poema, havendo uma liberdade que tornava "o poder de expressão" mais significativo que a "beleza da forma", o que seria, segundo Cecília, uma herança de António Nobre, com o ensinamento do "abandono do ritual métrico." (Cf.: op. cit., pp. 20-21). Outra das principais características da poesia selecionada residia na "preocupação interior", na "infatigável inquietação de pensar os sentimentos, o mundo, o homem, Deus." (op. cit., p. 20). Para ela, de fato, "a busca interior, a liberdade de exprimi-la nos termos que pareçam mais necessários ao discurso poético era uma das virtudes mais evidentes da nova poesia portuguesa." (op. cit., p. 22). Como se trata de um conceito amplo e abrangente, muito próximo da própria essência lírica do texto poético, é possível perceber que os poetas de todas as épocas e estilos literários apresentavam, em alguma medida, essa "preocupação interior". Entretanto, Cecília procurou particularizar essa tendência comum à poesia, enfatizando que, no caso dos novos autores portugueses, observava-se um movimento em que a singularização dessa procura íntima dava origem a estilos únicos e poemas

absolutamente individualizados, em que a tônica recaía no desejo do poeta de, verdadeiramente, encontrar a *sua* forma de expressão:

> [...] cada poeta possui maneira tão própria de sentir, pensar e de dizer que suas composições são inconfundíveis: nada têm de comum a não ser a disposição do poeta em realizá-las com uma consciência de sinceridade que às vezes assume feição de depoimento humano, voluntariamente obrigatório e indispensável. (op. cit., p. 22)

Constata-se que a ideia exposta pela poeta brasileira ecoava percepções propagadas pelos próprios portugueses a respeito de sua poesia, como a tese do presencista José Régio de que os dois principais atributos de qualquer criação artística seriam sempre a "originalidade" e a "sinceridade". Cecília aproximava-se desse conceito ao também atribuir destaque à individualidade do artista e à possibilidade de que esse imprimisse em sua obra traços inconfundíveis de originalidade, personalidade e estilo, beirando, segundo ela, o "depoimento humano", ou aquilo que Régio teria denominado como "literatura viva".

Se a busca interior era a faceta mais ampla entre os autores elencados, Cecília foi, ao longo do prefácio, chamando a atenção para outros pontos de convergência mais específicos entre os textos ali reunidos, destacando-se, por exemplo, o conflito entre o "eu" e o "outro" (segundo ela, podendo estender-se também a uma terceira via — o "Outro"). Presença constante na poesia de Mário de Sá-Carneiro, para a brasileira, esse embate apareceria sob diferentes modalidades nas gerações seguintes, "perturbando-as até hoje, atraindo-as para a sua captura, neste mundo e num extramundo que se tornaria paragem familiar à nova poesia de Portugal." (op. cit., pp. 37-38). Versos expressivos nesse tocante seriam os de Sá-Carneiro, ao afirmar: "Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes / Que um outro, só metade, quer passar / Em miragens de falsos horizontes - / Um outro que eu não posso acorrentar..." (SÁ-CARNEIRO, 1944, p. 78),[7] mas além dele, outros poetas, como Armando Côrtes-Rodrigues, comporiam versos em que essa temática se faria presente: "O meu Ser é Não-Ser em Outro-Ser." (CÔRTES-RODRIGUES, 1994, p. 89). Observa-se que esse confronto conduz, muitas vezes, a uma verdadeira dispersão, uma fragmentação do indivíduo que não se reconhece mais apenas em si mesmo, e volta-se para o outro justamente em busca da totalidade que lhe falta. Essa despersonalização (exacerbada ao máximo em Fernando Pessoa, por exemplo) seria um ponto para o qual a leitora Cecília voltava-se, uma vez que a poeta, por mais de uma vez, registrara em seus versos uma inclinação a desdobrar-se e dispersar-se para além de si mesmo: "Se me contemplo, / tantas me vejo, / que não entendo / quem sou, no tempo / do pensamento"[8] (MEIRELES, 2001, p. 456); ou ainda, "Somos uma difícil unidade, / de muitos instantes mínimos, / — isso serei eu."[9] (op. cit., p. 1785).

É inegável que a conexão entre Cecília Meireles leitora, poeta e crítica, fundamentou a escolha dos autores que comporiam a antologia e, ao mesmo tempo, influenciou na seleção dos pontos fortes que, na sua opinião, distinguiam a literatura portuguesa recente e mereceriam a atenção dos leitores brasileiros. Por isso, nota-se que, no prefácio, ao tentar definir a essência literária do livro, a poeta enveredou por um caminho em

7 Todas as citações dos poemas selecionados por Cecília tomarão como referência a edição Poetas novos de Portugal (Editora Dois Mundos, 1944).

8 Poema "Autorretrato", de Mar Absoluto e outros poemas

9 Poema "Biografia", de Dispersos.

que as características apontadas acabavam também lhe sendo, de um modo ou de outro, familiares e até aplicáveis em sua própria poesia. Dessa maneira, como uma síntese de seu texto, e antes de dar início a uma apresentação dos autores, ela procurou definir pelo menos cinco tendências adotadas pela nova poesia lusitana. Mais do que isso, Cecília fez questão de salientar que tais características indicavam claramente que aqueles autores conseguiram preservar "todas as virtudes longamente adquiridas", sem, contudo, estabelecer o que ela chama de "movimento de retorno", ou seja, sem ter que recorrer às técnicas e temas precedentes como esteio e única fonte de inspiração. Trata-se, portanto, do desejo da autora de que um poeta pudesse ser moderno com "temas antigos e eternos", e que, sem desmerecer as conquistas anteriores, pudesse se aproveitar delas para criar algo novo e autêntico. Segundo sua percepção, a poesia portuguesa conseguiu levar a cabo tal objetivo, fundindo passado e presente ao valorizar o legado transmitido por toda a tradição literária lusa. Dessa maneira, afirmava a poeta:

> Procurando-se em toda a poesia portuguesa anterior, nada se encontra que indique na poesia nova um movimento de retorno, ao mesmo tempo que se veem preservadas todas as virtudes longamente adquiridas: a força épica e a graça lírica dos tempos clássicos; a ternura romântica sem os seus excessos nem extravios; a inquietação filosófica isenta de desesperos declamatórios; o gosto marítimo da aventura, quase já vencida a saudade; e uma linguagem que as experiências não apenas sonhadas, mas vividas, larga e intensamente, dominaram, movimentaram, deslimitaram. (MEIRELES, 1944, pp. 25-26)

A "força épica e graça lírica" (manifestada na própria poesia de Cecília Meireles através de obras como *Romanceiro da Inconfidência*) seria constatada, tomando-se apenas um dos exemplos da compilação, em poemas como "O dos castelos", presente na *Mensagem*, de Fernando Pessoa. É possível inferir que Cecília o tenha escolhido justamente por ser o poema de abertura da *Mensagem*, e, ao mesmo tempo, simbolizando o berço europeu, sinalizava o destino histórico e simbólico cumprido por Portugal. Por isso, a Europa aparece alegoricamente como um corpo de mulher: "A Europa jaz, posta nos cotovelos: / De Oriente a Ocidente jaz, fitando, / E toldam-lhe românticos cabelos / Olhos gregos, lembrando." (PESSOA, 1944, p. 103). No decorrer do poema, apresentam-se dois pilares de sustentação: a herança cultural greco-romana (Itália, cotovelo esquerdo); e o poderio econômico (Inglaterra, cotovelo direito). Mais significativo que o corpo é o rosto que, ao final do poema "Fita, com olhar sfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. // O rosto com que fita é Portugal." (op. cit., p. 103). Dessa forma, Portugal se torna síntese das duas esferas, extraindo o melhor de suas potencialidades. Topograficamente, uma vez que a costa portuguesa lembra o perfil de um rosto, o poeta aproveita-se dessa imagem para sugerir que Portugal, como "cabeça da Europa", cumpria seu grandioso destino ao se voltar para um Ocidente ainda inexplorado.

Conforme observado anteriormente, coube a Cecília ser um dos primeiros brasileiros a ler a *Mensagem*, registrando em sua antologia dois poemas do único livro em português publicado até aquele momento por Pessoa (além de "O dos castelos", também se editou "D. Sebastião", em que, a partir do símbolo do Rei Desejado, mostra-se que a "loucura" da aventura é o que move o homem e o faz viver: "Sem a loucura o que é o homem / mais que a besta sadia, / cadáver adiado que procria?" (op. cit., p. 104). É curioso perceber que, ao longo do prefácio, em mais de uma ocasião, a autora refere-se à obra pessoana como "volumezinho", com o qual o poeta teria alcançado "um segundo prêmio

num concurso". Em comparação ao restante da poesia de Fernando Pessoa, fica claro que Cecília minimiza o valor da *Mensagem*, afirmando, por exemplo, que "sua obra mais valiosa acha-se inédita e dispersa em revistas — de onde se recolheu o que foi possível para esta antologia". (MEIRELES, 1944, p. 45). Reproduzindo trechos de cartas do autor para Casais Monteiro, a autora fazia questão de registrar que a obra representava Pessoa em um "nacionalismo místico" e um "sebastianismo racional", definindo-o ela mesma como "profético e patriótico" (op. cit., p. 44), mas lamentando sempre que os leitores tivessem que se conformar com a publicação daquele único livro que representava apenas uma das inúmeras facetas do poeta. O caráter criptográfico e a complexidade de *Mensagem* podem ter criado alguns percalços para que a leitora Cecília Meireles se entusiasmasse por esse épico moderno da mesma maneira como havia se encantado pelo restante da poesia de Pessoa, tanto que ela própria admitia a necessidade de uma preparação de caráter quase místico para o enfrentamento da obra:

> Talvez, pois, a "Mensagem" que ele Pessoa achava conveniente ter aparecido naquele momento possua algum sentido profético que os tempos venham a demonstrar, mas que, só com míseros olhos profanos, não se consegue atingir com precisão. (op. cit., p. 46)

Além dos dois poemas de *Mensagem*, em que se captam tanto a "força épica", quanto a "graça lírica", outros dezenove poemas pessoanos (entre heterônimos e ortônimo) ocuparam as páginas dos *Poetas novos*, conferindo a Pessoa um lugar de destaque naquele panorama. Após utilizar-se do prefácio para fornecer informações básicas a respeito da poesia dos heterônimos, bem como para tentar traçar uma síntese de suas personalidades, a autora procedeu à seguinte seleção de textos: um poema de Ricardo Reis ("Para ser grande, sê inteiro"), um poema de Alberto Caeiro (o oitavo poema de "O guardador de rebanhos) e seis poemas de Álvaro de Campos (como "Ah, um soneto" e "Adiamento"). Já de Fernando Pessoa ele mesmo, apareceram treze poemas, entre eles "Eros e Psique" e "O menino da sua mãe". Como se constatou no tocante à *Mensagem*, ao optar pelos textos do ortônimo, Cecília concedeu um lugar discreto aos poemas nacionalistas, dando destaque aos poemas esotéricos e de caráter social. (Cf.: OLIVEIRA, 2012, p. 16). Quanto aos heterônimos, Álvaro de Campos, o mais transgressor, seria aquele que mais ganharia espaço, enquanto de Alberto Caeiro, a brasileira teria escolhido justamente o poema "que alguns julgam o mais incômodo do livro, com ácidas críticas à igreja católica." (op. cit., p. 16). Em relação a esse controverso poema, a própria Cecília registrou em carta a preocupação de que o texto encontrasse certa resistência por parte dos leitores. Avisada de que três páginas da antologia (justamente as do oitavo poema de "O guardador de rebanhos") encontravam-se perdidas, a autora afirmou:

> Essas três páginas foram. Correspondem ao poema "O guardador de rebanhos", o único que consegui do F. Pessoa com o heterônimo de Alberto Caeiro. É um famoso poema; como, porém para o leitor vulgar, poderia parecer um tanto herético, imaginei que o editor o houvesse suprimido, e respeitei essa suposta decisão. A nota agora faz-me pensar que as páginas andam extraviadas. Se assim for, peço-lhe avisar-me, pois o poema figura num número de "Presença", que não tenho, e será necessário tomá-lo emprestado outra vez, para nova cópia. Se o desaparecimento tiver sido pelo que imaginei, nada tenho a opor-me, mas sugiro-lhe, então, suprimir o nome de Alberto Caeiro, no índice.[10]

10 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 19 de outubro de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

Dessa forma, mais do que uma escolha consciente, movida pelo desejo de incitar a leitura de um poema polêmico (o qual a autora estaria disposta, inclusive, a suprimir se assim o preferissem), a seleção parece ter ocorrido por conveniência, por ser a única composição poética de Caeiro à disposição naquele momento. Editado no número trinta da *Presença*, em 1931 (ou seja, doze anos antes da organização do volume ceciliano), o poema de "O guardador de rebanhos" exemplifica a restrição à circulação da poesia de Fernando Pessoa no Brasil e confirma a dificuldade registrada por Cecília em encontrar os textos pessoanos, dispersos em revistas e sem a publicação definitiva em livro. Constata-se, portanto, que o trabalho da escritora brasileira na organização e recolha dos textos para a antologia, e, em especial, no tocante à obra de Fernando Pessoa, foi realmente pioneiro e se constitui, de fato, como afirma, Ana Maria Domingues de Oliveira, "leitura obrigatória" para "qualquer estudo que se proponha a analisar a recepção de Fernando Pessoa no Brasil". (OLIVEIRA, 2012, p. 17)

Cecília observa, com relação aos laços lusitanos com um passado épico, que a nova poesia portuguesa não os dissolvera completamente, mantendo-se presentes em poemas como os da *Mensagem*, ou ainda "Viriato", de Miguel Torga, em que há o enaltecimento da figura simbólica do autóctone português que defende o seu lugar e enfrenta a invasão romana. Para além disso, ela chama a atenção para o fato de que esses autores também se dedicavam a uma "ternura romântica sem os seus excessos nem extravios", o que, para ela, seria mais uma das heranças preservadas. É interessante que a autora de versos como "Quem tivesse um amor, sem dúvida nem mácula, / sem antes nem depois: verdade e alegoria... / Ah! Quem tivesse... (Mas, quem teve? quem teria?)"[11] (MEIRELES, 2001, p. 468), atentasse justamente para uma contenção do sentimentalismo, pois sua própria poesia registrava também um afastamento de "excessos e extravios" nesse quesito. Exemplo prático dessa tendência a uma ternura controlada e pouco romântica da nova poesia portuguesa é o poema "Sugestão", de Carlos Queiroz:

Sabe-me a sonho
Estar aqui,
De olhos fechados,
Pensando em ti.

Isto recorda-me
Aquele dia
Em que te olhava,
Mas não te via.

Tu perguntaste:
— Que estás a ver?
Fechei os olhos
Sem responder.

A tua voz ...
Como a senti!
Vinha de tudo,
Menos de ti.

(QUEIROZ, 1944, p. 219)

11 Poema "Romantismo", de Mar Absoluto.

Aqui também prevalece o amor marcado pela ausência e até mesmo pela insensibilidade à presença do objeto amado. Mais do que a concretização de qualquer possibilidade romântica, o que alimenta o eu poético é, como o título sugere, a simples sugestão desse enlace. Trata-se de um poema em que não se abre espaço para o sentimentalismo, sendo esse apenas insinuado e motivado muito mais pelos momentos de sonho e lembrança, do que pela real presença do outro. Dessa maneira, verbos que sugerem essa abstração como *pensar* e *recordar* ajudam a compor a cena em que o "não" é a tônica: o olhar e *não* ver, o fechar de olhos e *não* responder e que preparam para a negativa final e ápice do poema. A última estrofe apresenta um verdadeiro jogo em que a presença física (simbolizada pela "tua voz") é totalmente abstraída e se dispersa para além do outro ("vinha de tudo / menos de ti"), mas, curiosamente, é nesse momento de maior afastamento real e entrega à evocação que se revela uma plenitude emocional ("Como a senti!"). Na seleção ceciliana, mesmo existindo as manifestações explosivas de Álvaro de Campos ou a entrega profunda de si em Natércia Freire, poemas como o de Carlos Queiroz deixam transparecer que a mencionada ternura não estava condicionada a uma motivação romântica, pois nos poetas novos, de um modo geral, a emoção passaria antes pelo pensar do que pelo sentir.

Seguindo a mesma linha do refreamento apontado em relação aos excessos sentimentais, Cecília identificava como característica visível, na poesia portuguesa selecionada, uma "inquietação filosófica isenta de desesperos declamatórios." Dos poetas portugueses, Cecília escolheria poemas em que o desassossego filosófico, a indagação sobre o porquê dos sofrimentos e alegrias e a tomada de consciência sobre o sentido da vida (ou a procura de um sentido para ela) seria manifestada com a mesma clareza referida em seu prefácio, tomando-se como exemplo Adolfo Casais Monteiro:

> *Pelos caminhos incertos*
> *dum país de sonho e bruma*
> *vou desvairado à procura*
> *de qualquer coisa que sinto*
> *fugir-me por entre os dedos.*
> *Não sei bem o que persigo*
> *— e que importa isso à vida? —*
> *o essencial é apenas*
> *perseguir alguma coisa*
> *para não ser absurdo*
> *o tanto tempo perdido*
> *a divagar neste mundo.*
>
> (CASAIS MONTEIRO, 1944, p. 227)

Observa-se que no poema intitulado "O que foge", ainda que o eu poético defina-se como um "desvairado", sua busca acaba por obedecer mais a uma constância do que a um impulso, sendo ele muito mais um errante do que propriamente um enlouquecido. De modo distinto à cena que um Antero de Quental proporia em "O palácio da ventura", com seu cavaleiro andante de sonho e angústia e o seu desamparo frente à felicidade transmutada em escuridão, Casais Monteiro dispõe seu palco e ator de uma forma mais contida e leve. Apresentando dois planos, o poeta inicialmente constrói um cenário de incertezas, tanto pelo "país de sonho e bruma", quanto pela procura de "qualquer coisa", estabelecendo-se o expoente da busca como algo propício àquela paisagem. O segundo

plano, por sua vez, insere um personagem — no caso, o eu poético — pautado também pela incerteza, mas não pela insegurança. Ao invés de uma perseguição anelante de dor e sofrimento, há uma adequação à premissa de que se deve buscar algo, mesmo sem o discernimento concreto do objeto almejado. Dessa forma, o sentido da existência humana reside precisamente nesse ato de procura, que retira o homem do conformismo com a própria ignorância.

O conteúdo filosófico depreendido, traduzido nessa espécie de desassossego plácido, evidencia um eu lírico que se colocava no outro extremo ao de Cecília. Enquanto nessa, seria possível ler versos como "A tua raça de aventura / quis ter a terra, o céu, o mar. // Na minha, há uma delícia obscura / em não querer, em não ganhar..."[12] (MEIRELES, 2001, p. 272), destacando a necessidade estoica de apenas *passar*, no poema de Casais Monteiro há um desejo de ação, muito mais focado no caráter simbólico da travessia do que propriamente no resultado obtido ao final dela.

O penúltimo ponto citado por Cecília na análise dos poetas novos portugueses correspondia àquele citado como um dos grandes temas de sua própria poesia: o mar. Assinalando uma tendência voltada ao "gosto marítimo da aventura, quase já vencida a saudade", a autora distinguia um elemento arraigado na cultura portuguesa e transposto para as mais diferentes manifestações artísticas lusitanas. Se, de fato, "o mar é uma representação líquida da identidade portuguesa" (TOMÁS, 2013, p. 57), é compreensível que Cecília o percebesse como um tema sempre presente, direta ou indiretamente, ao longo dos poemas escolhidos para sua coletânea. Afinal, conforme afirmava Vergílio Ferreira, Portugal "reparte-se por três zonas distintas — o mar, a planície e a montanha. O mar ocupa o núcleo central da história e ouve-se em toda a nossa literatura, desde as *Ondas do mar de Vigo* às obras dos Descobrimentos e à poesia de Nobre e Pessoa [...]." (FERREIRA, 2001, p. 153)

Essa presença constante no imaginário e na cultura portuguesa, também se fez sentir ao longo de inúmeros poemas cecilianos dedicados ao universo marítimo e aquífero. Na poesia da autora é possível encontrar, por exemplo, o mar dos desbravadores, símbolo de aventura, enfrentamento ao desconhecido, perigo, morte, mas igualmente capaz de exercer uma atração sentimental que leva o sujeito a irmanar-se com ele. Em versos como "A onda que se levanta / do meu peito para o teu / chora mesmo quando canta, / pois vem de um mar que sofreu / É o mar da morena gente, / de exaltado coração, / que encara a morte de frente, / cantando qualquer canção"[13] (MEIRELES, 2001, pp. 190-191), ou ainda "[...] o mar é só de lágrimas. / Só de lágrimas, o mar"[14] (op. cit., p. 637), é possível vislumbrar esse mar que inspirou confronto e superação, porém, também tornou-se sinônimo de perdas e sofrimento.

Por outro lado, o mar também possui uma capacidade simbólica e sugestiva de transportar o homem para fora da realidade, tornando-se então hipnótico e metafórico, inspirando aquilo que, para Eduardo Lourenço, seria uma constante na cultura portuguesa: o "sentimento intenso de fusão com o mundo, ou melhor com a natureza acompanhado de não menos intensa consciência da sua precariedade." (LOURENÇO,

12 Poema "Epigrama n.º 7, de Viagem.

13 Poema "51", de Morena, pena de amor.

14 Poema "Dia submarino", de Retrato natural.

1999, pp. 38-39). Tal vertente também é perceptível em Cecília, que escreve versos em que o mar aceita-a "apenas convertida em sua natureza / plástica, fluida, disponível, / igual a ele, em constante solilóquio, / sem exigências de princípio e fim, / desprendida de terra e céu."[15] (MEIRELES, 2001, p. 451). Poemas como esse colocam em perspectiva o mar como elemento libertário, capaz de promover uma ruptura com o mundo empírico, e, ao mesmo tempo, propiciar ao eu lírico um sentimento de completude.

Se o mar suscitou inquietações, sensações e conexões poéticas das mais variadas ao longo do tempo, para Cecília esse elemento apareceria nos poetas escolhidos sugerindo uma inclinação à aventura e desprendendo-se, aos poucos, da saudade à qual sempre esteve associado, como símbolo de partida e ausência. Dessa maneira, um ganho da nova poesia portuguesa seria o de desvincular uma relação, à primeira vista tão claramente delineada, e explorar outros campos de significação e relação com o mar. Nota-se isso em um poema como "Para que me deixem", de Vitorino Nemésio, em que a primeira estrofe remete claramente ao desejo de aventurar-se, superado desde o início qualquer temor ou amarra com o que fica:

> *Deixem-me só no mar, não aluguem o bote:*
> *Medi o salto e o mundo antes de me atirar.*
> *Assim, não há ninguém que me derrote:*
> *Afogado ou flutuante, hei-de chegar!*
>
> (NEMÉSIO, 1944, p. 184)

Tomado pela ânsia de se lançar ao mar e, numa instância maior, à própria vida, o eu poético insistentemente recusa qualquer auxílio no decorrer dessa empreitada, tomado por uma convicção de que sua jornada pertence tão somente a si mesmo e disposto a arcar com o que o destino lhe impuser: "Apaguem os faróis p'la costa fora, / Cortem todos os cabos, à cautela, / Que eu não sou nada: aceito a minha hora, / Encho-a como o navio a sua vela." (op. cit., p. 84). Nessa expedição solitária, o eu poético é consumido por uma verdadeira ânsia de fundir-se ao mar, essa força que o impulsiona e se revela como a natureza mais profunda de seu ser. Tanto é assim que ele se define nesses termos:

> *Nunca fui senão mar numa coisa peluda,*
> *Mar numas veias cheias de ânsia*
> *De o derramar na superfície muda*
> *Que está à minha espera desde a infância.*
> *[...]*
> *Um homem, forte apenas do mandato,*
> *Só grande porque o mar me penetrou:*
> *No mais, mísero e nu; o único fato*
> *É a pele que o pecado me emprestou.*
>
> (op. cit., p. 185)

As imagens construídas fazem com que o mar e o sujeito poético se interpenetrem de forma visceral, a ponto de ele afirmar ter sido sempre "mar numa coisa peluda" e ter as veias tomadas por esse elemento. Além de arraigado em seu ser, o mar é também o

15 "Poema "Mar Absoluto", de Mar Absoluto.

combustível de seu ímpeto, sem o qual se tornaria apenas "mísero e nu", reduzido meramente à pele, como se lhe fosse retirada a essência vital. Por isso, seu desprendimento da terra e do que abandona, bem como os riscos aos quais se expõe não são capazes de instigar qualquer tipo de receio ou arrependimento, e qualquer forma de socorro é vista como um gesto de afronta e repelido com fervor: "Há tanta gente aí para salvar! / Tirem-me essa ridícula cortiça: / As espumas me aquecem, se eu gelar; / De terra, nem saudade nem cobiça." (op. cit., p. 186). Vislumbrando o mar e tudo que pertence a essa esfera como única fonte de proteção e vida, a perspectiva de padecer junto a ele (ou em consequência dele) é recebida pelo eu poético com ternura, como se constata através da sugestão de que as espumas o protegeriam do frio. Além disso, como preconizava Cecília, o mar aqui não é mais o que separa o homem dos seus, ecoando afastamento e saudade, pois penetrá-lo passa a ser uma escolha e não mais uma imposição, e uma vez que se aceite o desafio, como no poema de Nemésio, unir-se a ele transforma-se em um destino a ser cumprido.

Levando a cabo essa missão, o sujeito poético congratula-se na iminência de cumpri-la: "Ah, mas ao menos espalho-me, / Ao menos sou autêntico e salino!" (op. cit., p. 186). A mesma dispersão apontada antes por Cecília encontra-se também aqui, e a ideia de se espalhar ao longo desse universo marítimo eleva esse sujeito a um patamar que o separa dos demais homens. Logo, assegura-se uma vitória mesmo naquilo que poderia ser visto pelos outros como derrota, ideia marcada pela construção "ao menos". Isso se torna perceptível também no uso do adjetivo "autêntico", insinuando que ser "salino" é o que o singulariza. É assim que, ao final, sacramentando a sina à qual se lançara desde o início, o mar acaba por tragar definitivamente esse eu lírico: "Oh vida, desaparece / No verde e doce mar mexido! / Já, devagar, pára e arrefece/ Meu coração, coral caído." (op. cit., p. 186). Mesmo diante da dissolução, da vida que é consumida, o tom adotado não é de lástima, arrependimento ou pesar. Tanto é assim que a vida simplesmente "desaparece", o que sugere um mero apagamento ou ofuscamento da existência e não seu término. Nesse mesmo sentido, o mar que lhe arrebata é caracterizado de forma tênue, apenas como "verde e doce". Finalmente, o símbolo que ainda atrelava o eu poético à sua parcela humana, o "coração", sofre um gradual movimento de cessar que culmina na metáfora final, associando-o a um "coral caído". Dessa maneira, essa integração entre o homem e o marítimo, explorada na nova poesia portuguesa, ganha uma outra faceta: redimensiona o papel do desbravador que, ao invés de se lançar ao desconhecido, atendendo a um chamado exterior, propõe-se à aventura solitária de se descobrir, tendo o mar como intermediário.

O último tópico apontado por Cecília como uma das virtudes adquiridas e preservadas pelos poetas da antologia correspondia ao campo da expressão verbal utilizada. Segundo ela, tratava-se de "uma linguagem que as experiências não apenas sonhadas, mas vividas, larga e intensamente, dominaram, movimentaram, delimitaram." Tal constatação corroborava a hipótese apresentada pela autora, ainda no início do prefácio, de que os poetas novos seriam "herdeiros de Cesário Verde, que lhes daria a coragem da palavra banal, insólita, destituída, por convencionalismo, de qualquer valor poético, e agora sentida indispensável, por seu conteúdo expressivo". (MEIRELES, 1944, p. 22). Pode-se inferir que a contribuição de Cesário Verde na utilização de uma linguagem mais concreta, amparada em imagens fragmentárias do mundo exterior, captando seu caráter fugaz e dinâmico, bem como o uso, em muitos momentos, de expressões antilíricas que rompiam com um derramamento emotivo, fossem alguns dos pontos

que tornaram, na opinião de Cecília, o poeta português uma inspiração à geração que retratava. Além disso, é interessante notar que Fernando Pessoa havia chamado a atenção para o fato de que "Cesário Verde foi o primeiro a 'ver' na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna" (PESSOA, 1974, pp. 419-420), enfatizando uma poesia que saía de si e se voltava para o mundo circundante. Nesse sentido, quando Cecília afirmava que a linguagem dos poetas novos podia se aproveitar das experiências "vividas" e não apenas "sonhadas", o nome de Cesário também é evocado, como exemplo de diálogo entre a criação poética e a realidade captada.

Dessa maneira, à medida que os poetas expandiam as fronteiras de seu próprio olhar, alargavam-se também os horizontes de sua escrita. Tal característica é salientada, no texto ceciliano, quando se afirma que foram justamente essas experiências que ajudaram a desembaraçar a linguagem, sugerindo uma maior liberdade no tocante à organização e aproveitamento dos recursos expressivos à disposição. A superação de limites ou modelos a serem seguidos reflete-se na própria estrutura da antologia, composta por estilos de composição tão diferentes entre si, que vão desde um soneto até os versos caudalosos de Álvaro de Campos. O caminho percorrido para que se atingisse esse grau de independência é sintetizado por Cecília nos três verbos usados para descrever esse movimento. Primeiramente *domina-se*, o que corresponde à ideia de um período regular de apropriação das técnicas e temas e da construção de uma linguagem poética; depois, *movimenta-se*, numa contestação e num deslocamento exigido por qualquer ciclo e que cede espaço a novas formas de produção; e, por fim, o neologismo "deslimitar", indica a superação definitiva de possíveis barreiras, abrindo caminho para infindáveis e diferentes opções de se efetivar uma criação literária.

A poesia que irrompe da experiência e ganha forma e linguagem simples, mas, ainda assim, é permeada por aquilo que Cecília define como "conteúdo expressivo", é evidenciada nos novos poetas portugueses, como, por exemplo, em Fernanda de Castro. Amiga da brasileira, ela seria uma das três mulheres a ocuparem as páginas da antologia, que contaria ainda com a presença de Natércia Freire e Irene Lisboa — embora essa última tivesse seus poemas publicados sob o pseudônimo de João Falco. Três poemas de Fernanda de Castro foram escolhidos por Cecília e, dentre esses, destaca-se "O mercado". São versos que, à maneira de Cesário Verde, retratam o olhar e as impressões que se voltam para a paisagem ao redor e transmitem, quase que numa descrição lírica, o cenário, captando também aquilo que é imperceptível à primeira vista:

> *"Bem haja o sol ! Parece uma laranja*
> *a escorrer sumo..."*
> *— disse a mulher da banca num resumo,*
> *olhando o sol de frente, em linha reta...*
> *e eu pensei: de que vale ser poeta?*
>
> *"Olá, cuidado! Não me pise a fruta!*
> *Nem olha os pés, só porque tem chapéu!"*
> *E eu penso resignada:*
> *Há tanta gente bruta*
> *sob este claro e luminoso céu!*
>
> (CASTRO, 1944, p. 135)

Nesse retrato verbal do espaço que dá título ao texto, a poeta privilegia, nas primeiras estrofes, a paisagem humana que compõe o lugar. Diametralmente opostas, as duas figuras, que têm suas falas transcritas, encarnam duas das facetas do povo português. A primeira é aquela em que predomina uma essência lírica espontânea, representada pelo comentário metafórico que associa o sol à imagem de uma "laranja a escorrer sumo". A naturalidade dessa poetização faz, inclusive, com que o próprio eu lírico se questione sobre o caráter distintivo que atribuiria apenas a alguns a alcunha de "poeta", quando, na verdade, trata-se de algo intrínseco, em maior ou menor medida, a todos. Enquanto essa personagem destaca-se pela sensibilidade, na segunda, prevalece a rudeza, perceptível na maneira como se dirige ao eu poético ao recomendar-lhe cuidado para não estragar seus produtos. Diante daquela situação, a reação é de certo pesar, motivado pela convicção de que "há tanta gente bruta" com quem se está fadado a conviver.

O olhar, então, volta-se também para os elementos que ajudam a formar o cenário e a reação quase sinestésica que despertam: "Vou passando entre ruas de verduras... / apetece beber tanta frescura!" (op. cit., p. 135), embora não se perca de vista que o que impera ali é a presença humana:

> *"Menina da hortaliça, faz favor!"*
> *e logo surge, por detrás um cesto,*
> *uma fresca, uma linda e humana flor...*
> *— "Pronto, freguesa, quer levar o resto?"*
>
> *Delgadinha, flexível como um junco,*
> *tem a cara redonda, o narizito adunco,*
> *e, à força de convívio, a rapariga*
> *tomou a cor dos frutos e da giga.*
>
> (op. cit., p. 135)

A reprodução de falas e diálogos concede ao poema um caráter de coloquialidade, privilegiando o uso da linguagem poética "banal", como apontava Cecília. Nesse contexto, nota-se, nas duas estrofes anteriores, a construção de uma cena em que a mera compra de algumas hortaliças suscita um olhar perscrutador do eu poético. Semelhante a Cesário Verde, que no poema "Num bairro moderno", observava uma vendedora de rua e, numa digressão, propunha uma verdadeira simbiose entre vegetais e humanos, Fernanda de Castro capta, de forma muito mais sutil, a mesma interação entre a moça e aquilo que distingue seu ofício. Logo, sua descrição ganha adjetivos como "fresca", "linda e humana flor", e suas características físicas associam-se a coisas como o junco, tendo herdado ainda, "à força de convívio", a cor dos frutos e da giga (espécie de vaso em que alocava suas verduras). Na estrofe seguinte, o olhar permanece sobre as "saloias", como define a poeta, e que continuam sendo descritas obedecendo ao mesmo padrão de associação: "estivais como nabiças, / e cheiram a tomilho, a hortelã." (op. cit., p. 136). Além delas, outras personagens do mercado são captadas: "leiteirinhas mais brancas do que o leite", que sem adornos ou enfeites, traziam na pele "o cheiro das pastagens"; e peixeiras que iam levando suas mercadorias "como barcos vogando, vento em popa." (op. cit., p. 136).

Após saudar esses perfis femininos que dão vida ao mercado e à dinâmica ali existente, a poeta fixa, então, topograficamente, o palco onde aquelas cenas se

desenrolavam. Tratava-se da "Bendita [...] Praça da Figueira, / colorida, estridente, regateira" (op. cit., p. 136). É interessante notar que essa definição espacial acaba por tornar o poema mais conectado à realidade e a uma experiência, da mesma forma que o texto ceciliano anteriormente abordado. Assim, a praça serve como referência geográfica, como ponto de encontro para a reunião daquelas pessoas que, sem perceber, encenavam um verdadeiro espetáculo citadino, que, na opinião do eu poético, deveria ser valorizado: "É bem esta paisagem portuguesa / que se deve mostrar, como surpresa, / à colónia estrangeira." (op. cit., p. 136). Como se percebe, a poeta usa o termo "paisagem portuguesa" num sentido muito mais amplo do que a descrição do espaço físico. Sua percepção reflete uma interação individual, pessoal de um sujeito com um espaço (ou seja, uma troca entre interior e exterior) e tudo que nele é mobilizado (o que se vê e o que não se vê) a fim de transmitir poeticamente essa experiência sensível.

O poema de Fernanda de Castro evidencia, portanto, a conexão do sujeito lírico com o mundo, o olhar que é oferecido ao leitor deixa entrever tanto um espaço percebido, quanto a afirmação de um ponto de vista. Nesse sentido, entende-se que dois observadores, ainda que concentrassem sua visão sobre o mesmo ponto, perceberiam e transmitiriam aspectos diferentes dele. Assim, ao escolher a Praça da Figueira e um mercado a céu aberto como ponto de observação, a poeta dirigiu sua atenção às mulheres rurais que ali buscavam algum meio de subsistência e viu, nisso tudo, uma autenticidade e uma representação da cultura portuguesa que mereceria ser vista "como surpresa" pelos estrangeiros. Nesse misto de valorização e admiração, a passagem pelo mercado e o contato com seus personagens, odores, cores, sabores e texturas, ganhava, para o eu lírico, ares de uma experiência sensorial. Mais do que isso, o verdadeiro jogo que se estabelecia entre clientes e vendedores, a arte da barganha e da conquista empreendida por aquelas mulheres para cativar um comprador, sugeria algo voluptuoso, a ponto de que o poema encerre-se da seguinte forma:

> *E sobre as flores, os frutos, as mulheres,*
> *o sol faz-se mais doce, mais doirado...*
> *andam no ar, dispersos, mil prazeres,*
> *e cada olhar reflete, apaixonado,*
> *o paganismo ardente do mercado.*
>
> (CASTRO, 1994, p. 136)

Na conjunção dos elementos naturais e da figura feminina, o sol, presente na primeira estrofe, reaparece, agora, mais doce e dourado, encerrando o ciclo ao qual dera início. A atmosfera do mercado congrega, então, uma celebração à vida pulsante expressa no olhar de cada indivíduo e na verdadeira adoração que aquele ambiente inspirava. Adoração essa que, na perspectiva do eu lírico, não atingia somente a ele, mas a cada um dos atores envolvidos naquela paisagem ao mesmo tempo referencial e altamente simbólica.

O poema de Fernanda de Castro torna-se última paragem desse caminho percorrido em busca da identificação de algumas das linhas mestras que Cecília Meireles propôs ao organizar a antologia *Poetas novos de Portugal*. Entre inúmeras possibilidades de abordagem de uma obra que abarca duzentos poemas de trinta e seis escritores diferentes, optou-se por dar destaque ao prefácio da obra como texto em que a própria autora fornecia indícios de sua visão acerca da literatura portuguesa,

e revelava alguns pontos do processo de seleção dos autores e textos. Além disso, ao apontar características que julgava essenciais na nova poesia portuguesa, Cecília também indicou aspectos significativos e que permearam, em maior ou menor medida, sua própria criação poética, evidenciando que suas escolhas para o livro também passavam por um crivo pessoal e pela sua identificação enquanto leitora. Por isso, contemplar essa antologia, ainda tão pouco estudada pela crítica, é constatar a materialização mais efetiva da aproximação de Cecília com os portugueses e com a literatura de além-mar. Se as revistas traduzem a inserção da autora no contexto literário lusitano, atestando a abertura de espaço e divulgação de seu nome e sua poesia, a obra concebida pela poeta, em solo brasileiro, oferece uma contrapartida dessa interação, pois, assim como os periódicos, o livro contribuiu para que autores portugueses até então desconhecidos ou acessíveis somente a pequenos círculos intelectuais ganhassem um reconhecimento mais amplo no Brasil, como também em Portugal. Assim, Cecília Meireles foi peça chave para a consolidação de um intercâmbio literário, estimulando a leitura desses autores portugueses e abrindo caminho para que nomes como o de Fernando Pessoa se tornassem familiares aos leitores brasileiros. Portanto, é inegável que a antologia ceciliana tenha servido como parâmetro e referência, evidenciando uma cosmovisão em que a multiplicidade de autores, estilos e abordagens refletem também o espírito multifacetado da própria autora. Dessa maneira, abre-se espaço a uma Cecília Meireles empenhada em efetivar um diálogo literário e cultural que, além de dissipar fronteiras geográficas, revelasse a poesia portuguesa em sua vocação lírica e universal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Publifolha, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORTESÃO, Jaime. **A carta de Pero Vaz de Caminha.** Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

CRISTOVÃO, Fernando. Evolução histórica do relacionamento cultural luso-brasileiro. In: INFORMAR ORGS. **Da lusitanidade à lusofonia.** Coimbra: Almedina, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília e Ronald: conversas transversas com Pessoa. **Revista Navegações**, INFORMAR CIDADE, v. 6, n. 1, pp. 16-20, jan.-jun. 2013

FERREIRA, Vergílio. **Escrever.** Lisboa: Bertrand, 2001.

FONSECA, Edson Nery da. **Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Massangana, 1985.

GOUVÊA, Leila V. B. **Cecília em Portugal.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade:** seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Ana M. D. de. Cecília Meireles, leitora de poesia portuguesa **Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, INFORMAR CIDADE, n. 17, pp. 7-18, 2012.

PESSOA, Fernando. Fernando Pessoa obras em prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo português e modernismo brasileiro:** subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. São Paulo: UNICAMP, 2004.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). **Cecília Meireles:** poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. (2 v.)

TOMÁS, Júlia. **Ensaio sobre o imaginário marítimo dos portugueses.** Braga: Universidade do Minho, 2013.

PESSOA E NELSON: PROPOSIÇÕES DO DRAMA MODERNO EM PORTUGAL E NO BRASIL

PESSOA AND NELSON: PROPOSITIONS OF MODERN DRAMA IN PORTUGAL AND BRAZIL

Elen de Medeiros[1]

Flávio Rodrigo Penteado[2]

RESUMO: Para pensar as relações entre o drama moderno em Portugal e no Brasil, Fernando Pessoa e Nelson Rodrigues se projetam como nomes centrais do questionamento da forma dramática convencional. Assim, propomo-nos a compreender de que maneira, cada qual com sua proposta estética, os autores possibilitaram a composição de uma forma dramática aberta, repensando o teatro na modernidade. Para tanto, partimos de teorias sobre o drama — Szondi (2011) e Sarrazac (2012) —, na medida em que encontramos nessas formulações elementos para reflexão das obras aqui estudadas.

Palavras-Chave: drama moderno; Fernando Pessoa; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT: In order to think the relationship between modern drama in Portugal and Brazil, Fernando Pessoa and Nelson Rodrigues are central names questioning the conventional dramaturgical form. Thus, we propose to understand how, each with its aesthetic proposal, the authors allowed the composition of an open dramatic solution, rethinking theater in modernity. For this, we start from theories about the drama — Szondi (2011) and Sarrazac (2012) — since we find in these formulations elements for thought of the works studied here.

Keywords: modern drama; Fernando Pessoa; Nelson Rodrigues.

POR UMA TRAJETÓRIA (IN)COMUM: MODERNIDADE DRAMÁTICA

Em comparação à conjuntura histórico-teatral do Brasil, a portuguesa é ampla e repleta de matizes. Em Portugal, desde que o teatro adquiriu independência face a ocasiões festivas nas ruas ou na corte — momento que, por convenção, se costuma associar ao teatro de Gil Vicente, no início do século XVI —, praticamente não houve escritor que tenha deixado de se lançar ao gênero dramático. Assim, de Luís de Camões a Fernando Pessoa, passando por Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, o teatro naquele país se

1 Professora Adjunta de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. Desenvolve pesquisas sobre o drama moderno no Brasil e Nelson Rodrigues. E-mail: medeiros.elen@gmail.com

2 Doutorando em Literatura Portuguesa na USP, sob orientação do Prof. Dr. Caio Gagliardi, com pesquisa sobre a obra dramatúrgica de Fernando Pesssoa. E-mail: flaviorodrigo.pc@hotmail.com

desenvolveu seguindo variadas linhas de força, que não é propósito deste artigo discutir em detalhe. Importa sublinhar, porém, o instante em que a dramaturgia portuguesa se esforça por contornar as heranças melodramáticas ultrarromânticas, na virada do século XIX para o XX, quando se verificam sucessivas tentativas de renovação da linguagem cênica, como os dramas de matriz simbolista de D. João da Câmara, autor de *O pântano* (1894) e *Meia-noite* (1900) ou aqueles de Eugénio de Castro, que, além de *Belkiss* (1894), também enveredou por textos de inspiração neoclássica, como *O anel de Polícrates* (1907).

Apesar de ter, obviamente, uma trajetória muito menor, desde suas primeiras manifestações o Brasil manteve estreita relação com a Europa, a princípio via Portugal, e posteriormente também via França. Os dois países, com maior destaque que outros, foram fundamentais para a vinda de companhias e formatos teatrais, que ficaram vigentes e estabeleceram aqui um percurso tortuoso de peças, gêneros e influências para a constituição de um teatro nacional. Com os olhos sempre atentos ao que se passava nas terras de além-mar, o teatro brasileiro se (trans)formou à medida que desembarcavam novidades, tendo os moldes europeus como parâmetro para compor seu repertório teatral. Não nos cabe aqui discutir todo esse percurso, que perdurou no século XIX e se manteve até início do século XX, mas destacamos esse vínculo, nascente do teatro brasileiro, justamente para colocar em destaque o processo de modernização — ocorrido na Europa no período finissecular — com suas respectivas especificidades, marcando um descompasso de ideias e formas com o que ocorreu no Brasil.

Nesse contexto, dois nomes são cruciais para pensar as propostas de modernização em ambos os países: se em Portugal Fernando Pessoa desenhou no início do século uma dramaturgia à luz do que ocorria no restante da Europa, tal como Maeterlinck na França e Tchékhov na Rússia, no Brasil ainda ficamos alguns anos sem pisar em terra firme, oscilantes entre escolhas equivocadas com vistas ao que acontecia na Europa e a teatralidade exuberante do teatro ligeiro. Apenas anos mais tarde, com propostas mais contundentes, como a dramaturgia de Oswald de Andrade e de Nelson Rodrigues, houve efetivamente uma abertura formal do drama.

Em ambos os países, podemos observar esse lento proceder do drama moderno, mas também é preciso notar os diferentes caminhos trilhados para chegar à efetiva modernização dos palcos, especialmente em suas proposições estéticas. Apesar de no Brasil termos tido respingos da proposta do *drama estático* maeterlinckiano, inclusive contemporâneas à dramaturgia escrita por Fernando Pessoa, é preciso destacar que tais propostas tiveram pouco ou quase nenhuma interferência na conjuntura teatral brasileira.

FERNANDO PESSOA, *O MARINHEIRO* E SEU TEATRO DO ÊXTASE

Fernando Pessoa é um dos nomes centrais da literatura moderna do Ocidente. Não se contestam, no presente, a radicalidade e o vigor de seu projeto estético, seja em vista do fenômeno da heteronímia, cuja manifestação mais conhecida se dá no âmbito da poesia, seja em vista do caráter permanentemente aberto e mutante de sua obra, do qual a prosa em fragmentos do *Livro do desassossego* constitui ilustração contundente.

O que, ainda hoje, permanece pouco divulgado é seu papel como um dos principais renovadores da forma dramatúrgica em língua portuguesa.

Embora tenha feito apenas uma incursão no gênero — o "drama estático em um quadro" *O marinheiro*, veiculado no número de estreia da revista *Orpheu*, durante o primeiro trimestre de 1915 —, o escritor projetou uma extensa obra teatral, de que dão testemunho algumas dezenas de dramas inacabados presentes em seu arquivo, patrimônio da Biblioteca Nacional de Portugal. Se é lícito afirmar que, por estarem inconclusos, tais textos não bastam para conferir-lhe lugar de prestígio na dramaturgia ocidental, tampouco parece adequado desconsiderar que aquela peça reúne qualidades suficientes para fazer de seu autor muito mais do que um "dramaturgo falhado", conforme o juízo de não poucos críticos que se ocuparam desta parcela menos conhecida de sua obra.

Na fortuna crítica de *O marinheiro*, convencionou-se aproximá-lo ao drama simbolista, particularmente aquele imaginado e produzido por Maurice Maeterlinck. De fato, o termo "drama estático", presente no subtítulo da peça, remonta às teorizações que este propôs em "Le tragique quotidien" (1896), no qual associa a expressão "teatro estático" às tragédias de Ésquilo, realçando a imobilidade subjacente a estas peças, passível de ser identificada também em textos dramáticos de Sófocles e no *Hamlet* de Shakespeare (MAETERLINCK, 1945, p. 126-8).

O autor belga argumenta que, não obstante uma intriga sustente o desenvolvimento daquelas peças, o que lhes determinaria o alcance dramático era a capacidade de destacar "a existência duma alma em si mesma, no meio duma imensidade sempre ativa" (MAETERLINCK, op. cit., p. 121). Não se tratava de trazer para o palco momentos excepcionais ou violentos da existência, senão que de focalizar, simplesmente, a existência, sem quaisquer atributos. Assim é que a personagem Hamlet lhe agradava mais do que Otelo, visto que, estando ambas às voltas com eventos motivados pela desmesura de paixões (num caso, a vingança; noutro, o ciúme), o príncipe da Dinamarca por vezes se deixa levar pela atitude contemplativa e reflexiva diante da vida. De acordo com Maeterlinck, então, o sujeito atinge as fibras mais profundas da existência não quando se atira aos punhais, mas sim quando se entrega a instantes de repouso.

Frequentemente aponta-se para o fato de que a coexistência entre ação e imobilidade nas peças a que este dramaturgo recorre em suas teorizações nos leva ao caráter paradoxal da própria definição "drama estático", pois, em grego, como se sabe, a palavra "drama" significa "ação". Todavia, como bem observou Peter Szondi (2011, p. 61), uma vez que, na perspectiva estética daquele autor, importava sublinhar o que havia de trágico na existência cotidiana, mesmo a noção de "drama" tem seu estatuto em parte modificado: ao contrário do que sucedia nas tragédias da Antiguidade Clássica, em que o herói via-se obrigado a defrontar o destino, nos primeiros dramas de Maeterlinck é focalizada a impotência do Homem diante deste, inevitável e incontornável: a morte. Reduzida a ação ao mínimo, não é esta quem se coloca no centro desses dramas, mas sim a situação. Desta forma, o diálogo deixa de mover uma ação e passa a comentá-la.

Verifica-se, ali, um expresso desvio da tradição dramática, na medida em que se opera um questionamento profundo do princípio fundamental do drama clássico: esvaziando a ação, a representação dialógica não mais se dá no sentido de troca de informações, antes servindo de comentário à situação posta em cena. Não estamos muito

distantes, pois, da forma como Fernando Pessoa concebeu a questão, em manuscrito cuja data provável situa-se em 1914:

> Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras (postadas) não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem propriamente enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a acção nem a proposta e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações através [...]. Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia meramente de alma, sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 2006, p. 31)

Subintitulado "drama estático em um quadro", *O marinheiro* insere-se no âmbito desta espécie de teatro pensada por Pessoa. Conforme indica Claudia Fischer (2012, p. 9), a expressão confunde-se, em diversas listas de obras dramáticas no espólio do escritor, com a denominação "Teatro d'êxtase", projeto do qual a peça publicada em *Orpheu* seria apenas a primeira de muitas.

No que diz respeito à tragédia grega, o estatismo corresponde menos a uma interpretação incutida por Maeterlinck do que a uma verificação de cunho histórico, na medida em que, nos seus primórdios, a tragédia era proclamada por um único ator (o protagonista), em posição estática.

Quanto ao *Hamlet*, tal qualificação é mais discutível, embora tenha sido fator crucial para que se tornasse referência indispensável ao imaginário simbolista. Mallarmé, por exemplo, tem a peça em alta conta não apenas por considerá-la "um ponto culminante do teatro", mas também porque a julga ser, "na obra de Shakespeare, transitória entre a velha ação múltipla e o Monólogo ou o drama com o Si, futuro" (MALLARMÉ, 2010, p. 151). Esse entendimento do texto pressupõe que os solilóquios do protagonista sejam abstraídos da trama, da intriga, o que está na base do imediato seguimento do trecho em questão, no qual se concebe o "herói" como alheio a seus "comparsas": "ele passeia, não mais, lendo no livro de si mesmo, elevado e vivo Signo".

Nos textos que Mallarmé escreveu em torno de tópicos dramático-teatrais, é frequente que desenvolva não reflexões a propósito do teatro que vigorava, mas sim que, no tom e sintaxe familiares a seus demais textos de criação, poéticos ou em prosa, elabore arquétipos para a apreensão deste, ou seja, determinados critérios que visem a juízo amplo acerca da arte dramática. Algo semelhante ocorre com Maeterlinck: a ideia de que Hamlet se nega a agir, entregando-se à contemplação, diz muito mais a respeito dos anseios estéticos do dramaturgo belga – aceitos por seus pares – do que sobre a obra de Shakespeare. De fato, o conceito de que tal personagem representaria a recusa da ação dramática, refreando o encadear de situações, configura antes uma descrição ideal da peça do que uma interpretação baseada em seus meios de funcionamento. Basta considerarmos, por exemplo, o estatuto do protagonista: uma personagem que leva adiante uma série de recursos para, primeiro, expor a culpa do atual rei na morte do antecessor, e, depois, para consumar a vingança em honra do assassinado, contornando obstáculos que a dado momento inclusive tomam a forma de piratas, dificilmente se pode caracterizar como incapaz de agir, tampouco como símbolo de estancamento da ação em uma peça alicerçada no princípio da progressão dramática.

A despeito desses fatores, Maeterlinck conceitua não apenas *Hamlet*, mas também *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth* e *Antonio e Cleópatra*, como "grandes poemas da humanidade" que, destituídos de atributos "cênicos", não deveriam ser levados ao palco, onde perdem força em virtude da presença física do ator, esse "usurpador de nossos sonhos" (apud Lopes, 1985, p. 5).[3] Teresa Rita Lopes, todavia, assinala que a atitude simbolista a favor da leitura em detrimento da encenação não se restringia aos adeptos daquela corrente, ao citar o exemplo do crítico teatral Bernard-Kakler em relação a uma montagem do *Doutor Fausto* de Marlowe, em 1892: "Uma tal obra, atualmente, produz muito mais efeito na leitura que na representação; e esta é igualmente nossa opinião quanto aos dramas de Shakespeare"; adiante, o crítico ainda acrescenta que a desvantagem de acompanhar *Macbeth* em cena é que as personagens se restringem às proporções que lhes são dadas pelos atores (op. cit., p. 5).

Também na esfera de língua inglesa, igualmente familiar a Pessoa, há toda uma tradição de autores que, como Coleridge, julgavam Shakespeare muito precioso para a vulgaridade do teatro e optavam por fruir suas peças apenas por intermédio do livro (PUCHNER, 2002, p. 66). Esse é um pressuposto partilhado pelo escritor português, que preza a "deteatrização" da obra shakespeariana[4].

De fato, as recusas à encenação, em geral, bem como o repúdio à presença física do ator, em particular, participam de um amplo conjunto de manifestações que se tornam mais frequentes no decorrer do século XIX. Em francês, *théâtre dans un fauteil*, ou seja, "teatro numa poltrona", é a expressão consagrada para desginar o fenômeno no âmbito dramatúrgico, extraída da obra de Musset (*Spectacle dans un fauteuil*, de 1832), e à qual recorre Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 22); por sua vez, Martin Puchner (op. cit., pp. 57-116) emprega o termo *closet drama*, habitual no universo de língua inglesa, que se poderia traduzir por "drama de gabinete".[5]

Trata-se, em ambos, de assimilar peças que visem menos ao palco do que ao livro, deliberadamente posicionadas na contramão dos parâmetros cênicos hegemônicos em dado período. Ryngaert dá como exemplo dessa categoria de textos, aos quais se costuma tachar de "irrepresentáveis", aqueles de larga extensão, estrutura complexa e por vezes não linear, com número abundante de personagens, repetidas trocas de cenário ou escritas em "estilo poético", fazendo notar, entretanto, que essas obras, "nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são hoje as mais interessantes" (RYNGAERT, op. cit., p. 23).

A extensa análise a que Puchner se lança esmiúça as raízes desse aparente paradoxo: de matriz questionadora, os textos de tal espécie repudiam determinada forma de pensar e fazer o teatro, mas não abrem mão da teatralidade, ponto importante para a abordagem do "teatro d'êxtase" pessoano e que, por isso, merece nossa atenção.

3 A respeito desse tópico, também cf. Moller, 2006, pp. 94-7.

4 Pessoa emprega o termo em carta a Jaime Cortesão, datada de 22 janeiro de 1913: "O terceiro parece-me que o encontro em Shakespeare, onde, por exemplo no caso das várias edições do *Hamlet*, nas constantes alterações, claramente estudadas e cautas, que, ao mesmo tempo que mais e mais deteatrizam (*sic*) a obra, mais a tornam *ligada*, e *una*." (Pessoa, 1999, p. 76-7).

5 Outras expressões para designar essa espécie de texto são *Lesedrama*, "drama para leitura", e *Buchdrama*, "drama em livro", em alemão, assim como *teatro para leer*, em espanhol. Cf. verbete "Teatro numa poltrona", in Pavis, 2011, pp. 392-3.

Um dos elementos que guiam a leitura de Puchner é a célebre passagem da correspondência de Mallarmé, em referência à sua *Hérodiade*, a princípio concebida como drama teatral e, depois, como poema: "absolutamente cênica, não *possível no teatro*, mas *requerendo o teatro*".[6] Para o estudioso norte-americano, é essa, talvez, a melhor formulação para a resistência ao teatro pelo *closet drama*, um misto de rejeição e dependência que é ilustrado pela "Cena", única parcela do texto publicada pelo autor francês. Ali, há uma sequência de três gestos, pela protagonista, interrompidos tão logo se iniciam, perceptíveis não através de didascálias, mas sim por meio de sua codificação no diálogo; requer-se, assim, o teatro físico de gestos e corpos tocáveis, mas apenas para rejeitá-los (PUCHNER, op. cit., p. 60). Saliente-se que, em *O marinheiro*, Pessoa emprega recurso semelhante, ao cifrar na fala da Segunda Veladora a suspensão de um gesto que suas companheiras ameaçam principiar: "Contemos contos umas às outras… […] Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes… *Não, não vos levanteis.* Isso seria um gesto e cada gesto interrompe um sonho…" (PESSOA, 2010, p. 54; grifo nosso). Das sentenças que compõem o período, aliás, a única que se fecha com ponto final ao invés de reticências é precisamente aquela em destaque, o que lhe confere menos caráter sugestivo do que assertivo.

Puchner, por outro lado, não se limita a textos como esse de Mallarmé, que resistem à representação cênica ao minimizarem a ação, abordando, também, obras cuja exuberância conduzem a ação teatral a tamanho extremo que excedem os limites do teatro precisamente por serem demasiado teatrais. É esse o caso do capítulo dramático do *Ulysses* de Joyce, "Circe", em que o irlandês introduz livremente grande número de personagens sem ter preocupação alguma com suas entradas e saídas de cena, bem como prescreve súbitas mudanças de roupa e cenário que dificilmente poderiam obter efetivação técnica no palco (PUCHNER, op. cit., pp. 87-88; 99).

As realizações dramáticas de Pessoa, seus esforços em "deteatrizar" o drama, se aproximam mais das de Mallarmé do que desta de Joyce, está claro, mas o exemplo é importante para que não nos deixemos pautar por juízos desabonadores em vista de textos que não se adequem a determinadas convenções do que deve constituir uma peça de teatro. Além disso, o pressuposto comum a ambos — a recusa ao ilusionismo cênico — é também o que interessa ao autor português, em cujas peças já não se questiona tanto a capacidade de o teatro espelhar o real, mas sim o próprio estatuto deste.

Antes de prosseguirmos em direção a uma sucinta análise de *O marinheiro*, é oportuno acentuar que tais ideias pouco se assemelham àquelas cultivadas pelos contemporâneos de Pessoa em Portugal. Não foge à regra sequer um dramaturgo admirado por ele, como é o caso de Vitoriano Braga, cujo drama *Octávio* serviu-lhe de motivação para um estudo inacabado acerca do gênero dramático (Cf.: PESSOA, 2013).

Em texto comemorativo ao centenário de nascimento do autor, Luiz Francisco Rebello salienta que a peça de Braga se afasta de todas as demais estreadas em 1916, não "por obedecer a qualquer propósito de inovação formal — a textura e a linguagem

6 Eis a citação original, em contexto: "Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolutement scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes *œuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame." Carta a Henri Cazalis, Junho de 1865 (Mallarmé, 1998, p. 678).*

inscrevem-se ainda no quadro estrutural do naturalismo —, mas pela modernidade do seu tema, de facto infrequente na dramaturgia portuguesa de então" (REBELLO, 1994, p. 182). O mesmo aspecto é destacado por Duarte Ivo Cruz, que enxerga na construção do protagonista, oscilante "entre o estado de impotência sexual e uma homossexualidade não claramente assumida", bem como nos contornos de Graça, a principal personagem feminina, carregados pela sexualidade reprimida que decorre em adultério, um elemento erótico que particulariza o texto, inclusive entre os outros de autoria do dramaturgo (CRUZ, 1983, p. 15). De fato, tudo leva a crer que a crueza do assunto tenha sido decisiva para que a peça somasse apenas seis representações, decerto por explicitar cenicamente o homossexualismo do protagonista, que as réplicas dissimulam através de numerosos eufemismos: "mau rapaz" (BRAGA, 1999, p. 116); "excentricidade" ou "desequilíbrio" (op. cit., p. 117); "homem muito fora do vulgar" (op. cit., p. 138); "feitio pouco natural na intimidade" (op. cit., p. 139), entre outros.

Em vista do que desenvolvemos até agora, no entanto, é possível sustentar que o "drama estático" pessoano só parecerá extravagante se situada exclusivamente em relação à dramaturgia portuguesa da época, na medida em que dialoga com o projeto dramático de outros autores europeus do período, como Tchékhov e Strindberg, para citarmos apenas dois exemplos.

O único texto dramatúrgico publicado por Pessoa é também o único concluído, constituindo o parâmetro mais firme para que se estabeleça o modelo dramático subjacente aos que integram o projeto "Teatro d'êxtase". Em outras palavras, pode-se dizer que *O marinheiro* orienta a condução daqueles dramas inacabados e molda-lhes um arquitexto comum.

Com o fim de tornar mais evidente a arquitetura dramática desse "drama estático em um quadro", é admissível segmentá-lo em três partes. Na primeira, três "donzelas" em vigília diante de uma quarta, morta, trocam réplicas em que se precipitam especulações de ordem metafísica a respeito da vida, do mundo e do passado; abrem-se questionamentos, mas a dúvida ainda não prevalece: embora a angústia já se faça presente, ainda não as domina, na medida em que buscam na fala, no diálogo que mantêm entre si, o preenchimento dos vazios que as assombram. Nesse início, há, inclusive, um procedimento de construção do diálogo que se repete por, pelo menos, duas vezes: as veladoras falam para preencher o silêncio e ocupar o tempo, embora já pressintam a fala como algo perigoso; quando o assunto, porém, está na iminência de se esgotar, a Primeira Veladora de súbito interpela suas companheiras com uma interrogação: "Se passeássemos?..." (PESSOA, 2010, p. 52); "Quando virá o dia?..." (op. cit., p. 54). Há que se perceber, enfim, que, na primeira parte, o diálogo ainda não é desencontrado: as veladoras realizam comentários que encontram eco na fala das companheiras, fazem perguntas que, não sendo de natureza retórica, são respondidas pelas demais. Esse é um detalhe importante, pois, conforme *avança* esse "drama estático", vão se dissolvendo os feixes que sustentam a comunicação entre as personagens.

O instante em que a Segunda Veladora passa a narrar um sonho tido por ela à beira-mar, envolvendo o marinheiro que dá título à peça, marca o início do que poderíamos referir como a segunda parte. É essa, talvez, a única ocasião de um pouco de respiro para as veladoras, quando, por alguns momentos, deixam de se preocupar exclusivamente em ocupar o espaço com palavras. Há, no entanto, breves intervalos nos quais as especulações retornam, pontuando a narrativa, cuja síntese é a que segue:

após naufragar, um marinheiro encontra refúgio em uma ilha longínqua e, saudoso de sua terra natal, para onde provavelmente jamais retornaria, passa a "sonhar uma pátria que nunca tivesse tido" (op. cit., p. 61), em substituição à anterior. Assim é que, dia após dia, durante anos, empenha-se em sua criação: delineia paisagens, cidades, ruas e travessas; na sequência, preenchendo-as com habitantes, principia a distinguir os "companheiros da infância", bem como "os amigos e inimigos da sua idade viril" (op. cit., p. 64). Chega um momento, todavia, em que, cansado de sonhar, o marinheiro tenta recordar-se de sua pátria autêntica, sem sucesso: todas as lembranças convergiam para sua "pátria de sonho" (op. cit., p. 65). Mais do que inúteis, portanto, mostram-se absurdos seus esforços de recordação:

> Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido… Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... (op. cit., p. 65)

Ao término do relato, as veladoras passam a se questionar: e se, assim como aquelas do marinheiro, suas lembranças, ao invés de frutos de vivências empíricas, não passassem de criações do imaginário? A partir da história narrada, então, detona-se uma sequência de indagações em que a dúvida passa a ganhar ares de certeza. Todo esse trecho final, ao qual se pode chamar a terceira parte da peça, é acelerado pela angústia, em ritmo ascendente, que a narrativa provoca no trio. Se, na primeira parte, frequentemente lançavam perguntas umas às outras à espera de resposta, as páginas que antecedem o arremate são marcadas pela explosão do que antes estava somente no subtexto: as veladoras falam entre si não para se comunicarem, mas sim para preencherem lacunas, apenas. Nesse sentido, as perguntas de uma progressivamente deixam de encontrar eco na outra e escancaram seu caráter retórico, aflitivo:

> PRIMEIRA – Não faleis mais, não faleis mais… […] || Que foi que dissestes e que me apavorou? […] Não, não… Não digais nada… Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para me não deixar pensar… […] Devíamos já ter acabado de falar… Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido… […] O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis… Falai comigo, falai comigo… […] (op. cit., p. 69-70)

Nota-se que a história do marinheiro é o que detona a indeterminação entre sonho e realidade nesta peça; no entanto, já a rubrica de abertura, a seguir citada na íntegra, apresenta elementos que permitem borrar os contornos que separam as duas instâncias, antecipando um dos motivos centrais do texto:

> Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. || Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela. || É noite e há como que um resto vago de luar. (op. cit., p. 51)

Sabemos que essa espécie de texto, modernamente referida como rubrica ou indicação cênica, entre os gregos recebia o nome *didaskalia*, correspondendo à ideia

de instrução ou ensinamento. Tratava-se, efetivamente, de diretrizes que tinham em vista a representação do texto dramático, transmitidas aos atores pelos poetas. A natureza desses direcionamentos situados à margem da fala das personagens varia pouco: anotam-se as entradas e saídas de personagens, fixam-se as coordenadas espaço-temporais, detalham-se os cenários etc. Seu emprego atinge, pois, tanto o nível da representação cênica quanto o dos eventos ficcionais, aproximando-se do papel da descrição no gênero narrativo. No final do século XIX, inclusive, durante a voga naturalista, esta última função atendeu a graus de precisão e sutileza até então incomuns, com respeito à interioridade da personagem e à ambiência da cena.

Mais do que fornecer as informações necessárias para que o texto seja levado ao palco, portanto, a didascália preocupa-se em esclarecer a situação; aquela citada acima, entretanto, introduz um paradoxo: a indicação de quatro tochas aos *cantos* difunde a ideia de ângulo, lado ou extremidade, familiares a figuras geométricas como o quadrado e o retângulo, mas não à forma circular, caracterizada pela harmonia em relação a um número infinito de eixos de simetria.

Verificam-se, ainda, elementos que abrem espaço para o dúbio: não obstante situar o quarto "*sem dúvida* num castelo antigo", o trecho, quando sinaliza ser noite, indica haver "*como que* um resto vago de luar" (ênfases nossas). Não bastasse a eleição de um símile, que induz à comparação metafórica — estranha a qualquer descrição pretensamente objetiva –, o trecho realça o que há de *vago* no que resta de luar, o que tanto pode dizer respeito à quase ausência de luz proveniente da lua, como também à incerteza de afinal haver alguma reminiscência desta luminosidade naquele quarto.

Também a opção por certas formas impessoais ("Do quarto *vê-se* que é circular"; "dando para onde só *se vê*" — ênfases minhas) mascara uma ambiguidade: quem vê? A pergunta não soa despropositada quando atentamos a outro detalhe da descrição espacial, dirigido a "quem imagina o quarto": quem imagina, o leitor ou o autor? Se pensarmos que a peça se propõe mais à leitura do que à representação cênica, o interesse recai sobre o primeiro elemento; todavia, também o segundo pode sobressair, na medida em que o texto de Pessoa trabalha no limite da ideia de "imaginação" como sinônimo de "criação", contestando a distinção entre fabricante e fabricado ao admitir a corporificação de produtos do imaginário (o marinheiro sonhado pelas veladoras sonha uma realidade que desestabiliza o plano em que estas se situam).

Já a didascália de abertura, portanto, soma componentes de indeterminação a este drama que se caracteriza por intenso questionamento do estatuto do real. Essa não é uma particularidade a se desprezar, quanto mais porque resvala em outros aspectos da mecânica de construção da peça: se as rubricas, por definição, consistem em indicações *confiáveis*, necessárias à produção de sentido, de que forma lidar com partículas textuais que, situadas à margem do diálogo, contaminam-se pela indistinção que preside o conjunto de situações que se põem diante de nós? Esse é o caso da rubrica que segue, disposta após a fala de uma das veladoras, já no auge dos questionamentos levados adiante por aquelas figuras:

> PRIMEIRA – Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade. [...] Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?... || *(não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.)* (op. cit., p. 69)

É possível afiançar que nenhuma das outras duas veladoras de modo algum dirigira o olhar à primeira? Nos termos em que Pessoa articula sua peça, lançando sobre ela abundantes camadas de névoa, não se pode responder com segurança a essa pergunta. No entanto, o próprio arremate deste drama depende da didascália de encerramento:

> Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. || Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia. (op. cit., p. 73)

Vê-se, aqui, mais uma vez a presença do "como que" em oração de cunho objetivo. Pode-se apostar no raiar do dia, afinal? Não há garantia alguma disso. E quanto ao "vago carro", refere-se a um veículo distante (o que estaria em desacordo com a indicação anterior, "Não muito longe") ou vazio e, por consequência, inexistente? Também as poucas reações emotivas encriptadas nas falas das veladoras transmitem tal insegurança ao leitor: "SEGUNDA — [...] Sinto que me ardem os olhos de eu ter pensado em chorar... || PRIMEIRA — Chorastes, com efeito, minha irmã. || SEGUNDA – Talvez... Não importa... [...]" (op. cit., p. 68-9).

No "teatro d'êxtase" pessoano, portanto, a vertigem não é apenas temática, mas estrutural: o embaralhamento infecta inclusive as rubricas e, por consequência, as falas das personagens. Semelhante distinção entre o que pertence ao tema e o que diz respeito à estrutura é também indispensável para compreender a forma como a monotonia se comporta em *O marinheiro*. Por um lado, o próprio dramaturgo se encarregou de fornecer munição a quem desejasse acusar o texto de maçante, ao publicar, sob o nome de Álvaro de Campos, um hoje célebre poema intitulado "A Fernando Pessoa", em que a criatura se dirige ao criador e aponta para o que ali há de tedioso, de tal modo que mesmo "os mais ágeis e astutos/ Se sentem com sono e brutos" (Pessoa, 2002, p. 135); por outro, a sugestão de que o drama constituiria um falatório sem fim — "[...] *Porque estamos nós falando ainda?* || Ora isso mesmo é que eu ia || Perguntar a essas senhoras..." (op. cit., p. 135) – não apenas vacila mediante a observação atenta da mecânica da peça, como também é repelida pelo seguinte apontamento, sem datação ou assinatura:

> Beginning very simply the drama rises gradually to a terrible pitch of terror and doubt, which grow and grow, till they absorb in themselves the three speakers's souls and the atmosphere of the room and the very power the day has to begin. || The end of this piece contains the subtlest intellectual terror ev(e)r seen. A leaden pall falls over on when they have no which to speak, nor any reason for speaking.[7] (PESSOA, 1969, p. 788)

Se, de fato, predomina o tom monocórdio no texto, tal característica não se transfere à engrenagem deste drama, conduzido por personagens que, na aparência, não compõem conflito algum, por apenas conversarem em lugar de agirem. Ora, ao comentar o mecanismo dramático da peça, cujo traço distintivo, conforme o trecho citado, é a gradação, Robert Bréchon identifica-lhe o clímax no relato da Segunda Veladora e chama a atenção para as "peripécias mentais" que daí decorrem, quando se inverte a

7 Eis a tradução de José Augusto Seabra: "Começando de uma forma muito simples, o drama evolui gradualmente para um cume terrível de terror e de dúvida, até que estes absorvem em si as três almas que falam e a atmosfera da sala e a verdadeira potência do dia que está para nascer. O fim da peça contém o mais sutil terror intelectual jamais visto. Uma cortina de chumbo tomba quando elas não têm mais nada a dizer uma às outras nem mais nenhuma razão para falar." (Seabra, 1982, p. 31).

perspectiva do sonho e as veladoras questionam se "não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?..." (PESSOA, 2010, p. 69). A partir dessa altura, que o biógrafo francês refere como a metade final da peça, o desenrolar dos eventos atende à estrutura de um "suspense metafísico", comparável, ainda segundo o biográfo francês, à dinâmica dos romances policiais que Pessoa gostava de ler (BRÉCHON, 1999, p. 178).

A expressão é certeira e pode, inclusive, se estender à totalidade do drama, no qual se verificam, do princípio ao fim, várias referências ao raiar do dia que se aproxima e, com ele, o adormecer dos sonhos, introduzindo um elemento de suspense que não permite que o texto resvale na modorra. Bem ao contrário, a constante referência ao amanhecer provoca a expectativa de que algo aconteça, antecipando a presença do "terror intelectual" proporcionado pelo desfecho.

Outros elementos cuja repetição provoca efeito parecido são as menções ao frio (possível alusão à morte, que ronda as veladoras não apenas na forma do cadáver, mas também de uma entidade invisível que pressentem transitar entre elas); ao despertar do ser ou seres de cuja presença desconfiam; ao silêncio que, por vezes, ameaça se corporificar e conceder materialidade à presença de um intruso, que as veladoras chegam a referir como "quinta pessoa", a quem atribuem a faculdade de controlar suas ações e discursos; à suspeita, por outro lado, em relação à fala, cujo perigo as leva a privilegiarem o silêncio outras vezes temido.

Nota-se que, não obstante Pessoa procure escapar às principais convenções do gênero dramático, ao desestabilizar categorias tradicionais como as de ação, diálogo, enredo e personagem, permanece intacta a essência do drama, ao menos tal como concebida pelo dramaturgo e teatrólogo Martin Esslin: "a criação do interesse e do suspense (em seu sentido mais lato) está por trás de toda construção dramática" (ESSLIN, 1978, p. 47). O mesmo autor considera, logo adiante, ser necessário haver "constante variação de andamentos e ritmos", sob pena de "provocar o tédio e a sonolência" (op. cit., p. 47), precisamente a espécie de efeito que o astuto criador de *O marinheiro* fez incidir sobre seu heterônimo mais exaltado e que, por vezes, foi reproduzida, de forma equivocada, por tantos críticos que se ocuparam desta peça, não prestando atenção a aspectos que até aqui temos procurado realçar.

Ao estabelecer os termos de seu "teatro estático", portanto, Pessoa pretende dispensar a categoria *ação*, ali compreendida como atos, atividades e deslocamentos realizados ou mesmo referidos, através da fala, pelas figuras do drama. Recusada a "proposta da ação", tampouco haveria conflito ou "propriamente enredo". Com base no que já discutimos a respeito dos meios de funcionamento de *O marinheiro*, único exemplar finalizado desta modalidade teatral imaginada pelo dramaturgo, pode-se assegurar serem discutíveis essas afirmativas. De resto, o próprio autor, em pequeno texto dedicado especificamente a esta peça, ressalta o início "muito simples" do drama, que então ascende de forma gradual rumo a um pico de terror e dúvida – ou seja, a "criação de situações" à qual fazia referência no outro texto termina por ligar-se em cadeia.

Cumpre notar o componente tautológico desta ideia tradicional de ação, tomada como sinônimo de "atos" ou "fatos". Conforme esclarece Patrice Pavis, tal definição não dá conta do que os compõe, sendo necessário demonstrar como se organizam no texto dramatúrgico ou no palco: "A ação se produz desde que um dos actantes tome

a iniciativa de uma mudança de posição dentro da configuração actancial, alterando assim o equilíbrio de forças do drama" (PAVIS, op. cit., p. 3). No caso de *O marinheiro*, pode-se localizar tal iniciativa na altura em que a Segunda Veladora narra a história do personagem-título. A sequência imediata da argumentação também nos parece ajustável à estrutura desta peça: "A ação é, portanto, o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação" (op. cit., p. 3). Sem desconsiderar a ação interior, introjetada nas personagens, as quais, como no teatro de Beckett, contentam-se em substituir toda ação visível por uma história de sua enunciação ou de sua dificuldade em se comunicar, o teatrólogo francês descreve-a como ascendente até a crise e sua resolução na catástrofe.

Está claro, pois, que o estatismo posto em prática por Pessoa, a exemplo do que já sucedia em Maeterlinck, lida menos com a supressão da ação do que com o remanejamento de seu estatuto, de forma que a progressão desta resulte não do intercâmbio dialógico, mas sim da tensão entre imobilidade física e movimentação psíquica. Ao contrário do que a denominação "teatro estático" parece indicar, portanto, não se trata de repudiar toda e qualquer espécie de deslocamento, e sim de revigorar os meios de situá-lo no tecido dramatúrgico. Assim, é também sobre o emprego contido o dispositivo da ação que Fernando Pessoa ergue o seu "teatro d'êxtase".

MODERNIDADE PELA VIA TRÁGICA EM NELSON RODRIGUES

Para poder pensar o teatro moderno no Brasil, são muitas as problemáticas que se impõem, sejam elas de caráter histórico, teórico ou estético. Não podemos deixar de observar que a nossa história teatral é tributária de uma origem europeia, em um constante estado de conflito, buscando observar o que se produzia no além-mar e também não fugindo às necessidades conterrâneas, o que gerou certa tensão nas produções nacionais.

Em se tratando da ordem teórico-estética, aquela que mais nos interessa, Nelson Rodrigues talvez tenha sido o autor de maior fôlego questionador na primeira metade do século XX. Evidente que não se pode negligenciar a ironia avassaladora de Oswald de Andrade na sua trilogia, escrita na década de 1930, *O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*. Mas em se tratando de um teatro que chegou ao palco e por meio dele potencializou uma alteração do *status quo* cênico, cujo projeto dramatúrgico se construiu enquanto forma híbrida e aberta, Nelson Rodrigues se consolidou como principal nome ao longo de seus quarenta anos de trajetória, entre muitas polêmicas e celeumas teatrais.

Antes de tudo, interessa aqui expor alguns parâmetros para pensar a forma dramática moderna na dramaturgia de Nelson Rodrigues, na medida em que o jogo proposto pelo autor se coloca enquanto posicionamento de questionamento a um certo formato dramático: de um lado, uma certa trajetória de teatro ligeiro, cuja máquina incidia sobretudo na figura de um ator-empresário e na estrutura musicada das peças; de outro, uma forma dramática fechada das comédias de costumes, organizada pela chamada Geração Trianon, que ficou vigente no teatro de então por cerca de quinze anos. Assim, talvez possamos compreender o processo de modernização do drama brasileiro a partir de um esgarçamento das formas dramáticas, expandindo as

possibilidades de construção do drama, em uma "precipitação das escritas dramáticas para a *forma mais livre* (que não é ausência de forma). O teatro, o drama forçando suas próprias fronteiras, levado para fora de si mesmo, transbordando de si mesmo para sair da pele desse 'belo animal', na qual, desde as origens, quiseram encerrá-lo" (SARRAZAC, 2012, p. 32).

No drama rodriguiano, isso acontecerá especialmente a partir da forma trágica, do questionamento de suas limitações circunscritas a um período específico da história do teatro ocidental, da subversão de seus recursos e a aproximação disso com as particularidades da cultura brasileira. Ou seja, é a partir da proposta de uma dramaturgia trágica, voltando-se para a singularidade nacional e em confronto com o paradigma teatral, que Nelson Rodrigues proporá, incialmente, seu projeto estético moderno. Ao conferir às suas peças um certo sentido trágico, aliado ao uso de recursos da tragédia — que, adiante, veremos sua subversão —, o dramaturgo comporá peças marcadamente modernas na medida em que projetam à cena um perfil estético claro e consciente, ressaltando sua teatralidade e potência cênica. Ao todo, o autor escreveu dezessete peças, ao longo de quase quarenta anos de produção, e que foram num primeiro momento elevadas ao patamar de genialidade, e sem seguida foram rechaçadas pela crítica por serem consideradas "torpes".

Em seu texto *Teatro desagradável,* publicado originalmente no primeiro número da revista *Dionysos*, em outubro de 1949, Nelson Rodrigues descreve seu percurso de dramaturgo até então, que já contava com quase uma década, apontando suas escolhas dramáticas. Neste texto, ele se defende das acusações sofridas a partir da escrita de *Álbum de família*, de que suas peças não poderiam ser consideradas tragédias, seja pelo acúmulo de incestos ou pela linguagem pouco nobre. O que se destaca, em um primeiro momento, é a clareza do autor quanto a suas escolhas para a construção da tragédia mítica projetada: a torpeza das personagens e os monstros, como a crítica afirmava então, podem ser utilizados a fim de conferir poeticidade ao drama:

> Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epilépticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2004, p. 278)

É curiosa a defesa estética que faz de seu teatro, alinhando-o a duas características principais: a teatralidade e a tragicidade. Se ele sai em defesa de um conjunto de obras em específico, o texto se tornou um esboço do projeto estético desenvolvido pelo autor ao longo de sua trajetória dramatúrgica.

Senhora dos afogados, que não foi incluída pelo autor no debate promovido neste texto, faz parte do conjunto das *peças míticas*, compreendido assim por Sábato Magaldi na compilação do teatro completo pelo caráter mítico inerente à composição dramática e pelo "mergulho na inconsciência primitiva do homem" (MAGALDI, 1981, p. 14). O conjunto, do qual fazem parte também *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Doroteia*, para além das referências míticas, em se tratando de sua proposição estética, possui semelhanças por uma composição estética trágica moderna, o que vai configurar a partir disso uma certa noção de *drama moderno*.

Angela Leite Lopes (1993) defende o caráter moderno das peças rodriguianas a partir da apropriação que ele faz dos recursos clássicos, não pensando tais peças como tragédias no sentido clássico (acadêmico, nos termos da autora), mas na medida em que transportam aos textos um certo sentido trágico: "o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização por parte do autor desses clichês da tragédia", o que em sua conclusão significa que o dramaturgo escreve "uma obra teatral moderna que tem 'o poder de criar a vida e não imitá-la.'". (p. 98)

Se tomamos como ponto de partida as inúmeras referências às tragédias gregas na dramaturgia de Nelson Rodrigues é por compreender, diferente de Lopes, que o autor se propõe a compor textos cuja poética seja compatível com uma construção trágica *e* moderna. Desse modo, entende-se aqui que algumas de suas obras, *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, mais especificamente, são exemplos de um projeto estético pautado na formulação de tragédia moderna, que assume contornos bastante específicos e que compreende em si mesma o hibridismo próprio do século XX.

Algumas leituras críticas, especialmente a introdução de Sábato Magaldi, reconhecem elementos semelhantes entre este conjunto dramático rodriguiano e as tragédias clássicas, mais especificamente de *Édipo rei* e de *Agamêmnon*. De que modo, portanto, Nelson Rodrigues se apropria desses recursos a fim de elaborar sua própria tragédia, ao mesmo tempo em que, no seio da composição dramatúrgica, esta absorção configura uma abertura à estrutura paradigmática do drama nacional? Em que medida a obra rodriguiana extrapola certa noção de drama, e de teatro consequentemente, a fim de propor outra conjuntura?

Não se pode, no entanto, acreditar que os usos de referências das tragédias sejam indiscriminados, como se o autor se propusesse a recompor a tragédia grega tal qual, fato que soaria ingênuo diante de um dramaturgo irônico como Nelson Rodrigues. Flora Sussekind (1977), que também reconheceu neste teatro aproximações com o grego, destaca os deslocamentos das funções habituais de determinados recursos: seja a linguagem tradicional, as máximas, a moral sexual, conceitos ou temas básicos da dramaturgia ocidental: "O que Nelson procura é justamente deslocar as 'ideias fixas' que mantêm os lugares privilegiados ou não ou os papeis de atividade ou passividade." (p. 39) A esses deslocamentos, desarticulações, Sussekind alia um jogo proposto pelo dramaturgo, apontando para o *fundo falso* que existe em seu teatro. É nesse sentido, então, que devemos observar as retomadas de elementos da tragédia grega, contando que existe nisso certo deslocamento de funções e que evidenciam um fundo falso teatral.

Em um primeiro momento, há de se destacar a presença de um sentido trágico imanente à dramaturgia rodriguiana. O sentimento trágico da vida é uma constante na obra de Nelson Rodrigues, praticamente incontestável, embora não se possa afirmar isso sobre a noção de tragédia. "Seu teatro [...] certamente guarda características trágicas reconhecíveis com facilidade, com um ar de inexorabilidade no destino das personagens [...]", afirma Luís Augusto Fischer (2001, p. 87). Em seu romance *Minha Vida,* assinado pelo pseudônimo Suzana Flag, para tomar um exemplo, o autor descreve a vida como "feia, vil e trágica". De uma forma ou de outra, é essa a maneira como a vida é retratada na obra rodriguiana, seja no teatro, nos romances, nos contos ou nas crônicas. Essa feiúra e vileza da vida, portanto, ajudará a compor parte do sentido trágico constante em sua obra.

A ideia rodriguiana de trágico pode ser vista sob várias perspectivas; especialmente no teatro, é possível abordá-la pelo viés popular e corriqueiro e também pela noção filosófica de conflito. Isso porque há, em seus textos, a noção de desastre pessoal e urbano (um suicídio, um acidente, um assassinato — atos trágicos que evidenciam uma vida feia) e a noção de conflito entre duas forças (entre o pessoal e o coletivo, entre o homem e a sociedade, entre dois seres privados – conflitos trágicos que denotam a torpeza do homem e da sociedade). Essas duas tendências se unem quando uma leva à outra: é a partir da noção filosófica que há o trágico quotidiano representado. Assim, é por meio do conflito entre pai e filho, entre o homem e as regras morais impostas, entre o desejo pessoal e o dever social que as personagens rodriguianas atingem tal estado de tensão que causa um desfecho de derrocada.

Essa referência a certa tragicidade da vida na obra de Nelson Rodrigues está alinhada às temáticas modernas que enfocam os conflitos vividos pelo homem. Exemplo disso é o estudo desenvolvido por Eudinyr Fraga, que estabelece relações entre o teatro rodriguiano e a estética expressionista. Na introdução de seu livro, para explicar as tendências do movimento vanguardista (ainda em sua primeira fase), ele elenca características que ilustram bem isso a que me refiro, do conflito imanente à literatura rodriguiana:

> A temática do conflito, colocada em situações limites, levada às últimas consequências e caminhando decididamente para a ilustração de um tema arquetípico, é lugar comum nessa dramaturgia [a expressionista], sobretudo na fase inicial. Decorre do contraponto violento entre valores estabelecidos: o velho e o novo, a natureza e a civilização, o homem e a máquina, as solicitações do sexo e do espírito. Envolve antagonismos entre pai – ou mãe – e filhos (fundamental), entre os sexos e, naturalmente, todos os dramas decorrentes: incesto, violência física, chegando ao assassinato e suicídio, crueldade deliberada, sadismo, masoquismo, sempre como formas disfarçadas de reajustar humilhações e repressões sociais hipócritas (o mal-estar da civilização). Na verdade, o tema fundamental é o choque entre a autoridade constituída (pai/mãe/marido/amante/professor/policial/pessoas mais velhas) e aqueles que seriam as vítimas injustiçadas dessas convenções (chamemo-las assim) do poder. (FRAGA, 1998, p. 35)

Em relação às peças aqui tratadas, *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, a potência desse sentido se alia ao fato de elas tratarem de um universo de clausura, de completo isolamento das famílias protagonistas. Jonas e Misael, imersos naquele meio, são patriarcas e figuras centralizadoras de uma determinada ordem (moral, sexual) entre eles. "Os componentes do núcleo familiar dos Drummond têm muito em comum com o clã de *Álbum de família*. Misael é uma réplica de Jonas, herdeiro de uma tradição de trezentos anos" (MAGALDI, 1981, p. 44). A presença deles impõe um conflito nas relações entre os membros da família, já que são o centro daquele mundo representado. Parte-se desse conflito imediato, portanto, para verificar a desestruturação do poder compreendido ao patriarca, rompendo com a ordem estabelecida: "No teatro de Nelson Rodrigues, o que se vê é uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada". (SUSSEKIND, 1977, p. 13)

Em *Álbum de família* é Jonas o chefe da família; em *Senhora dos afogados*, Misael Drummond. Líderes como são, surgem em cena inicialmente como figuras superiores,

marcadas pela grandeza (patriarcal, regional e limitada), à espreita da configuração de um herói trágico grego. A exemplo de Édipo, Jonas e Misael são homens responsáveis pela organização social, mas ao longo da peça, ambos veem seu poder patriarcal esmorecer diante de fatos que os atormentam. Essa proposta de "herói", tal qual acontece nessas peças, deixa antever a proposta de subversão nesse teatro: enquanto heróis, as personagens não se sustentam, e em pouco tempo apresentam-se desmascarados, enfraquecidos diante de quaisquer obstáculos que se imponham ao pleno uso do poder.

"Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (*numa espécie de histeria*) Então, o amor e o ódio teriam de nascer de nós!" (Rodrigues, 1981, p. 102) A frase, dita por Edmundo à sua mãe, Senhorinha, pode bem resumir o universo de isolamento a que estão destinadas as famílias das peças aqui em questão: como num microcosmo, ali são representadas as forças avassaladoras do homem primitivo, que carrega seus desejos, tensões, anseios, repressões e onde se resume o poder centralizador dos patriarcas.

Em *Senhora dos afogados*, Misael é um juiz aspirante a ministro que ao retornar ao lar reconhece a morte de uma das filhas, Clarinha, afogada no mar. Moema, agora, é a única filha viva que, ao lado da mãe, D. Eduarda, e da Avó, irá acompanhar os últimos passos do clã. O Noivo, figura misteriosa, é o responsável pela destruição do poder de Misael, revela-se como o filho de uma prostituta morta há dezenove anos, e filho do juiz; ele projeta às mulheres da família a vingança pela morte da mãe. Pouco a pouco, a estrutura familiar dos Drummond começa a ruir, apontando para suas fragilidades enquanto estrutura social, e são evidenciados os tormentos intrínsecos à vivência em comum. Para a composição do texto, Nelson elabora esta tragédia a partir de referenciais do trágico e do cômico, projetando-os em um jogo ambivalente que estabelece conflitos irreconciliáveis.

Os detalhes grotescos e cômicos, que se passam especialmente nas cenas do cais do porto, são os responsáveis pelos momentos risíveis da peça e perturbam uma ordem "pura" da tragédia. Embora eles ajudem a romper com a continuidade dos momentos de tensão, não a anulam: "o riso provocado não consegue desanuviar a tensão; ao contrário, aumenta-a, atingindo até um nível de horror, pois estabelece o contraponto entre o que se é e o que parece ser". (FRAGA, 1998, p. 78) Tais elementos são também, em uma proposta de ambivalência de sentidos, fundadores da estética trágica rodriguiana.

Misael surge, inicialmente, como superior e, eventualmente, profético e místico: ele é apresentado como um juiz que está prestes a ser nomeado ministro – representação de um suposto poder político e econômico. Por outro lado, é visto com adoração por sua filha Moema, dando-lhe certo aspecto divino. Ao entrar em cena pela primeira vez, é descrito, nas rubricas, da seguinte forma: "Há nele qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba intensa e negra, nas faces profundas". (RODRIGUES, 1981, p. 274) Quando sua força é posta em questão, sua autoridade é questionada e seu poder patriarcal é destruído, o que o faz deixar de ser o centro familiar. Aos poucos, à medida que Misael perde seu poder, acontece a derrocada não apenas dele, mas de todos os membros da família Drummond.

Se *Senhora dos afogados* é composta, aparentemente, em uma estrutura fechada, da tragédia, é interessante observar aqui as subversões dos elementos genéricos, especialmente através do recurso da ironia. Nelson Rodrigues constrói um protagonista, aqui, que perde não apenas a força política ou patriarcal, mas também a mítica se degrada pouco a pouco, apresentando a face de um falso herói. Seu perfil surge pouco a pouco pelas didascálias, que indicam um homem fraco, cansado e derrotado: "Misael senta na cama, ofegante. É evidente que fez um enorme esforço físico."/ "(*cansado e já sem excitação*)"/ "(*subjugado*)"; "(*acobardado*)". De um lado, há uma descrição por parte dos Vizinhos/ coro preocupada em caracterizar um sujeito superior, heroico; de outro, a aparição da personagem já se apresenta como uma imagem que pouco se sustenta enquanto tal, cada vez mais fragilizada pelas forças que se impõem contra os Drummond. Ou seja, existe de imediato um conflito acerca das imagens projetadas.

A exemplo do herói tradicional, o patriarca deixa-se levar pelo *destino* que lhe rouba a existência digna. E, tanto quanto o herói aristotélico, ele precisa confrontar o que lhe arrebata: o Noivo revela-se filho da prostituta assassinada e de Misael. Na cena, que é aparentemente o momento da *anagnorísis*, o reconhecimento da tragédia clássica, ocorre também um momento de grande tensão na peça, a partir da qual os fatos caminharão para seu desfecho:

> Misael (*retardatário*) — Nunca mais me chame de Ministro... Não vou ser Ministro... Depois do banquete, não! (*muda de tom*) Esse homem disse que eu tinha visto sua mãe, mas eu?
>
> Noivo (*exaltado*) — O senhor!
>
> Misael (*recuando*) — Eu, não é possível... Não pode ser...
>
> (*O Noivo e Misael estão agora face a face; Misael, pouco a pouco, vai-se deixando dominar por uma cólera obtusa.*)
>
> [...]
>
> Misael (*avançando para o Noivo*) — Essa mulher que eu vi no banquete, que estava defronte de mim — olhando sempre para mim —, essa mulher não pode ser sua mãe.
>
> Noivo — Era minha mãe!
>
> Misael — Essa mulher está morta, morreu há muito tempo...
>
> Noivo (*exultante*) — Minha mãe também está morta, morreu há muito tempo...
>
> [...]
>
> Noivo (*agarrando D. Eduarda pelos ombros*) — Seu marido foi amante de minha mãe... Muito tempo... (*vira-se, para Misael*) Olhe bem para mim. Assim. Bem no fundo dos meus olhos... Ministro...
>
> Misael (*subjugado*) — Não sou Ministro.
>
> Noivo (*enfurecido*) — ... Ministro, reconhece este rosto? Estes olhos? (*passando a mão, com angústia, pelo próprio rosto*) Reconhece a sua carne em mim?
>
> Misael (*acobardado*) — Meu filho morreu.
>
> Noivo — Não. Minha mãe te disse que o filho morrera, porque eu não podia ser um Drummond... Pareço morto? Minha mãe escreveu uma carta na véspera de morrer – escreveu que tu querias matá-la... Confessa agora para mim e para tua mulher... (op. cit., pp. 295-297)

O momento em que o Noivo revela sua identidade para o patriarca dos Drummond é também o momento em que Misael confessa o assassinato da prostituta e aceita seu destino trágico, com a perda de seus poderes perante a família: uma vez assassino, nenhum respeito lhe será devotado. Apesar dessa aparentemente proximidade com o momento do reconhecimento clássico, há de se observar que, nas peças do autor, as personagens agem sem a consciência do que as leva ao fim, invalidando assim o que se espera de uma *anagnorísis*:

> São duas características definidoras do trágico, embora pareça que falta ao universo trágico do dramaturgo algo que é fundamental: a consciência, o reconhecimento, por parte das personagens, dos próprios erros, o que os conduziria a uma reconciliação com a ordem oculta do universo. (FRAGA, op. cit., p. 77)

Essa construção de um herói trágico ou da *anagnorísis*, portanto, passa por um processo estético que absorve elementos comuns à tragédia clássica, mas não se apropria de um sentido profundo inerente ao gênero, na medida em que sua proposta primordial é subvertê-los. O dramaturgo faz uso desses recursos a partir de uma inversão de sua função, e transforma-os diante de uma construção estética mais ampla, que é a do drama propriamente dito. Portanto, é mais interessante observar tais elementos como deturpadores de uma ordem (a ordem do drama fechado, a ordem da tragédia), do que propriamente como modelos de construção dramatúrgica.

Uso semelhante dos elementos estruturais da tragédia encontramos em *Álbum de família.* Isso se dá tanto na composição de Jonas, patriarca, quanto da própria reconfiguração de elementos mais evidentes, como o coro (na voz do *speaker*):

> Nelson procura, também deslocando de seu contexto próprio, ridicularizar a figura do *speaker* de futebol, aquele que procura se impor como uma figura neutra, que "vê" o jogo e o narra como acontece, mas é na verdade um veículo de ideias cristalizadas, tradicionais. (SUSSEKIND, op. cit., p. 11)

O coro, nas tragédias áticas composto como a representação da boa medida, que oferece ao herói conselhos ou antecipa os acontecimentos vindouros, aqui se apresenta como o reverso de sua função ordinária: provocado pelas imagens do álbum de família retratado quadro a quadro, o *speaker* oferece ao público opiniões grosseiras, carregadas do senso comum, e completamente opostas às ações que transcorrem no palco. "O mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família" (Rodrigues, 1981, p. 55). Em *Senhora dos afogados* ocorre semelhante inversão das funções do coro, intercalando os efeitos de suas intervenções entre a ironia e os comentários das ações, na pele dos vizinhos:

> (*Começa o segundo quadro e só estão em cena os vizinhos. Diligentes, dinâmicos, preparam uma câmara-ardente para um defunto que ainda não morreu. Prevêem que a morte entrará, de novo, na casa dos Drummond. Os retratos dos antepassados cresceram neste ato.*)
>
> Vizinho – Depressa! Depressa!
>
> Vizinho – Que foi?
>
> Vizinho – A morte!
>
> Vizinho – Ninguém morreu!
>
> Vizinho – Ninguém morreu, mas vai...

[...]
Vizinho – Clarinha não teve caixão.
Vizinho – Nem lírios acesos!
Vizinho (*retificando*) – Círios.
Vizinhos – Desculpe – círios (Rodrigues, 1981, p. 301)

As peças do dramaturgo podem ser observadas a partir de uma ampla gama de propostas na composição de uma poética, sem se distanciar em demasia de seu objeto de investigação: o homem moderno. Tendo como referência o projeto estético rodriguiano, o ponto de partida é comum aos múltiplos olhares, propiciados pela complexidade desse teatro. Não escapam, ao autor, os conflitos e paradoxos do homem imerso na sociedade, jogando sempre com as contradições aí desenvolvidas. O que Nelson Rodrigues propõe são formas diversas de olhar para o choque que se estabelece entre o *primitivamente humano*, quando se trata de desejos e impulsos, e o *socialmente definido*, especialmente relacionado às regras vigentes nas várias instituições aceitas pela sociedade (casamento, emprego, família etc.).

Para isso, ele se utiliza de inúmeros recursos estéticos na composição de sua dramaturgia – aqui, apontados para a configuração do trágico –, fundando uma estética muito peculiar, que lida com os gêneros e seu rompimento, da mesma forma como traz à tona a discussão acerca do teatro brasileiro moderno e questionador. Ele joga com as convenções teatrais, inverte suas funções e compõe, dramaturgicamente, um teatro de feições diversas, impossível de conferir a ele uma característica única, senão a do questionamento constante. Se há de um lado a apropriação e subversão de referências explícitas dos elementos da tragédia ática, por outro o dramaturgo coloca isso em choque com a representação da baixeza humana, cravada pela arrogância de um patriarcado. É nesse confronto, portanto, que se insere o projeto de tragédia rodriguiana.

O FIM DO "BELO ANIMAL": O EMBARALHAMENTO DAS FORMAS

Habitualmente, os estudiosos do teatro em Portugal vislumbram em *O marinheiro* de Fernando Pessoa menos uma tentativa de modernização da forma dramática do que sintoma da dependência, por certa dramaturgia portuguesa, da herança simbolista que teria sido plenamente superada apenas nas décadas de 1920 e 30, com o amadurecimento da obra teatral de Almada Negreiros – personalidade, aliás, também pertencente à geração de *Orpheu*. Vimos, porém, que embora mantenha no horizonte alguns aspectos daquela corrente estética finissecular, o texto não apenas se insere em uma tradição teatral mais ampla, como também aponta para realizações dramatúrgicas que lhe são posteriores, como é o caso das criações de Samuel Beckett. Agora, à guisa de conclusão, cabe ressaltar que a indeterminação entre sonho e realidade que fundamenta aquele "drama estático em um quadro" se baseia em um dispositivo dramatúrgico bastante tradicional: o recurso à peça dentro da peça.

De fato, ao encapsular sonhos dentro de sonhos, fazendo com que não possamos distinguir o que provém das veladoras ou do marinheiro do título, Pessoa não faz mais do que colocar em funcionamento tal dispositivo dramático, tradicionalmente empregado

com o intuito de tornar verossímil o ato de produção teatral. Obcecado, contudo, pela ideia de emulação, o autor subverte-lhe os propósitos. Se em uma peça como *Hamlet* esta técnica é destinada a disfarçar a construção literária, as convenções e os fios teatrais indispensáveis a qualquer ilusão, no "teatro d'êxtase" pessoano o efeito é inverso: ao invés de recuperar e, na sequência, apagar o processo de produção da ilusão cênica, em *O marinheiro* o recurso de assumir a artificialidade do sistema mira justamente a exibição dos fios que guiam as marionetes; não esconde, antes revela o sujeito que manipula os fios (daí a insistência das veladoras em apontarem para a presença de uma "quinta pessoa" no quarto em que se passa a ação).

Esta tentativa de renovação da linguagem teatral levada a termo por Pessoa, portanto, insere-se na profusa tradição de leituras do mundo como palco e da vida como sonho, a qual encontra não apenas em Shakespeare, mas também em Calderón outro representante de peso. Ao traçar seu próprio caminho como dramaturgo, Pessoa radicaliza tais princípios ao incorporar à forma de condução dramática dados que, nestes autores, se restringiam à diegese: o embaralhamento entre as esferas do imaginário e do real é executado de tal forma que já não podemos afirmar com segurança a qual deles pertencem o sonho da Segunda Veladora (e, no âmbito deste, o do Marinheiro). É sobre tal instabilidade, formalmente apoiada pela pouca nitidez das personagens e pelo travamento do diálogo, o qual, por vezes, parece dissimular um monólogo, bem como pelo emprego sutil do dispositivo da ação, que Fernando Pessoa edifica sua dramaturgia. Assim, ainda que o papel desta para o desenvolvimento do teatro moderno em Portugal não seja costumeiramente acentuado, é preciso reconhecer-lhe o alcance para além da esfera finissecular à qual é por vezes reduzida.

De alguma forma, pode-se aliar esse embaralhamento (das formas, das esferas do imaginário e do real) àquele proposto pelo dramaturgo brasileiro, décadas depois, e por uma proposta estética bastante diversa. Chegaríamos, então, à parábola da obra moderna de Kafka:

> Eu tenho um estranho animal, metade gatinho, metade cordeiro. Herdei-o do meu pai. Mas só se desenvolveu quando eu cresci; antes era mais cordeiro do que gato. Agora tem coisas dos dois. Do gato, tem a cabeça e as garras; do cordeiro, o tamanho e a forma; dos dois, os olhos vacilantes e selvagens, o pelo macio e curto, os movimentos, que tanto podem ser saltos como rastejos (*Apud* Sarrazac, 2002, pp. 53-54)

A composição de drama moderno rodriguiano ocorre em múltiplas direções, embora aqui nos detivemos na formulação de seu projeto estético sobre a tragédia, evidente em *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, e que perpassa toda sua dramaturgia. Em todo caso, o que pode ser observado é que seu ponto de partida é o "tradicional", tanto no que tange à composição dramatúrgica quanto às definições genéricas. Ocorre, em sua obra, uso de elementos consagrados da dramática tradicional, mas que são pouco a pouco colocados em fricção, em confronto, provocando cisões na sua estruturação. De certa forma, podemos compreender que a proposta de composição do drama moderno, em Nelson Rodrigues, se coloca em meio a um jogo ambivalente fundamental, entre o tradicional e a ruptura, entre o trágico e o cômico, entre o estabelecido e o enfrentamento, seja no campo da representação temática, seja na formal. Esse confronto faz parte do desnudamento proposto, como pensou Sussekind (1977, p. 37):

> Nelson faz uso dessas relações [interpessoais], desses mecanismos [de articulação de conceitos] e desses temas [da dramaturgia ocidental] de uma maneira insólita, apontando para o fundo falso que procurar encobrir. Desnudando este fundo falso, onde se articulam conceitos, temas e relações, o teatro de Nelson Rodrigues vai obrigar o espectador a duvidar dessas mesmas ideias e da própria imagem construída sobre elas.

Evidente que o teatro brasileiro moderno não se consolidou, após inúmeras tentativas, apenas com um autor. Nelson Rodrigues é um nome de destaque em um projeto que se expandiu entre tantos outros autores que, com suas propostas estéticas particularizadas, auxiliaram na abertura da forma dramática e na efetivação do drama moderno nacional. O que consideramos, aqui, é a proposição do dramaturgo pernambucano circunscrita ao período em que escreveu suas *tragédias*, na década de 1940, quando ainda se observava o teatro feito pela ótica realista, e Nelson explora em especial a teatralidade possível do palco. É dessa forma que ele fugiu aos padrões dramatúrgicos e cênicos, ao se dedicar que houvesse enfim destaque ao fato teatral na construção do texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Vitoriano. **Teatro completo:** com peças inéditas. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro:** uma biografia de Fernando Pessoa. 2. ed. Tradução da edição portuguesa: Maria Abreu e Pedro Tamen. Adaptação para o português do Brasil: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BOTHE, Pauly Elen. (Org.). **Apreciações literárias de Fernando Pessoa.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à história do teatro português.** Lisboa: Guimarães, 1983.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama.** Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FISCHER, Claudia J. Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'"O Marinheiro" de Fernando Pessoa. **Pessoa Plural – revista de estudos pessoanos**, Providence, n. 1, pp. 1-69, 2012.

FISCHER, Luís Augusto. Indivíduo contra massa: Nelson Rodrigues trágico. In: INFORMAR ORG. **Filosofia e literatura:** o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRAGA, Eudinyr. Nelson **Rodrigues expressionista.** Cotia, Ateliê, 1998.

GAGLIARDI. Caio. (Org. e intr.). **Teatro do êxtase.** São Paulo: Hedra, 2010.

GALHOZ, Maria Aliete. (Org., intr., notas). **Obra poética [de Fernando Pessoa]**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues trágico, então moderno.** Rio de Janeiro: EdUFRJ/ Tempo Brasileiro, 1993.

LOPES, Teresa Rita Lopes. (Org.). **Poesia:** Álvaro de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MAETERLINCK, Maurice. A tragédia quotidiana. In: INFORMAR ORG. **O tesouro dos humildes.** Tradução: Maria José Sette Ribas. São Paulo: O Pensamento, 1945.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: INFORMAR ORG. **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (v. 2.)

MARCHAL, Bertrand. (Org., apres., notas) **Stéphane Mallarmé:** *œuvres completes. Paris: Gallimard, 1998. (v. 1.)*

MALLARMÉ, Stéphane. **Rabiscado no teatro.** Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MOLLER, Lara Biasoli. **Da palavra ao silêncio:** o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. INFORMAR ANO DE DEFESA, NÚMERO DE FOLHAS. Tese. (Doutorado em… INFORMAR): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** 3. ed. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PUCHNER, Martin. **Stage fright:** Modernism, Anti-Theatricality & Drama. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002.

REBELLO, Luiz Francisco. **Fragmentos de uma dramaturgia.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (v. 2.)

____. Teatro desagradável. In: INFORMAR ORG. **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. (v. 1.)

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Introdução A crise do drama. In: INFORMAR ORG. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

____. **O futuro do drama.** Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

SILVA. Manuela Parreira da. (Org., posf., notas). **Correspondência:** 1905-1922. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SUSSSEKIND, Maria Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. CONCURSO NACIONAL DE MONOGRAFIAS, 1. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1977.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1850-1950].** 2. ed. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZENITH, Richard. (Org.). [Fernando Pessoa] **Obra essencial.** Lisboa: Assírio & Alvim/ Círculo dos Leitores, 2006. (v. 3.)

NO CIPOAL DA SELVA: RELATOS DE *SELVA TRÁGICA*, DE HERNÂNI DONATO E DE *A SELVA*, DE FERREIRA DE CASTRO[1]

IN THE JUNGLE LIANAS: NARRATIVES OF SELVA TRÁGICA, *BY HERNÂNI DONATO AND OF* A SELVA, *BY FERREIRA DE CASTRO*

Josué Ferreira de Oliveira Júnior[2]

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos[3]

RESUMO: Este trabalho visa à leitura contrastiva das narrativas de *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, e de *Selva trágica* (1956), de Hernâni Donato. Tomando como ponto de partida a obra do escritor luso-brasileiro, procuramos restabelecer a produção de sentidos que sua narrativa provoca, aguçando a perspectiva do leitor em confronto com a obra do escritor brasileiro, pois trata-se de relatos de vigorosa denúncia num contexto de extrativização da selva. Daí que, pelo viés comparatista, numa reflexão da tematologia, ambas as propostas estéticas se mostram como de grande produtividade tanto pelo seu projeto histórico-social, quanto pelos elementos de sentido que resultam em fecundas narrativas cuja relação texto *vs.* contexto revela a atualidade e a pertinência das obras analisadas.

Palavras-chave: Ferreira de Castro; *A selva;* Hernâni Donato; *Selva trágica;* Literatura Comparada.

ABSTRACT: This paper aims to the contrastive reading of the narratives of *A selva* (1930), by Ferreira de Castro, and of *Selva trágica* (1956), by Hernâni Donato. Taking as starting point the novel of Luso-Brazilian writer, we seek to establish the senses production that his narrative provokes, sharpening the reader perspective in comparison with the novel of Brazilian writer for they are vigorous narratives denunciation in an extractive context of the jungle. Hence that by comparative perspective in a reflection of thematology, both the aesthetic proposals have shown itself as of great productivity both for its historic-social project and for the sense elements that result in fruitful narratives whose relationship text vs. context reveals the topicality and the relevance of the narratives analyzed.

Keywords: Ferreira de Castro; *A selva*; Hernâni Donato; *Selva trágica*; Comparative Literature.

1 O artigo é resultado da dissertação de mestrado, intitulada *No cipoal da selva: relatos dos ervais e dos seringais em* **Selva trágica** e **A selva**, e procura demonstrar o fio condutor da pesquisa, da sua operacionalização, com vistas no aspecto temático da literatura luso-brasileira. (Cf.: OLIVEIRA Jr., 2015, 149 f.)

2 Doutorando em "Linguagem Literária e Interfaces Sociais: estudos comparados", pela UNIOESTE – Cascavel, PR. (Bolsista CAPES). Endereço eletrônico: josue_foj@hotmail.com

3 Professor Titular de Literatura Comparada na UFGD. (Bolsista produtividade em pesquisa 2 – CNPq). Endereço eletrônico: psergionolasco@gmail.com

INTRODUÇÃO

> Comparar, então, significa fazer do próprio fim um objeto de leituras, dramatizando-o e tornando-o capaz de, no limiar do impossível e da morte, gerar textos, combinações, relações que consideram a própria ausência de linhas estáveis, de receitas e de respostas totalmente visíveis e coerentes, como lugares de produção de sentido. (BITTENCOURT, 2010, p. 145)

É bem verdade, reconhecemos, que a epígrafe acima não só deve refletir os percalços e desafios de nossa trajetória neste trabalho, mas, também traduzir o avanço da reflexão comparatista, sobrepujando amplamente uma série de conceitos históricos, teóricos e críticos deste campo de estudo, como demonstram as reflexões mais recentes[4]. Este trabalho procura enfatizar o vigor e a leitura de obras representativas da literatura brasileira, mas não só dela, na medida em que nosso foco de análise volta-se para a recuperação de uma das narrativas mais destacadas dentre as da literatura portuguesa, como de fato é *A selva*, de Ferreira de Castro, que tivemos o privilégio de cotejá-la em última, recentíssima edição portuguesa, ano de 2014 —, apenas para relembrar que sua primeira edição é do ano de 1930. Simultaneamente, a outra obra que nos ocupou, *Selva trágica*, de Hernâni Donato, fora publicada em primeira edição no ano de 1956, vindo surpreender-nos, durante este trabalho, com a edição do ano de 2011.[5]

Não só as recentes reedições dessas obras, que interessam a esta análise, mas também a temática que as ocupa, colocando-as em lugar de destaque no que ainda se convenciona chamar de regionalismo crítico no quadro das literaturas regionais, tornando-as por si só palavras-chave da "selva", do "ciclo da erva mate", do "ciclo da borracha" e enfim de um tema fundamental maior: o Brasil do interior, o Brasil tantas vezes desconhecido, desprezado, objeto de mazelas mil, tantas quantas são as facetas da história e da colonização desse País. Com efeito, não foi a toa que o historiador da literatura sublinhou o germe e mola propulsora que justificam a natureza de ambas as prosas narrativas, ou poéticas, que nos prendem a atenção neste trabalho. Ou seja, não se deve esquecer o surgimento dessas narrativas, que, brotando na década de 1930, atendem a uma característica forte da novelística do século XX: o gosto pelo pitoresco regional somado à proposta neorrealista de estudar o homem em função do meio e de certa estrutura social e dos valores do próprio documentário etnográfico. Talvez, por isso, seja *A selva* um dos livros portugueses mais traduzidos no mundo.[6]

Para o encaminhamento desta análise, constitutiva do *corpus* de leitura, algumas considerações se fazem necessárias do ponto de vista da abordagem metodológica e / ou da orientação teórico-crítica que subsidia nossa reflexão: recentes debates em torno da Literatura Comparada[7], ao considerarem os aspectos polimórficos e plásticos

4 Cf.: SANTOS, 2013.

5 Neste trabalho, valemo-nos da edição de 1972 com relação à obra de Ferreira de Castro, e da edição de 2011 com relação à obra de Hernani Donato. Ressalta-se a reedição de Ferreira de Castro, no ano de 2014, como gentilmente noticiou o professor Gregório F. Dantas, que nos ofertou um volume trazido de Portugal.

6 Cf.: COELHO, 1982.

7 Cf.: SANTOS, 2013. Também: SCHIMIDT, 2005, pp. 113-129.

desta disciplina, põem em relevo uma prática de "fazeres indisciplinados" em estreita relação com a natureza performática que constituirá nas trajetórias e errâncias que, assim como a "borboleta" da citação abaixo, assume formas distintas ao longo dos tempos, como observa a ensaísta:

> No fim da lagarta, o começo da borboleta: sendo sua existência e cores tão fugazes e incapazes de atenuar o luto e a melancolia do tempo e da morte, esse singular e transformista animalzinho pode não bastar ao poeta. [...] Em sua radical fragilidade, o que a borboleta exibe, para além do tédio e da melancolia que a tornam visível, é a noção dos limites que a constituem e os sentidos do fim que se revelam/re-velam diante de sua tão curta e necessária vida. (BITTENCOURT, 2013, p. 287)

Desde esta citação, as pesquisadoras Bittencourt & Schimidt (2013), que assinam o provocativo título da obra,[8] enfatizam como, na atualidade, a Literatura Comparada é resultante de sua capacidade de reinventar criticamente seus modos de atuação através de um constante autoquestionamento, e, por ser também ela pouco dada à noção de limites, o que possibilitou ao longo dos anos a rearticulação de teorias que num primeiro momento abalaram os pressupostos da disciplina, mas resultando benéficas, no sentido de fazê-la superar as mais diversas fronteiras – geográficas, epistemológicas, linguísticas, culturais, de gêneros textuais, dentre outros(as) – bem como expandindo seu campo de atuação, interessando-se por projetos os mais variados. Ainda segundo Bittencourt, na obra aludida:

> A fertilidade dos projetos se deve a um princípio norteador que pressupõe a travessia das fronteiras linguísticas, estéticas, políticas e geoculturais no estudo da literatura e de suas relações textuais com as artes e com os outros discursos, sem prescindir de um amplo contexto referencial. (BITTENCOURT, 2013, p. 9)

Em vista disso, pode-se dizer que seria intrínseco à literatura comparada recusar ser uma disciplina fechada sobre si mesma, tornando-se, dessa maneira, mais um campo de atuação, marcado por certo grau de experimentalidade, do que uma disciplina propriamente dita, assumindo na contemporaneidade o caráter de um fazer indisciplinado. Também, analisando a questão do comparatismo hoje em dia, Paulo dos Santos contribui para a discussão, ao propor, em "Literatura Comparada ainda: facetas e eclipses disciplinários" (2013),[9] que a pertinência da literatura comparada está ligada hoje à sua capacidade plástica em assumir, de maneira vocacional, desde o início, um "espectro de transformações, mutações e reformulações", além de ser uma "[...] prática de pesquisa ancorada em um conceito sempre deslizante, '*work in progress*', resultante da quebra de paradigmas e simultâneo questionamento das relações sujeito *versus* objeto". (SANTOS, 2013, p. 190) Ainda, segundo o comparatista, a capacidade de reinvenção da literatura comparada como uma disciplina, sobressai-se "[...] tendo assistido ao vaticínio de sua própria morte, que parece ainda mais revigorada, hoje em dia, como a Fênix..." (Idem., p. 191), possibilitando, assim, e de forma enriquecedora, a abordagem de distintos projetos, sem ignorar aquilo que lhes são peculiares.

8 BITTENCOURT, 2013.

9 Cf.: SANTOS, 2012, pp. 101-132.

Acentua-se na fala desses pesquisadores, a vitalidade de um modo de pesquisa que assume diferentes linhas de atuação tendo em vista as especificidades dos múltiplos projetos sobre os quais se volta, além de se constituir como forma de pensamento liminar, como uma maneira de pensar e agir criticamente desde os espaços intersticiais, entrepostos aos diferentes objetos. Bem a propósito, Tania Carvalhal, discutindo "encontros" e "contatos" literários e culturais, também observa o caráter identitário dos fazeres comparatistas, como sendo:

> [...] definidores da atuação do estudioso que, de forma regular e sistemática, relaciona dados, articula elementos, explora intervalos, além de ultrapassar limites e margens. Por isso é possível dizer que a literatura comparada se interessa sobretudo por relações, pela literatura e pela cultura em suas relações, pela literatura e cultura como lugares de relação. (CARVALHAL, 2005, p. 169)

Com efeito, mais do que comparar, pura e simplesmente, o comparatista é aquele que estabelece relações, articula os sentidos subsumidos de uma complexa rede de significações advindas dos distintos objetos, para fundar outros, resultantes do contato/encontro/confronto tomados, também, como uma forma de leitura. Torna-se inteligível, desde então, as razões pelas quais as palavras "passagens" e "travessias" apontam, por um lado, para o caráter e a natureza de um conhecimento que se constrói na e durante a trajetória, as idas e vindas entre uma e outra narrativa de que nos valemos neste trabalho, quais sejam, *A selva,* de Ferreira de Castro e *Selva trágica,* de Hernâni Donato, por outro, marca, também, a passagem / travessia para uma outra perspectiva de análise no que diz respeito à abordagem de ambas as narrativas visando a confrontá-las a fim de pôr em relevo aquilo que lhes são peculiares. Em ambos os termos — passagem e travessia — está implícita a ideia de movimento e de espaço pelo qual se pode passar/atravessar. Travessia se revela aqui ainda mais significativo ao apontar para o atravessar de uma região, continente, mar, sobretudo porque o(s) objeto(s) sobre o(s) qual(is) nos voltamos está(ão) eivado(s) por estas questões, de modo que é de passagens e travessias que se trata aqui. Ressalta-se, também, a ausência de um lugar(es)/espaço(s) fixo(s); ao contrário, trata-se de espaços variados, inclusive construídos, passagens/travessias abertas, como "ponto de ligação" e "comunicação" entre dois ou mais objetos distintos. Assim, passagens e travessias pode ser também entendido como o lugar/espaço fronteiriço, lugar/espaço de negociações, de trocas variadas, de encontros, de intercâmbios, de contrabandos; lugar, enfim, da construção e da negociação de sentidos, portanto um lugar/espaço epistemológico, sobre o qual construímos esta leitura.

Sob essa perspectiva, o foco deste trabalho volta-se para uma análise mais pontual das narrativas estudadas, com vista ao confronto entre os projetos artístico-literários empreendidos pelos autores das referidas obras. Deve-se considerar o fato de que, se, por um lado, há um conjunto de traços e elementos que permitem a aproximação das obras desses escritores, pela semelhança das temáticas a elas subjacentes, por outro há também traços e elementos que resguardam, a cada uma delas, diferenças cruciais, tornando-as singulares, seja por se voltarem para regiões culturais distintas, e / ou pela distinta forma como figurativizam estes espaços, seja pelos diferentes arranjos literários executados por seus respectivos autores, e / ou por emergirem em diferentes contextos geo-históricos. Enfim, trata-se de diferenças que não inviabilizam a aproximação e o encontro das obras e tampouco a nossa proposta de aproximá-las

no contexto desta análise, ao contrário, põem em evidência a riqueza desses projetos estéticos particulares, além de maximizar os sentidos advindos dos trânsitos, das passagens e travessias, por entre as duas propostas estéticas, aqui postas lado a lado.

Convite para a leitura: fronteiras textuais e geográficas em *A Selva* de Ferreira de Castro

Da nossa perspectiva de análise, dois elementos paratextuais são representativos para a abordagem comparativa, tanto da narrativa d'*A selva* (1930), escrita por Ferreira de Castro, quanto de *Selva trágica,* de Hernâni Donato (1956). Em relação à primeira, de que nos ocupamos agora, o paratexto foi escrito para a 15.ª edição comemorativa do romance do escritor luso-brasileiro, e ocupa o lugar de pórtico e de epígrafe, página que chama a atenção do leitor não só por sua natureza de paratexto editorial, mas mais representativamente pela orientação de leitura e produção de sentidos que dela decorrem, uma vez que sintetiza emblematicamente o universo de discurso que deve se tornar a perspectiva de leitura, que procuramos abordar a partir daí. Leiamos o pórtico:

Figura 1: Pórtico escrito por Ferreira de Castro para a 15.ª edição comemorativa de *A selva.*
(CASTRO, 1972, p. 21)



P Ó R T I C O

FERREIRA DE CASTRO

EU devia este livro a essa majestade verde, soberba e enigmática, que é a selva amazônica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da vida. E devia-o, sobretudo, aos anônimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, gente sem crônica definitiva, que à extração da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há de registrar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça.

A luta de cearenses e maranhenses nas florestas da Amazônia é uma epopéia de que não ajuíza quem, no resto do Mundo, se deixa conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha — da borracha que esses homens, humildemente heróicos, tiram à selva misteriosa e implacável.

21

Como se vê, trata-se de um fragmento iluminador, capaz de, já num primeiro contato do leitor com o texto, lançar luz sobre o universo representado no interior do romance, de modo que é, sem dúvida, a melhor maneira de adentrar nas brenhas

desta selva, descrita pelo autor como "soberba e enigmática". Selva habitada por uma gente humilde e sem crônica definitiva, atores de um período conhecido como o "ciclo da borracha", que cicatrizou a selva como "o inferno verde" da literatura regional brasileira.

Quer-se explorar aqui, para a devida apresentação desta obra, os sentidos que apontam para a ideia de acesso, daquilo que se localiza à entrada, ou daquilo que se constitui como a própria entrada, como meio de acesso ao espaço interior de uma casa, de um edifício, de um templo e/ou da selva, "soberba e enigmática". Sentidos estes que podem ser observados em "porta principal; portal, portada"; e, "entrada, ingresso, acesso a algo difícil e grandioso". (Cf.: HOUAISS, 2007)

O pórtico de *A selva* aponta, dentre outros fatores, para os processos de produção desta obra, que se caracteriza pelo seu caráter de denúncia e de testemunho, fruto de uma intrincada relação entre literatura e história, ficção e realidade, verdade e mentira, que promovem, ao seu modo, a revisão entre a memória e a imaginação de um passado que fora silenciado, ou contado sob perspectivas outras.

Em "Pequena história de 'A selva'", escrito para uma das edições comemorativas do romance, Ferreira de Castro confessa o efeito catártico desta obra em sua vida pessoal:

> [...] durante muitos anos tive medo de revivê-la literariamente. Medo de reabrir, com a pena, as minhas feridas, como os homens lá avivavam, com pequenos machados, no mistério da grande floresta, as chagas das seringueiras. Um medo frio, que ainda hoje sinto, quando amigos e até desconhecidos me incitam a escrever memórias, uma larga confissão, uma existência exposta ao sol, que eu próprio julgo seria útil às juventudes que se encontrassem em situações idênticas às que vivi. (CASTRO, 1972, p. 26)

Pode-se perceber, desse modo, que o caráter documental, e, como o próprio autor declarou, o caráter confessional e terapêutico[10] desta obra vai sendo aos poucos delineado. O escritor/romancista porta-se como alguém que encontra na escrita uma forma de enfrentar seus demônios e fantasmas, espectros de um passado indelével e traumático, que precisam ser expurgados, liberados a fim de que o presente possa ser vivido de maneira plena. Segundo Seligmann-Silva (2008, p. 69) "[...], o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa [...]". Memórias de um passado avivado como que pela repetição de cenas e imagens da experiência traumática, capazes de acompanhar o sujeito ao longo de toda a vida. Deve-se ressaltar, também, a dificuldade em se narrar o trauma, pois narrar é, de alguma forma, revivê-lo, implica o esforço de, mais uma vez, encará-lo, como afirma Ferreira de Castro: "Durante muitos anos tive medo de revivê-la literariamente. Medo de reabrir, com a pena, as minhas feridas, como os homens lá avivam, com pequenos machados, no mistério da grande floresta, as chagas das seringueiras [...]". (CASTRO, 1972, p. 26)

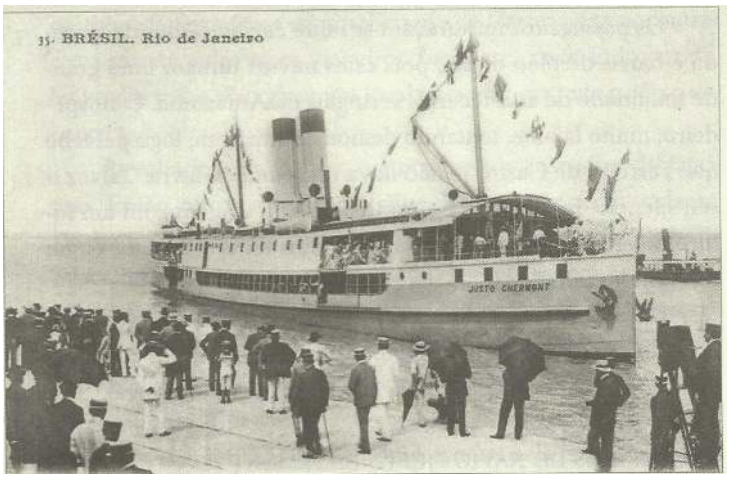
10 Deseja-se aqui, mais do que ler *A selva* como testemunho, confissão e/ou romance documental, pontuar o caráter terapêutico da narrativa literária na esteira de Graciela Ricci (2011), em trabalho intitulado: "Espejo y reflejo en los procesos de la narración literaria". Segundo Ricci, a literatura funcionaria como um *espejo/mirror,* que permite "[...] reflejar simétricamente las problemáticas de la mente. Incluso las imágenes especulares que se manifiestan en los sueños arquetípicos y en las sincronicidades de la vida humana, adquieren bajo forma literaria una intensidad particular". (RICCI, 2011, p. 77)

Nesse sentido, *A selva* (1972) pode ser lida como o relato/denúncia de um tempo obscuro, vivido por uma gente simples, sem crônica definitiva, e sem arroubos de protagonismo, enterrada no meio de uma selva, "que à extração da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência", constituindo-se, desse modo, como o relato/denúncia de um trauma coletivo. Ressalta--se, porém, o fato de que Ferreira de Castro, como ele mesmo afirma, ter revivido estes traumas literariamente. Trata-se, portanto, de um texto literário, de um projeto estético criado nas fronteiras, no entre-lugar, no *in between* da história e da ficção. Assim, não sendo historiador, e, no entanto, narrando uma história que sabemos ser a sua e a dos paraenses e maranhenses, ou, pelo menos, que carrega com ela uma forte semelhança, Ferreira de Castro se traveste no personagem protagonista, Alberto, de modo a promover um certo distanciamento, necessário para se produzir uma narrativa de testemunho, de denúncia social, mas, também, por outro lado, uma narrativa que se configura como uma forma de enfrentar os seus próprios pesadelos, advindos da experiência que tivera ao se embrenhar na selva amazônica, nos anos de 1911 a 1914. Tem-se, portanto uma narrativa que marca a decadência de um período que ficou conhecido como o "ciclo da borracha", extraída na floresta amazônica e chamada nos tempos áureos da extração de "o ouro negro".[11]

A selva (1972) é, então, um romance que narra a saga de um jovem português chamado Alberto, que, por conta de questões políticas, abandona Portugal e o curso de Direito, já no último ano, e vem para o Brasil, rumo a Belém do Pará. Abrigado na casa de Macedo, tio e proprietário da "Flor da Amazônia", começa, então, longa peregrinação em busca de uma colocação, um trabalho, onde pudesse se sustentar e naturalmente ajudar com as despesas de casa, mas nada encontra. A crise da borracha piorava, diminuindo a cada dia sua esperança de conseguir um emprego, qualquer que fosse. Assim, "Esgotada a generosidade do tio, forçoso lhe é aceitar a situação de seringueiro, única que se lhe oferece, na longínqua Amazônia" (COELHO, 1982, p. 1013). Seu primeiro desafio foi enfrentar uma interminável viagem a bordo do Justo Chermont, navio que o levou com um grupo de cearenses e maranhenses até o seringal Paraíso, às margens do Madeira.

11 Vale ressaltar que esse período ficou cicatrizado na historiografia como o "Inferno verde" do regionalismo brasileiro. Segundo a crítica e historiadora ítalo-brasileira Stegagno-Picchio: "A Amazônia, que Ungaretti, em brincadeira arcádica, com seringueiras que se reúnem em bosquezinhos, é, para a mitologia literária brasileira, a 'selva' cantada pelo português Ferreira de Castro (1930), o inferno verde, paraíso de aventureiros e charlatões, onde o homem, taciturno, fatalista, é só, na expressão tomada ao Euclides de *À Margem da história,* um 'ser destinado ao terror e à humilhação diante da Natureza'". (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 402)

Fig. 2: O navio "Justo Chermont", no qual Ferreira de Castro viajou de Belém para Manaus e para o seringal Paraíso. (BAZE, 2010, p. 67)



Levando em consideração a trajetória da personagem protagonista, Alberto, ao longo da narrativa, sobre a qual nos é dada a perspectiva do olhar, pode-se dividir *A selva* em três partes, a saber: a) sua saída de Belém, no "Justo Chermont", rumo à selva amazônica, narrada exaustiva e monotonamente, como que reproduzindo a monotonia da viagem, a sensação de estar sempre no mesmo lugar pela hiperrepetição de uma paisagem que parece sempre a mesma, a coletividade do emaranhado vegetal; b) a chegada de Alberto ao Seringal Paraíso, marcando o início de sua caminhada às brenhas da selva para, enfim, chegar a Todos-os-Santos, onde aprenderia, com Firmino, a cortar a seringueira para dela extrair a sua seiva: "Até esse instante, Alberto vira apenas as suas linhas marginais; surgia agora o coração". (CASTRO, 1972, p. 103) É sobre o coração da selva que se refere o narrador. Este momento marca, também, o início de um nascente sentimento de solidariedade entre Alberto e os demais seringueiros, fruto da resignada aceitação de sua realidade enquanto tal, ou por saber não haver outra escolha, outra saída diante da realidade a que estavam submetidos; c) a saída de Alberto, de Todos-os-Santos, para o armazém na sede do seringal. É a partir de então que Alberto, a par da contabilidade do armazém, se dá ainda mais conta do quanto os seringueiros eram explorados, pagando duas vezes mais pelos produtos que compravam no armazém, aos domingos. Prática esta que prendia ali, anos a fio, muitos dentre aqueles que vieram movidos pela promessa de que fariam dinheiro fácil e logo voltariam para o sertão, o Ceará e/ou o Maranhão, para o seio de suas famílias, para os braços da amada que ficara com a promessa de que em pouco tempo voltaria com dinheiro suficiente para marcar o casamento.

Esta terceira parte finda, caracterizando o desfecho da narrativa, com a sede do seringal ardendo em chamas e com a alucinada tentativa, dos que ali estavam, de apagar o fogo que a tudo devorava, causando a morte de Juca Tristão. A narrativa chega ao fim com a seguinte afirmação: "[...] Quando chegasse amanhã, derramando da sua inesgotável cornucópia a luz dos trópicos, haveria ali apenas um montão de cinzas, que o vento, em breve, dispersaria..." (CASTRO, op. cit., p. 307). Em *A selva,* estas cinzas se transformaram em memórias que apontam para um passado de muitas histórias, desejos, perseguições, um passado de luta pela sobrevivência em meio à selva, sinônimo de vida e de morte, mas um passado marcado, também, por histórias não vividas,

sonhos frustrados, enterrados nas brenhas da selva amazônica, diluindo aos poucos na seiva vegetal que só se desvalorizava, a esperança daqueles pobres homens, tornando ainda mais dura a sua jornada diária. É nesse sentido que *A selva* se constitui, segundo Ferreira de Castro, como o: "[...] drama dos homens perante a injustiça de outros homens e as violências da natureza [...]" (1972, p. 32). Percebem-se latentes em *A selva* (1972) dois focos narrativos, que dão conta, por um lado, da representação da selva em sua grandeza, capaz de despersonalizar e absorver o homem, e, por outro, da denúncia social contra a exploração e os maus tratos sofridos pelos seringueiros. Sentidos estes que remontam ao pórtico, epígrafe com a qual iniciamos esta abordagem.

Salienta-se, desse ângulo, o forte caráter autobiográfico *d'A selva* (1972) como elemento que, juntamente com a descrição, contribui para a construção de uma narrativa com elevado teor de realidade, constituindo-se, assim, numa espécie de romance vivido, uma vez que a história de Alberto se confunde com a história de Ferreira de Castro. O que, segundo a constatação de Rildo Cosson, em "*A selva* e o regionalismo amazônico" (1994), tais recursos seriam responsáveis por garantir o lastro de veracidade de *A selva* como metáfora de um romance vivido:

> O primeiro deles é a descrição pormenorizada do ambiente humano e natural. [...] O outro recurso narrativo é a abundância de informações históricas. [...] Todo esse sistema descritivo-informativo encontra-se na narrativa através de três vias principais, a voz direta do narrador, a vivência do protagonista e as informações provenientes dos próprios seringueiros, que entrelaçam e garantem ao texto um forte efeito de veracidade. (COSSON, 1994, p. 360)

Também Vargas Llosa, em fecunda análise acerca da natureza de narrativas como a de Ferreira de Castro, reitera de forma aprofundada os sentidos das palavras de Cosson, ao afirmar que:

> A história e a literatura – a verdade e a mentira, a realidade e a ficção – se misturam nesses textos de maneira quase sempre inextrincável. [...] Isso significa que seu testemunho deva ser recusado do ponto de vista histórico e reconhecido apenas como literatura? De jeito algum. Seus exageros e fantasias são certamente mais reveladores da realidade da época do que suas verdades. (LLOSA, 2006, p. 295)

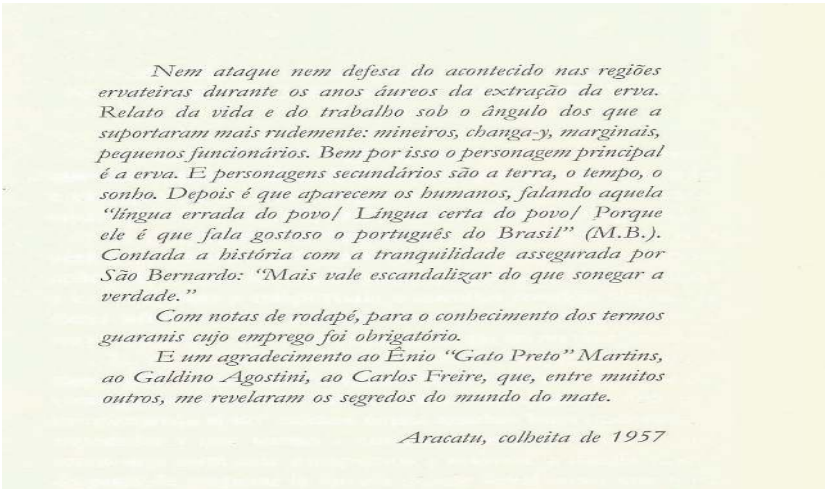
Com efeito, é sob essa perspectiva de leitura que, tanto *A selva* (1930) quanto *Selva trágica* (1956), que procuramos aproximar neste trabalho, voltam-se para a representação ficcional de dois períodos históricos bem definidos, a saber, o Ciclo da Borracha e o Ciclo da Erva Mate, na Amazônia e no Mato Grosso do Sul, respectivamente. Trata-se de propostas literárias ousadas que, através de uma estética realista, passam ao leitor a ilusão de que o que se está lendo é de fato real, verídico, verdadeiro, seja pela aproximação com o "autobiográfico" em *A selva,* seja pela própria pesquisa histórica em *Selva trágica,* conferindo ao ficcional a coerência do real, uma vez que, já se sabe, a realidade nada mais é que uma construção, feita a partir da representação do que seja o real.

Um convite provocativo: estratégia textual e leitura na narrativa de *Selva Trágica,* de Hernâni Donato

Assim como se observou em *A selva* (1972), procuramos, também, chamar a atenção para o aspecto emblemático do pórtico à folha de abertura de *Selva trágica* (1956). Como já se observou anteriormente, quando da apresentação de *A selva,* o pórtico se

constitui como meio pelo qual o leitor pode estabelecer os primeiros contatos com o universo da narrativa romanesca; ou seja, a saga da selva se deixa condensar, por meio do pórtico, em sua natureza e ambiente, com personagens, enfim, com o mundo que se projeta ao percorrer as trilhas ou o entrecho da narração. Leiamos agora o pórtico de *Selva trágica:*

Figura 3: Pórtico à entrada da obra *Selva trágica*. (DONATO, 1956, p. 14)[12]



Nem ataque nem defesa do acontecido nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva. Relato da vida e do trabalho sob o ângulo dos que a suportaram mais rudemente: mineiros, changa-y, marginais, pequenos funcionários. Bem por isso o personagem principal é a erva. E personagens secundários são a terra, o tempo, o sonho. Depois é que aparecem os humanos, falando aquela "língua errada do povo/ Língua certa do povo/ Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil" (M.B.). Contada a história com a tranquilidade assegurada por São Bernardo: "Mais vale escandalizar do que sonegar a verdade."

Com notas de rodapé, para o conhecimento dos termos guaranis cujo emprego foi obrigatório.

E um agradecimento ao Ênio "Gato Preto" Martins, ao Galdino Agostini, ao Carlos Freire, que, entre muitos outros, me revelaram os segredos do mundo do mate.

Aracatu, colheita de 1957

Desse ângulo de análise, pode-se dizer que *Selva trágica* se constitui como um espaço/universo no qual o leitor, antes de iniciar sua leitura, lança o olhar através das frinchas do pórtico e das epígrafes, constitutivos do frontispício da obra, antecedendo a narrativa da selva propriamente dita, revelando centelhas do universo de discurso que o espera mais adiante. Ao retomarmos a natureza do pórtico, em *Selva trágica,* nele pode-se ouvir a voz do autor, simultaneamente à denúncia da natureza que permeia a obra recém-aberta, alertando que sua narrativa não é: "Nem ataque nem defesa do acontecido nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva". Trata-se, isto sim, do "Relato da vida e do trabalho sob o ângulo dos que a suportaram [regiões ervateiras] mais rudemente: *mineiros, changa-y, marginanis, pequenos funcionários".* (DONATO, 2011, p. 14) Esse fragmento se torna, a partir de então, elemento decisivo para uma leitura eficaz do corpo da narrativa cuja selva vai se revelando trágica. Também dele decorrem os processos de produção da obra, sua natureza e o contexto em que ela se insere enquanto projeto estético e histórico-social do relato da própria obra.

Verificam-se, a partir de então, três planos organizadores do universo que, passo a passo, vai sendo ressignificado, e emergindo, como uma espécie de aviso, ao leitor como se o alertasse tratar--se de uma obra onde a erva se erige ao *status* de personagem principal, protagonista, enquanto a terra, o tempo e os sonhos assumem um papel secundário, de modo que, só "[...] Depois é que aparecem os humanos, falando aquela 'língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o

12 Tomado como pórtico, este texto também poderia ser lido como epígrafe, pois que, tanto as descrições nele contidas, como veremos, quanto o "lugar" que ele ocupa à entrada da narrativa, tornam produtivas as leituras acerca deste "lugar", ampliando assim o escopo da análise deste texto.

português do Brasil'" (DONATO, op. cit., p. 14). Dessa forma, Donato inscreve sua obra numa tradição de obras regionais, que tomam o espaço local, sua gente, seu jeito próprio de falar numa língua e numa sintaxe que lhes é, igualmente, própria, e, por que não dizer, única, bem como as temáticas a eles subjacentes, ao citar, dentre outros, no aludido pórtico, versos do poema "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira e um trecho de *São Bernardo* (1934), do alagoano Graciliano Ramos. É sobretudo significativo o fato de o autor terminar o pórtico com um trecho de *São Bernardo*: "Mais vale escandalizar do que sonegar a verdade" (DONATO, op. cit., p. 14). Tal excerto aponta para um projeto estético que se quer como denúncia/testemunho de "verdades" ditas somente de forma implícita, ou ditas em parte por uma História que se constituiu como porta-voz do progresso acorrido no extremo Sul do Estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, em um período que ficou conhecido como o Ciclo da Erva Mate. Assim, *Selva trágica* se constitui como projeto estético desvelador de um mundo e de um universo outro, vivido por homens e mulheres de identidades perdidas e enterradas no viscoso solo desta selva trágica, pagando com suas vidas o verdadeiro preço do progresso que beneficiou uns poucos em detrimento de uma maioria que dele só ouviu falar, ou que apenas sentiu seu peso sobre os ombros já há muito calejados pelos pesados "raídos",[13] que carregavam, às costas, os ervateiros da C.ia Matte Laranjeira.

Figura 4: Mineiros carregando o pesado "raído" às costas. (registro de câmera digital, realizado pelo professor Paulo Nolasco durante exposição "C.ia Matte Laranjeira – fragmentos da história de MS", no salão da Prefeitura Municipal de Ponta Porã, em 2012, com o objetivo principal de recuperar parte do momento histórico da instalação da Companhia)



13 "[...] um trançado de correias compondo o fardo que o homem levará às costas, sustentado pela cabeça, os ombros, a espinha. O raído médio deve pesar dez arrobas paraguaias. O máximo é o limite de forças do mineiro. Uma vez debaixo dele, o homem tem que levá-lo a destino ou cair ao chão – geralmente com a espinha partida. Muitos morreram assim, en-sinando que o cuidado com o raído é coisa impor-tante". [sic]. (DONATO, 2011, p. 32)

Assim é que se pode ler como epígrafes, último portal a sinalizar o solo selvático do romance, tanto o fragmento retirado de *O Drama do Mate*, de Antônio Bacilla[14], quanto o da "Carta de Hernanderias ao rei da Espanha", bem como os dois depoimentos que refletem a realidade dos trabalhadores dos ervais, o primeiro depoimento é referido como sendo do mineiro "aconchavado" Antonio Cardoso, e o segundo de Rafael Barret, importante nome das letras paraguaias. Esta epígrafe revela, também, a íntima relação da obra com a história socioeconômica da região de fronteira Brasil-Paraguai, todos eles recuperados por Hernâni Donato:

> […] éramos simples bugres, pelados, no meio dos ervais, que têm de pedir facão, sal, fósforo, algumas roupas, farinha e charque, para poder trepar na erveira, podá-la e fazer erva. ("O Drama do Mate").
>
> […] despojados de sus tierras, pobladas de una rara yerba, de la que obtenía una bebida sustanciosa muy solicitada ya por los españoles conquistadores, obligando a los indígenas a transportarla a costillas muchas léguas, de tierra adentro, por caminos intransitables, tratados con la mayor tiranía… (Cartas de Hernanderias ao rei da Espanha.)
>
> […] estaba buscando escaparme porque nos hacían vagar desde que aclaraba hasta l'anochecer entre malezales y caraguatas buscando yerba silvestre sin dejarnos volver al acampamiento si no traímos varias arrobas bien quebradas y sapecadas y nos tenían a cintarazo limpio; entonces con otros dos mitãs nos escapamos y salimos a media noche después de preparar a linyera donde llevábamos una torta de carne frita y chipa; y había que atrevesar el desierto Ressurrección que no conocíamos y por ahí nos perdimos n'el monte y teníamos un bruto miedo; y ya'tábamos desiando que nos alcanzara la Comisión y así sucedío porque de pronto nos alcazaron y nos apuntarom con laj'arma diciendo 'Entreguensen' y nos entregamos y no nos mataron de causalidá porque dijeron "hoy no es dia de morir" y nos llevaron de vuelta a l'administración y el administrador Segismundo Gallardo tenía el cinto lleno e'ballas y un tremendo cuchillo metido en la bota y…" (Depoimento do mineiro aconchavado Antônio Cardoso, fugitivo de ervais.)
>
> […] Los depertamentos de yerbales Igatimi, san Estanislao, se han convertido en cementerios. Treinta años de exploración han exterminado la virilidad paraguaya entre el Tebicuari Sud y el Paraná. Tacurupucú ha sido despoblado ocho veces por la Industrial. Casi todos los peones que han trabajado en el Alto Paraná de 1890 a 1900 han muerto. De 330 hombres sacados de Villarica en 1900 para los yerbales de Tormenta en el Brasil, no volvieran más que 20. (Depoimento de Rafael Barret.)"[15] [sic.]. (apud DONATO, 2011, pp. 15-16)

Trata-se, como vimos, do último grande portal à selva, fragmentos e relatos reveladores de um projeto que se formou no entre-lugar, no espaço limiar entre história e ficção, um projeto que mescla a pesquisa histórica, a busca de documentos e de relatos com a invenção/imaginação criativa e ficcional de um Hernâni Donato historiador-romancista. Segundo Marin (2013), em "Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável":

14 Refere-se aqui às epígrafes constantes da folha de rosto de *Selva trágica*. (Cf.: DONATO, 2011, pp. 15-16).

15 Rafael Barrett é um dos mais importantes nomes das letras paraguaias nas primeiras décadas do século XX, de acordo com Miguel Ángel Fernández, a obra de Rafael Barrett: "[...] se encuentra en la raiz de algunos de los mayores escritores hispano-americanos – y paraguayos desde luego – [...]." (FERNÁNDEZ, 2011, p. 48)

> As narrativas de Donato caracterizam-se também por mesclar elementos factuais e fictícios e temas regionais e universais. Entre suas características pessoais, sobressaem-se as de pesquisador, ficcionista, sociólogo e historiador, e esses ofícios têm limites tênues em sua trajetória intelectual. [...] Nos romances históricos *Chão Bruto* e *Selva Trágica,* Donato aproxima a escrita literária da histórica, ao escrever inspirado em fatos reais e dramatizar em cima deles. (MARIN, 2013, p. 137)

Tais características circunscrevem *Selva trágica*, bem como *A selva,* de Ferreira de Castro, em um conjunto de obras que constituem, por assim dizer, a tradição discursiva latino-americana, marcada, justamente, pela estreita relação, ou melhor, pelos entrecruzamentos da literatura e da história, denominado pela crítica latino-americana como *La Nueva Ficción Historica*,[16] como já bem observou Vargas Llosa e aqui avalizada pela crítica de Fernando Aínsa:

> En América Latina esta relación es evidente. La ficción ha sido el complemento necesario de la historia de las Crónicas y Relaciones del período de la conquista y colonización, cuya "vocación literaria" se reconoce no sólo a nivel de la lectura lingüística contemporánea, sino de la intención literaria de sus autores. La relación es también evidente en el entrecruzamiento de los géneros a partir de la ficcionalización y "reescritura" de la historia que recorre buena parte de la narrativa actual. (AÍNSA, 1994, p. 26)

É nessa tradição discursiva que *Selva trágica* se inscreve, ao ficcionalizar um importante período histórico do regionalismo sul-mato-grossense, que ficou conhecido como o Ciclo da Erva Mate, dando-lhe uma visão outra, diferente da que ficara cicatrizada por um discurso histórico que cantou o progresso, resultante dos ambiciosos projetos do visionário gaúcho Thomaz Laranjeira e sua empresa Cia. Matte Laranjeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tudo e por tudo, releva destacar o papel de servilismo e agônico que brotam seja das páginas d'*A Selva,* enquanto proposta de nomear, conhecer, explorar dominando aquele espaço, seja de todo empreendedorismo humano e civilizatório na tentativa de tornar "produtivo" esse mesmo espaço, que se mostrou, ao fim e ao cabo, inexplorável, indômito e sequioso na sua exuberância em devorar todos os projetos naquela região que mostrou, por tudo isso, e ao final, o seu poder de resistência. Talvez isto, acima de tudo: *A Selva* é a narrativa resultante em resistência, única forma de o relato artístico responder à voracidade do colonialismo, bem como a todo e qualquer forma de poder, como se repetindo o refrão do escritor: "A função do escritor é enfrentar o poder".[17] Disso decorrem os demais relatos históricos que tratam de replicar o "poder" da selva amazônica que continua a responder através das narrativas e das versões, às vezes

16 Sobre "La Nueva Ficción Histórica" e a "tradição discursiva na América Latina", cf.: Fernando Aínsa (1994); Saúl Sosnowski (1995); Seymour Menton (1993); Hugo Achugar (2006); Cecília Zokner (1991); Tania Franco Carvalhal (1996); Eduardo F. Coutinho (2013); Marilene Weinhardt (2004).

17 Sobre esta função da literatura, o aforismo foi evocado por Don DeLillo em sua recente passagem pelo Brasil. Cf.: **Época.** Edição Especial FLIP. 28 jul. 2014.

desencontradas, dos fatos, que não só a força bruta da natureza, ou a força da criação artística, somados, testemunham que "a selva venceu o capital".[18]

Trata-se, no nosso entender, de reconhecer o texto literário sem ignorar o contexto sociocultural que forma o lastro de referências capaz de gerar a identificação dessas obras com suas regiões específicas, acrescendo às suas leituras uma significação que ultrapassa os limites do estético, tornando possível através de motivos que acionam a memória e o reconhecimento dos leitores em direção a uma história que lhes pertence, uma reflexão sobre as realidades que os constitui enquanto sujeito.

É dessa perspectiva maior, que, o retorno ao passado dos ervais, em *Selva trágica*, de Hernâni Donato, resgata a construção desse tempo e desse espaço selvático, o do ciclo da erva mate, agora vivido por personagens de ficção, construídos com base na pesquisa de um Donato historiador-romancista, reveladores, por um lado, da estreita relação entre literatura e história, e, por outro, de uma realidade ignorada pelo discurso histórico oficial, que se prendeu aos eventos históricos, ofuscando, assim, a complexidade sociológica, cultural e linguística da gente que povoava os ervais. Uma população formada basicamente por imigrantes brasileiros e paraguaios. *Selva trágica* não só põe em tela essa gente (mineiros, changa-y, marginais, pequenos funcionários), mas traduz o complexo tecido sociocultural desse período, ao dar voz a esses sujeitos numa trama bem urdida, capaz de mostrar, simultaneamente, histórias paralelas que se cruzam e que compartilham a mesma dor e o mesmo sofrimento —, além de reconstruir o linguajar híbrido, resultante do intenso confronto entre o português e o guarani, falado pelos trabalhadores paraguaios. Daí, a necessidade da inclusão, justificada, no corpo da narrativa, das inúmeras notas de rodapé, que informam o significado dos termos guaranis.

De resto, é digno de nota que este trabalho remeteu para um formidável acervo que circunscreve o entorno desses dois escritores e suas obras: do autor d'*A selva*, deparamos com textos e leituras luminosos, como foi o caso da obra *Ferreira de Castro*: um imigrante português na Amazônia (2010), do escritor Abrahim Baze, outro amazonense, que escreveu em homenagem à obra de Castro, enriquecendo e ampliando o contexto da obra castriana. O mesmo *élan* mobilizou- nos, quando o gentilíssimo convite da escritora Raquel Naveira resultou em agenda para pesquisar representativo acervo do escritor Hernâni Donato, na biblioteca da Academia Paulista de Letras, na cidade de São Paulo, estendendo esta visita de estudo até o espaço do Instituto Histórico e Geográfico do Estado de São Paulo, nas quais Donato foi membro e presidente, respectivamente. Esta visita de estudos representou, talvez pelo significado maior do convite formulado pela escritora, um dos momentos altos da nossa compreensão da figura de Hernâni Donato e sua obra, ícones da literatura sul-mato-grossense. Ainda mais porque grande parte do material ali coletado continuará sendo objeto de nossas reflexões, decerto fornecendo subsídios necessários a uma ampliação de leitura em nível de aprofundamento.

18 É significativo que recente número da **Revista de História da Biblioteca Nacional** tenha reservado matéria intitulada "E a selva venceu o capital", abordando o fracasso do empreendedorista Henry Ford, tentando criar, à idade de quarenta anos, a sua Fordlândia, a cidade da borracha que fracassou na imensidão amazônica. (Cf.: DUARTE Jr., 2014, pp. 56-59)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca:** escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AÍNSA, Fernando. **Nueva novela histórica y relativización del saber histórico. América Cahiers du Critcal. Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain**. Paris: Universite de la Sorbonne Nouvelle, 1994. (Série Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2 ème, 4, n. 14)

BAZE, Abrahim. **Ferreira de Castro** – Um imigrante português na Amazônia. 2. ed. rev. e amp. Manaus: Valer, 2010.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Poéticas da/na estrada: de ouriços e pirilampos. In: ____.; SCHIMIDT, Rita Terezinha. (Orgs.). **Fazeres indisciplinados:** estudos de literatura comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2013. pp. 287-295.

____.; SCHIMIDT, Rita Terezinha. (Orgs.). **Fazeres indisciplinados:** estudos de literatura comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

____. O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético. In: SCHIMIDT, Rita Terezinha. (Org.). **Sob o signo do presente:** intervenções comparatistas. Porto Alegre: UFRGS, 2010, pp. 137-148.

CARVALHAL, Tania franco. Encontros na travessia. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n. 7, pp. 169-182, 2005.

____. A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista. In: BITTENCOURT, Gilda N. da Silva (Org.). **Literatura Comparada:** teoria e prática. Porto Alegre: Sagra – D.C. Luzzatto, 1996, pp. 198-218.

CASTRO, José Maria Ferreira de. **A selva.** São Paulo: Verbo, 1972.

____. **A selva.** Lisboa: Cavalo de Ferro, 2014.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura.** 3. ed. Porto: Companhia Editora do Minho – Barcelos, 1982. (v. 4)

COSSON, Rildo. A selva e o regionalismo amazônico. In: CONGRESSO INTERNAZIONALE: IL PORTOGALLO E I MARI: um incontro tra culture. **Anais...** Napoli, Istituto Universitario Orientale: Napoli: Liguori Editore, dicembre 1994, pp. 359-369.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada:** reflexões. São Paulo: Annablume, 2013.

DONATO, Hernâni. **Selva trágica.** Taubaté (SP): Letra Selvagem, 2011.

DUARTE Jr., Antonio Marcos. E a selva venceu o capital. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 10, nº 108, pp. 56-59, set. 2014.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Rafael Barrett: escritor y pensador revolucionario. Asunción – Paraguay: El Lector, 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa.** 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 1 CD-ROM.

MARIN, Jérri Roberto. Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável. In: PINHEIRO, Alexandra Santos; BUNGART NETO, Paulo (Orgs.). **Ervais, pantanais e guavirais:** cultura e literatura em Mato Grosso do Sul. Dourados: UFGD, 2013. pp. 121-143.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

OLIVEIRA Jr., Josué Ferreira de. **No cipoal a selva:** relatos dos ervais e dos seringais em *Selva trágica e A selva*. 2014. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2014.

RICCI, Graciela. Espejo y reflejo en los procesos de transformación: el poder terapéutico de la narración literaria. In: CROLLA, Adriana. (Comp.). **Lindes actuales de la literatura comparada.** Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2011, pp. 74-89.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Literatura Comparada ainda: facetas e eclipses disciplinários. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, INFORMAR CIDADE, n. 23, 2013. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2013/23/153/download>. Acesso em: 1. fev. 2016.

____. **Entretextos:** crítica comparada em literaturas de fronteiras. Campo Grande, (MS): Life, 2012.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Alteridade planetária: a reinvenção da literatura comparada. **Revista Brasileira De Literatura Comparada**, n. 7. Porto Alegre: ABRALIC, 2005. pp. 113-129.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: 34, 2005.

____. Narrar o Trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. pp. 65-82.

SOSNOWSKI, Saul. La "nueva" novela hispanoamericana: ruptura y "nueva" tradición. In: PIZARRO, Ana. (Org.). **América Latina:** palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995, (v. 3: Vanguarda e Modernidade, pp. 393-412.).

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira.** 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. **Dicionário amoroso da América Latina.** Tradução: Wladimir Dupont e Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção histórica e regionalismo:** estudos sobre romances do Sul. Curitiba, PR: UFPR, 2004.

ZOKNER, Cecilia. **Mensu:** história e ficção. In: ____. Para uma crítica latino-americana. Curitiba: UFPR, 1991. pp. 101-111.

CONVERSAS DE BOIS E DE BESTAS DE CARGA: APROXIMAÇÕES ENTRE GUIMARÃES ROSA E AQUILINO RIBEIRO

SPEAKERS ANIMALS: APPROACHES BETWEEN GUIMARÃES ROSA AND AQUILINO RIBEIRO

Marília Angélica Braga do Nascimento[1]

RESUMO: Embora tenham vivido em contextos diferentes — um, aquém, outro, além-mar –, João Guimarães Rosa (1908-1967) e Aquilino Ribeiro (1885-1963) podem ser aproximados por certos pontos de contato perceptíveis em suas obras, quando as examinamos com detida atenção. É possível observar analogias e, ao mesmo tempo, discrepâncias a partir de um olhar lançado sobre o estilo dos dois autores e sobre algumas de suas narrativas. É inegável que ambos trabalharam de forma autêntica com o regionalismo, a linguagem e a imaginação. Nesse sentido, este breve estudo objetiva contribuir, ainda que minimamente, para a ampliação do diálogo entre as obras dos escritores supracitados, apontando convergências entre elas. Para tanto, sob um viés comparatista, colocamos em confronto os contos "À hora de vésperas", publicado em *Jardim das tormentas* (1913), obra de estreia do escritor português, e "Conversa de bois", de *Sagarana* (1946), primeiro livro de contos do escritor brasileiro. Tocamos, inicialmente, de modo breve, na questão regionalista e analisamos, em seguida, as narrativas em epígrafe, focalizando os animais que nelas comparecem, em certos momentos, como verdadeiros protagonistas. Compreendemos que esse protagonismo manifesta-se, notadamente, pelo recurso da personificação e pelos diálogos que os animais travam entre si, em ambos os textos confrontados.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Aquilino Ribeiro. Regionalismo. "Conversa de bois". "À hora de vésperas".

ABSTRACT: Although they lived in different contexts, João Guimarães Rosa (1908-1967) and Aquilino Ribeiro (1885-1963) can be approximated by certain contact points noticeable in their works when we examine them with close attention. From a look taken on the style of both authors, analogies and discrepancies are seen at the same time on some of their narratives. Both authors worked authentically with regionalism, language and imagination. In this sense, this study aims at contributing to expand, even minimally, the dialogue between the works of the aforementioned writers, pointing out their similarities and differences. To do this, two tales were put in confrontation, that is, "À hora de vésperas", published by *Jardim das tormentas* (1913), the debut work

1 Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, campus Ipanguaçu. Mestre e doutoranda em Letras, com área de concentração em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Endereço eletrônico: mariliaadbv2006@yahoo.com.br

of the Portuguese writer, and "Conversa de bois", published by *Sagarana* (1946), which was the first book of short stories by the Brazilian writer. First we touched on the question of regionalism and analyzed both narratives focusing on the protagonist role witch is played, in certain moments, by the animals of the two stories. We understand that this role is manifested, in particular, by the use of personification and the dialogues which animals have among themselves.

Keywords: Guimarães Rosa. Aquilino Ribeiro. Regionalism. "Conversa de bois". "À hora de vésperas".

GUIMARÃES ROSA, PORTUGAL E AQUILINO RIBEIRO

Não são distantes as relações entre João Guimarães Rosa e Portugal, conforme testemunho do próprio escritor em escassas conversas ou entrevistas feitas com ele, mormente quando levantadas indagações em torno de leituras e influências. Ao escritor e jornalista Arnaldo Saraiva, em entrevista realizada em 1966, quase um ano antes de sua morte, o autor de *Grande Sertão: Veredas* (1956) disse que estivera em terras lusitanas por três vezes: em 1938, por apenas um dia, de passagem a caminho da Alemanha; em 1941, permanecendo por quinze dias, em missão diplomática; e em 1942, por um mês, quando regressava para o Brasil em decorrência da segunda grande guerra. Na ocasião, porém, Rosa assevera que não travara contato com escritores portugueses, pois ainda não era "escritor". Seu interesse naquele momento era conhecer o povo português, por ele considerado como detentor de admirável "integridade afetiva". Além disso, acrescenta que sua família, pelo lado materno, tem origem portuguesa, em Trás-os-Montes.

Por causa de seu afã em trabalhar com a língua, explorando suas virtualidades, o autor de *Sagarana* confessa ter verdadeira paixão pelos escritores portugueses antigos, como Fernão Mendes Pinto e Bernardim Ribeiro, por exemplo. No que se refere aos modernos, cita Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós entre os lidos por ele frequentemente. Outra declaração é a de que, quando pensa em Portugal, se torna muito materialista, pois aprecia muito os vinhos e a culinária daquele país.

No que toca à influência, o escritor mineiro faz uma interessante revelação ao jornalista supracitado:

> E vou dizer-lhe uma coisa que nunca disse a ninguém: o que mais me influenciou, talvez, o que me deu coragem para escrever foi a História Trágico-Marítima. Já vê, por aqui, que as minhas "raízes" estão em Portugal e que, ao contrário do que possa parecer, não é grande a distância "linguística" que me separa dos portugueses. (SARAIVA, 2000, p. 30).

Nessa confissão, constatamos não só o apreço do escritor pela literatura portuguesa, como também o reconhecimento de origens que passam por uma identidade linguística entre Brasil e Portugal. A História Trágico-Marítima por ele aludida constitui uma coleção de relatos e notícias de naufrágios, acontecidos aos navegadores portugueses, reunidos por Bernardo Gomes de Brito e publicados em 1735.

Quanto ao contato com Aquilino Ribeiro, na mesma entrevista a Arnaldo Saraiva, Rosa afirma ter conhecido o escritor português de modo acidental, ao entrar numa livraria no Chiado. Tendo pedido alguns de seus (de Aquilino) livros, é convidado, por

um funcionário do estabelecimento, a conhecê-lo, pois, naquele momento, ali estava o autor de *Terras do Demo*. Na oportunidade, colhe alguns autógrafos, mas o encontro limita-se a isso. Tempos depois, quando da vinda de Aquilino ao Brasil, um novo contato ocorreria, em um jantar que lhe fora oferecido, mas, segundo Rosa, nesse momento, o escritor português não teria, naturalmente, se recordado dele, porque este não se apresentara como escritor nem lhe falara sobre o assunto.

Ao ser interrogado sobre uma possível influência de Aquilino, Rosa afirma gostar do escritor beirão, sobretudo do livro *Aventura maravilhosa*, mas acredita não ter recebido alguma influência daquele, a não ser pelo fato de ser influenciado por tudo o que lê. Acrescenta que, antes de 1941, conhecia pouca coisa de Aquilino e que *Sagarana* fora escrito em 1937.

Não obstante a atitude esquiva de Rosa, podemos, sem dúvida, observar pontos de contato entre ambos os autores. A esse respeito, Fábio Lucas (2011) aponta a riqueza da linguagem, a autenticidade do regionalismo, a combinação do clássico com o popular, a imaginação candente como constantes presentes nas duas produções.

GUIMARÃES ROSA, AQUILINO RIBEIRO E O REGIONALISMO

O escritor mineiro marca seu lugar na cena literária brasileira com a publicação de *Sagarana*, livro que provoca um verdadeiro desnorteamento na crítica de então, que ficou atordoada com o estilo peculiar observado nas narrativas enfeixadas no volume publicado em 1946.

Pensando a questão regionalista e sua inclusão entre os escritores dessa vertente, na conversa que teve com Günter Lorenz, em 1965, Guimarães Rosa salienta o fato de que, entre os brasileiros, o regionalismo tem um significado diferente do europeu. Assim, ele afirma:

> É necessário salientar pelo menos que entre nós o "regionalismo" tem um significado diferente do europeu [...] Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja orientada para o "regionalismo", ou seja, para o sertão ou para a Bahia. Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista [...] Veja, sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão... [...] este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. (LORENZ, 1991, p. 66).

O autor de *Grande Sertão: Veredas* vê-se como um legítimo "homem do sertão", um genuíno sertanejo que, no exercício da criação literária, se sente transportado para o mundo onde nasceu e viveu boa parte de sua trajetória, no qual teve a oportunidade de tomar conhecimento de várias histórias e de conviver com os bichos e as plantas que comparecem em seus textos, a ponto de estabelecer íntima relação entre vida e produção: "é impossível separar minha biografia de minha obra." (LORENZ, 1991, p. 66).

Antonio Candido destaca a autenticidade e a longevidade do regionalismo construído por Guimarães Rosa, uma vez que, em seu ponto de vista, a obra rosiana sobrepõe-se sobremaneira às convenções literárias do período em que vem à tona. Para ele, "*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas." (CANDIDO,

2002, p. 186). Ao crítico interessa principalmente a questão do mundo representado por Rosa, assinalando o fato de que o escritor não se preocupa em esconder que está fazendo ficção, a região por ele apresentada é uma construção na qual um dos elementos fulcrais é a linguagem.

Álvaro Lins (1963) é outro crítico que faz coro com os demais ao considerar Guimarães Rosa como um escritor autêntico. Para ele, *Sagarana* vem a ser "o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias de personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma da arte de ficção." (LINS, 1963, p. 259). O estudioso observa que o regionalismo rosiano é transfigurador, pois, através de uma imaginação candente, o escritor confere vida interior, inclusive, aos bichos retratados em sua obra.

Aquilino Ribeiro, por sua vez, natural da Beira Alta, resume algumas das características dessa região nas seguintes palavras: "brutalidade e melancolia, rijeza e desespero, perspectivas abstratas e um sentido da vida muito concreto — eis a Beira Alta" (RIBEIRO apud MENDES, 1960, p. 55). Esse cenário brutal, rijo e concreto ao qual o escritor se refere costuma comparecer frequentemente em sua ficção. O torrão natal pode ser vislumbrado em várias de suas obras, notadamente naquelas que lhe conferiram a designação de regionalista, deixando transparecer, em toda a sua vitalidade, a linguagem, os costumes, os tipos humanos beirões.

Adotando um posicionamento que primava pela independência estética, Aquilino não se filia a nenhuma das correntes literárias vigentes em sua época, perseguindo um ideal particular de originalidade, aludido em vários textos: "ninguém tem mais horror a fórmulas do que eu. A fórmulas, cânones de escolas e tiranias da moda. Fórmulas em arte equivalem a muletas e eu não só não uso bengala como entre dois caminhos escolho sempre o menos trilhado [...]." (RIBEIRO, 1985, p. 8). No mesmo texto, persistindo no tom veemente, ele menciona sua relação com a questão regionalista:

> Em verdade, se [ser] regionalista é ter descrito outra coisa que não Lisboa, não reclamo melhor diploma. Porém, se ser regionalista é dar o meio e a comparsaria na sua modalidade léxica, descer o escritor, despersonalizando-se, à reprodução e não interpretação, só me convém o título para duas ou três centenas de páginas de meia dúzia de livros que escrevi. (RIBEIRO, 1985, p. 8).

No trecho sobrescrito, o escritor rechaça, por considerar negativa, a designação de regionalista que a crítica sua contemporânea lhe atribuiu. Apesar das hesitações em torno do rótulo que lhe fora imposto e do consequente desejo de se desvencilhar dele, o autor de *O Malhadinhas* (1958) não conseguiu abandonar os aspectos telúricos que moldaram seu espírito e os quais conferiram a uma parte significativa de seus escritos uma dimensão regional que o coloca em posição de destaque na literatura portuguesa. Por conseguinte, Aquilino deve, sim, ser inserido "no leque dos escritores que deram estreita atenção a realidades regionais" (ALMEIDA, 1993, p. 25).

OS BOIS FALANTES

Não é incomum encontrarmos a presença de animais exercendo um papel significativo no entrecho das estórias rosianas. Exemplos podem ser vistos em algumas das narrativas de *Sagarana*, como o burrinho pedrês, personagem da narrativa homônima,

e a irara e os bois de "Conversa de Bois". Um olhar arguto sobre o texto percebe que essas presenças não são gratuitas, nem irrelevantes, assumindo, antes, um lugar de destaque e uma função importante no desenrolar do fio narrativo. Assim ocorre com os bois tagarelas do conto acima referido. Na verdade, podemos mesmo dizer que a compreensão do leitor, em boa medida, é mediada pela perspectiva desses animais.

"Conversa de Bois" já se inicia com uma atmosfera que lembra as narrativas próprias do gênero maravilhoso, como os contos de fada: "Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas." (ROSA, 1984, p. 303). A partir de então, o leitor parece ser convidado a imergir num mundo de fábulas. A capacidade falante dos animais é assegurada, segundo o narrador, por Manuel Timborna: "— Falam, sim senhor, falam! [...] Mas, e os bois? Os bois também?... — Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo." (ROSA, 1984, p. 303).

Os quadrúpedes falantes de Guimarães Rosa puxam um carro-de-bois guiado por Tiãozinho, que conduz o cadáver do pai ao cemitério. Buscapé e Namorado compõem a primeira parelha, são os bois da guia. Capitão e Brabagato, maiores que os primeiros, vêm em seguida, compondo a junta do pé-da-guia. A terceira junta, do pé-do-coice, é formada por Dançador e Brilhante, ainda maiores que os anteriores. A quarta e última parelha, a junta do coice, é composta por Realejo e Canindé, os maiores de todos. O primeiro a se pronunciar, dando início à conversa, é Brilhante, o mais falante do grupo:

"Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós..." (ROSA, 1984, p. 308).

É interessante observar aqui a distinção que o animal faz entre ele, juntamente com os colegas de trabalho, e os bois que não trabalham puxando carro, como se estes últimos fossem de uma espécie diferente. Essa observação é complementada por Brabagato: " — Eles não sabem que são bois... — apoia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. — Há também o homem..." (ROSA, 1984, p. 308). Neste último trecho, é significativa a afirmação de que os bois que não trabalham "não sabem que são bois". Em outros termos, emite-se aqui a ideia de que o trabalho constitui a essência de ser boi, de modo que aqueles que não o executam são inconscientes disso, não se reconhecendo, portanto, como bois.

Mais adiante na narrativa, o leitor se depara com outro aspecto interessante, a aproximação entre bois e homem no que se refere à capacidade de pensar.

> Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!... [...] — Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem... — É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?... — É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros... (ROSA, 1984, p. 311).

O trecho acima alterna as falas dos animais, acentuando o recurso da personificação utilizado pelo autor ao evidenciar a racionalidade dos bois. De acordo com Massaud Moisés (1978, p. 422), a prosopopeia, mais conhecida como personificação, é uma "figura de retórica que consiste em atribuir vida, ou qualidades humanas, a seres inanimados, irracionais, [...]. Espécie de humanização ou animismo". É exatamente isso que

observamos ocorrer aos bichos e a outros seres "irracionais" presentes em narrativas de Guimarães Rosa e Aquilino Ribeiro, conforme veremos adiante.

Volvendo ao trecho supracitado, a faculdade de raciocínio dos bois rosianos teria sido adquirida em virtude da convivência com o homem e da necessidade de trabalhar. Chevalier e Gheerbrant apontam, entre outros aspectos, a capacidade de trabalho e de sacrifício relacionada aos bois: "o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de *capacidade de trabalho e de sacrifício*, escreve Devoucoux a propósito do boi da visão de Ezequiel e do Apocalipse." (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p. 137, grifo dos autores). De fato, os bois rosianos mostram, ao longo da narrativa, o trabalho que exige resistência, sacrifício, não só pelo esforço de puxar o carro carregado, mas também por fazê-lo sob o calor proporcionado por um sol impiedoso: "Nem uma nuvem no céu, para adoçar o sol, que era, com pouco maio, quase um sol de setembro em começo: despalpebrado, em relevo, vermelho e fumegante." (ROSA, 1984, p. 307).

Vale ressaltar, ainda, que, se a racionalidade é, por um lado, aquilo que aproxima bois e homens, parecendo, por isso mesmo, um benefício, ela traz, por outro, desvantagens. Esse lado negativo é sugerido pelo questionamento "Por que é que tivemos de aprender a pensar?", anteriormente citado, e ampliado quando um dos bovinos traz à tona a questão do medo, logicamente suscitada pelo pensamento:

> — Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor — tudo, pensado, é pior... (ROSA, 1984, p. 307).

Assim, a racionalidade proporcionada pela convivência com o ser humano torna-se, conforme o ponto de vista dos bois, algo ruim porque traz consigo sentimentos e sensações desagradáveis que são próprios da vida humana. Eles associam o pensamento ao medo e à pressa, talvez porque levem chicotadas para caminharem mais rapidamente. Além disso, a pressa é contrária à calma e à força pacífica associadas à figura do boi, conforme citação de Chevalier e Gheerbrant feita anteriormente. Em contrapartida, esses animais reconhecem a beleza presente na faculdade da razão: "É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas... [...] O que é manso e bonito..." (ROSA, 1984, p. 311).

AS BESTAS DE CARGA QUE DIALOGAM

"À hora de vésperas", conto de Aquilino Ribeiro em questão, além de apresentar a força linguística, característica também marcante na escrita de Guimarães Rosa, traz ainda certos caracteres regionalistas próprios do cenário beirão comum às obras do autor português, como algumas descrições referentes à flora e à fauna da região. A narrativa gira em torno do drama do almocreve Isidro e de Rosária, sua companheira, os quais, por serem muito pobres, vivem amasiados pela falta de dinheiro para realizar a dispensa de um parentesco e receber a bênção eclesiástica para a união conjugal. Reproduzimos, a seguir, o trecho inicial:

> Naquele poviléu serrano enrijado a olhar o Marão e a Estrela, vivia um homem quase desprovido de bens ao luar e que se dava ao negócio de belfurinhas. Comprava aqui, vendia ali, e como os seus pesos não roubassem ninguém, granjeou muita freguesia e toda ela de bom pago.

> Um dia faleceu-lhe a mulher, deixando um menino que começava a gatinhar. Sentindo falta de governante de portas adentro, e como gostasse de Rosária, sua cunhada e comadre, passou a viver com ela, sem se importar com o nó da estola e os selos da lei. Pena tinham de não casar no eclesiástico, mas como eram pobres e a dispensa do parentesco custava os olhos da cara, não houve remédio senão faltar aos mandamentos da Santa Madre Igreja. (RIBEIRO, 1985, p. 129).

Conforme assinala Nelly Novaes Coelho (1973), a miséria é o que desencadeia o drama vivido pelo casal, provocando o restante das desgraças que lhe sobrevêm. Por serem desprovidos "de bens ao luar", não pagam a dispensa exigida pela Igreja, sendo rejeitados por esta e, via de consequência, pela comunidade, a ponto de Isidro perder seus fregueses para Corneta, comerciante desonesto.

Diante das adversidades, o almocreve vê-se obrigado a vender um dos animais que possui, Toiregas, uma besta de carga que, juntamente com Contrabandista, constitui, além da mulher, dos filhos e da casa, seu único bem, certamente de grande valia na execução de seu trabalho. Aliás, Coelho (1973) destaca "o papel dos animais na vida dos homens" como um dos fenômenos característicos do mundo da ficção aquiliniana.

A cena que põe em foco as duas bestas de carga de Isidro ganha certo lirismo, mudando um pouco o clima da narrativa, uma vez que a perspectiva passa a ser a delas. Mas a descrição inicial feita pelo narrador sugere um contraste entre o momento, de despedida, uma vez que Toiregas logo será vendido e separado de seu companheiro de aventuras e de seu dono, e a atmosfera do dia em que o episódio ocorre: "Estava um dia brando, sem sopro de aragem nem sol de crestar; grandes vagas de sombra arrastavam pela terra suas asas de corvo descomunais. Mas, pela folha, o canto das mondadeiras repercutia aos jubilosos tons da Primavera." (RIBEIRO, 1985, p. 139). Nesse trecho, podemos perceber certa contradição constituída por uma mescla de tristeza e de alegria, em que aquela é anunciada sobretudo pelas expressões "vagas de sombra" e "asas de corvo", e esta é assinalada pelo "canto" de "jubilosos tons da Primavera".

Outro aspecto que também se faz notório em Aquilino Ribeiro, assim como em Guimarães Rosa, é uma comunhão íntima entre os animais e a natureza em redor, algo perceptível em algumas passagens da cena acima referida, quando Toiregas e Contrabandista caminham juntos em estreita camaradagem:

> Um diante do outro, os machos choutavam lestos e regalados. Das veigas, para o rio, subia um hálito perfumado de centeios a pular ao sol, e eles, tanto como as demais criaturas, eram sensíveis à natureza, tendo consciência da boa quadra com os caminhos enxutos e a serra vestida pelo maio tintureiro. (RIBEIRO, 1985, pp. 139-140).

A comunhão aludida fica patente na sensibilidade da parelha de machos aos elementos naturais do caminho por onde passam. O recurso da personificação é igualmente notado por meio da "consciência" atribuída aos animais pelo narrador, que os equipara a outras criaturas capazes de sentir a natureza circundante.

Segundo o narrador, pelo hábito de passarem sempre pelos mesmos lugares, de conhecerem bem os trajetos tomados pelo amo, esses animais assumem uma postura humilde e resignada, aguardando-o e conduzindo-o, muitas vezes embriagado, "com o mesmo passo fiel e de alma não menos submissa", sem errar o caminho de volta para casa. A personificação é ratificada pelas qualidades humanas utilizadas para caracterizar

os bichos, entre elas, humildade, resignação, lealdade. Mas estas não devem ser vistas como inteira submissão ou aceitação de todas as ações humanas.

Voltando aos animais de Isidro, queremos destacar um trecho no qual podemos flagrar de modo mais nítido a atitude dialogal das duas bestas, processada na cumplicidade do olhar:

> À força de bater as cercanias, haviam-se familiarizado com as estradas, caminhos e atalhos, quintas e casais, penhas e florestas. Tudo apreendiam os seus olhos e mediante eles tudo contavam à natureza e se contavam uns aos outros, nanja aos homens que não eram bastante simples ou sagazes para os compreender. (RIBEIRO, 1985, p. 140).

No excerto, observamos, portanto, duas vias de diálogo: uma conversa que se realiza entre animal e natureza e outra que se processa entre os dois bichos. Os olhos são o meio capaz de captar a matéria do diálogo, funcionando também como canal para a comunicação em uma linguagem silenciosa compreendida apenas pela própria natureza ou pelos animais entre si, em virtude de sua simplicidade e sagacidade. O final da passagem indica, ainda, que tal conversa foge à compreensão humana, justamente por faltarem aos homens as duas virtudes acima assinaladas.

É pela ótica do animal que o leitor toma conhecimento dos percalços vividos por Contrabandista, por ele relatados ao Toiregas no estábulo: "Sabia apenas isto, e era este episódio que no silêncio do estábulo contava ao Toiregas, que o admirava e temia, porque era mais corpulento e mau do que ele." (RIBEIRO, 1985, p. 140, 142). Conforme o narrador, as experiências adquiridas pelos animais em suas andanças proporcionaram-lhes uma "sabedoria em que não fica margem nem para dedicações nem para afrontas." (RIBEIRO, 1985, p. 142), aspecto comum também aos bois rosianos, para os quais "perto do homem, só tem confusão". Assim, observamos que os animais conversam e estimam-se entre si, mas são reticentes em relação aos homens por muitas vezes sofrerem maus tratos e serem explorados em sua força de trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos textos de Rosa e de Aquilino, não apenas os animais ganham caracteres humanos, a natureza também. Segundo Coelho (1973, p. 129), a animização da natureza é outra característica marcante da visão de mundo aquiliniana: "Decorrente de uma perfeita solidariedade entre 'homem' e 'espaço', a natureza adquire na palavra literária uma conotação humana." Nesse sentido, árvores, vegetações diversas, cenários de um modo geral, recebem por vezes configurações humanas que contribuem para conferir mais colorido, dinamismo, poetização às estórias contadas por ambos os escritores.

A parelha de bestas de carga de Isidro, assim como as parelhas de bois de Guimarães Rosa, guarda reservas em relação ao homem. Se, na narrativa rosiana, temos bois que se revoltam contra o autoritarismo do carreiro Agenor Soronho, unindo-se para esmagá-lo e realizar, em última instância, a desforra de Tiãozinho, menino que, à semelhança dos animais, também é maltratado pelo suposto amante da mãe, no conto aquiliniano, temos animais maltratados durante sua trajetória de vida, que "Não tinham amor ao dono, sem que contudo lhe votassem ódio.", pois, para eles, "Os homens eram todos os mesmos, sabiam-no à força de andar de mão em mão." (RIBEIRO, 1985, p. 141). O

sentimento expresso aqui parece coadunar com o dos bois-de-carro de Rosa, quando afirmam ser ruim viver perto dos homens e que as coisas ruins provêm deles.

A respeito da relação homem e animal em Aquilino Ribeiro, Coelho (1973) defende que, apesar da rudeza nela presente, ocorre uma entranhada ligação entre eles. Esse elo vai além de uma afeição sentimental, está mais relacionado à utilidade do animal como "instrumento" auxiliador do homem na luta contra os obstáculos da vida, ou seja, o bicho ajuda o ser humano em sua realização através do trabalho. Em contrapartida, justamente pelo caráter pragmático, essa ligação finda quando o animal perde sua "utilidade".

Em relação à narrativa de Rosa, a visão utilitária em torno dos animais não deixa de estar presente, uma vez que os bois-de-carro trabalham arduamente transportando cargas, submetidos aos abusos de autoridade de um carreiro impiedoso. Contudo, a "sabedoria" bovina que deixam transparecer nos diálogos que travam entre si conferem, em certos momentos, leveza e lirismo ao texto, algo que também ocorre no conto de Aquilino, embora em menor medida.

Assim, por meio da observação aos aspectos aqui destacados, apontamos o uso do recurso da prosopopeia como artifício criativo em Guimarães Rosa e em Aquilino Ribeiro e, ao mesmo tempo, como ponto de contato entre suas produções. Através desse expediente, bichos e outros seres irracionais ganham caracteres humanos que se somam a outros elementos próprios das respectivas criações literárias dos dois escritores, acrescentando dinamismo e vivacidade a narrativas que seduzem leitores também em nossos dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Henrique. **Aquilino Ribeiro e a crítica:** ensaio sobre a obra aquiliniana e sua recepção crítica. Porto: Asa, 1993.

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária: Sagarana. In: INFORMAR ORG. **Textos de Intervenção.** São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002, pp. 183-189.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Boi, búfalo. **Dicionário de símbolos.** 3. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, pp. 137-138.

COELHO, Nelly Novaes. **Aquilino Ribeiro:** Jardim das tormentas. São Paulo: Quíron, 1973.

LINS, Álvaro. Sagas de Minas Gerais. In:INFORMAR ORG. **Ensaios e estudos (1964-1960).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 258-264.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 62-97.

LUCAS, Fábio. Ficções de Guimarães Rosa: perspectivas. Barueri: Amarilys, 2011.

MENDES, Manuel (Coord.). **Aquilino Ribeiro.** Lisboa: Arcádia, 1960. (Coleção: A Obra e o Homem)

MOISÉS, Massaud. Prosopopeia. **Dicionário de termos literários.** 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978. pp. 422-423.

RIBEIRO, Aquilino. À hora de vésperas. In: **Jardim das tormentas.** Lisboa: Bertrand, 1985, pp. 127-154.

____. Prefácio, da segunda edição. In: Volfrâmio. Lisboa: Bertrand, 1985, p. 5-11.

ROSA, Guimarães. Conversa de bois. In: ____. Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 301-338.

SARAIVA, Arnaldo. João Guimarães Rosa. In: Conversa com escritores brasileiros. Porto: Congresso Portugal-Brasil, 2000, pp. 27-32.

DE SERTÕES REVESTIDOS DE MAGIA E TRAGÉDIA: REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E MIGUEL TORGA[1]

BACKLANDS AS MAGIC AND TRAGEDY – CHILDHOOD REPRESENTED IN GUIMARÃES ROSA AND MIGUEL TORGA TALES

Karine Braga de Queiroz Lucena[2]

O sertão é o mundo.

(Guimarães Rosa)

RESUMO: O presente trabalho busca estabelecer aproximações entre as obras do brasileiro Guimarães Rosa e do português Miguel Torga, ambos do século XX. A partir de estudos críticos, como as análises de Walnice Nogueira Galvão, Antonio Candido, Benedito Nunes, Massaud Moisés, Cid Seixas, entre outros, apresentam-se as noções de regionalismo e universalismo que perpassam as obras de ambos os ficcionistas. Através de uma análise intertextual dos contos "A menina de lá" e "O cavaquinho", analisar-se-á como as personagens-crianças fazem parte de universos distintos de infância. Pretende-se, assim, estabelecer um cotejo entre os contos em questão, apresentando semelhanças e distinções neles presentes, no que tange aos temas e aos procedimentos utilizados.

Palavras–chave: Guimarães Rosa; Miguel Torga; infância; magia; tragédia.

ABSTRACT: By this article we intend to establish the connection between brazilian writer Guimarães Rosa work and portuguese Miguel Torga's work. They are both twentieth century writers. This articles is based on critical studies on both novelists works as the studies of Walnice Nogueira Galvão, Antonio Candido, Benedito Nunes, Massaud Moisés, Cid Seixas and so on. As will be shown throughout this article, their studies present regionalism and universalism's understanding so remarkable on both writers. Through intertextual analysis within the tales "A menina de lá" and "O cavaquinho" we will try make clear how childcharacters are part of distinguish childhood's universes.

1 As reflexões desenvolvidas neste artigo inicialmente fizeram parte da disciplina "Sertão: Ficção e Cultura" do PROGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (antigo PPGLDC – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural), da UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana (BA), em 2010, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima.

2 Licenciada em Letras Vernáculas (2008) e Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (2012), ambos pela UEFS - Universidade Estadual de Feira de Santana (BA). Realiza pesquisa na área de Literatura Brasileira, com ênfase na obra do poeta Alberto da Cunha Melo, pertencente à geração 65 de autores pernambucanos. Tem experiência em ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Endereço eletrônico: karinebraga@hotmail.com

Thus, we intend collate these two tales, show what is common and what is noton both, and finally compare subjects and proceedings common to both writers.

Keywords: Guimarães Rosa; Miguel Torga; childhood; magic; tragedy.

INTRODUÇÃO

A consagração de João Guimarães Rosa (1908-1967) como um dos maiores autores da literatura brasileira no século XX trouxe inúmeros debates críticos acerca da noção de regionalismo. Como esse autor retrata em suas narrativas o universo do sertão mineiro, incorporando preocupações comuns a qualquer ser humano, deixa-se de lado a noção de regionalismo como uma vertente meramente descritiva e documental, cuja função é mapear os elementos naturais, costumes e condições sociais de uma dada comunidade local, e parte-se para uma noção mais ampla, entrelaçada numa perspectiva universal.

De modo semelhante, a obra do português Miguel Torga (1907-1995), largamente apontada pelo seu caráter telúrico, de apego à terra natal, ao apresentar aspectos psicológicos e humanistas, coloca suas personagens em situações dramáticas, criando um sensível retrato da própria condição humana.

Neste trabalho, inicialmente, tentaremos apresentar como tais noções (de regional e universal), em princípio opostas, perpassam as obras desses autores. Em seguida, através de uma análise intertextual de dois contos ("A menina de lá", de Guimarães Rosa e "O cavaquinho", de Miguel Torga), analisaremos como o universo da infância e da sensibilidade infantil é representado nesses textos. Enquanto o conto de Guimarães Rosa — através da personagem Nininha, cuja palavra evocativa opera num universo alógico, rompendo com o aspecto imagético-funcional do discurso objetivo — é construído sob um lirismo mágico, personificando a relação entre a criança e o poético; o conto de Miguel Torga, por sua vez, é elaborado sob um lirismo trágico, apresentando a criança (o personagem Júlio) diante das adversidades impostas pelo destino, como se a consciência trágica da vida e os grandes dramas da natureza humana não poupassem nem mesmo a infância.

O SERTÃO-MUNDO DE GUIMARÃES ROSA: DO REGIONAL AO UNIVERSAL

Podemos afirmar que a frase escolhida como epígrafe deste trabalho sintetiza um dos traços principais da obra de Guimarães Rosa: o de desfazer, na literatura brasileira, a ideia genérica de regionalismo, centrada em um universo à parte, arcaico, interiorano, escassamente habitado, autocentrado em seu próprio exotismo, cuja função principal é representar "[...] tipos humanos, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros." (CANDIDO, 2002, p. 87). Nessa perspectiva, os personagens do sertão estão intocados pela civilização, circunscritos às próprias leis de sua comunidade, estabelecendo relações sociais ainda não completamente mercantilizadas, o que os distingue do universo urbano capitalista e pós-industrial.

No entanto, a ficção rosiana supera essa noção genérica de regionalismo, captando a um só tempo tanto o homem rural dos confins mineiros como as inquietações, angústias, alegrias e ambições inerentes à própria condição humana, e assim estabelece

relações entre o regional e o universal, altamente complexas e imbricadas. Trata-se, portanto, de uma ficção que apresenta inúmeras questões e anseios do homem sertanejo que o tornam inapelavelmente idêntico a qualquer outro homem, independentemente da formação que recebe e/ou da cultura na qual está inserido.

Para explorar um pouco mais essa questão, cabe a nós analisar o contexto da historiografia literária brasileira em que surge Guimarães Rosa. Seu primeiro livro, *Sagarana* (1946), é publicado num momento em que a literatura brasileira estava marcada por duas vertentes: o regionalismo e a reação espiritualista. (GALVÃO, 2000)

A primeira vertente abarca diversas manifestações literárias e requer algumas delimitações. Começa no nativismo do século XIX, com o "*primeiro regionalismo*, subproduto do romantismo" (op. cit., p. 13, grifos da autora), caracterizado pela predominância do pitoresco, ao descrever a natureza local, com autores de tendências e estilos variados, como Bernardo Guimarães, Franklin Távora e José de Alencar. Posteriormente, com o *segundo regionalismo*, com autores menos canônicos da historiografia literária brasileira, como Oliveira Paiva, Rodolfo Teófilo, Afonso Arinos, Domingos Olímpio, eivados do influxo do naturalismo, em reação ao romantismo, cuja pretensão era a análise desapaixonada, imparcial e cientificista da realidade, de tendência determinista, com preocupações cientificistas. Autores pré-modernistas que focalizavam a cultura caipira, como Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira também são afiliados a esse segundo regionalismo. Já o autor Euclides da Cunha ocuparia um lugar à parte com a publicação de *Os sertões* (1902), obra que reuniu padrões estéticos do naturalismo, além de procedimentos parnasianos e até mesmo românticos. (Ibidem)

Por fim, ao *terceiro regionalismo* corresponde o "romance de 30", que surge na segunda fase do Modernismo no Brasil (1930-1945). Com a forte polarização política daquele período, artistas e intelectuais também demarcavam seus posicionamentos político-ideológicos, tanto à direita como à esquerda, principalmente à esquerda. Os escritores desse grupo tinham preocupações de cunho sociológico e documental e estavam interessados em produzir uma literatura empenhada, a serviço de uma tomada de consciência quanto à opressão do poder e à miséria das classes menos favorecidas. Predominou, para tanto, o romance de cunho social. O marco inaugural desse movimento foi a publicação de *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida. Em pouco tempo a cena literária era tomada por Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, documentando a seca e a fome no Nordeste, a luta pela sobrevivência, a decadência da aristocracia rural, entre outros autores e temas.[3] O período também ficou marcado pela publicação de obras sociológicas fundamentais, como: *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Hollanda.

A segunda vertente era representada por escritores que investiam na narrativa de introspecção psicológica, como Octavio de Faria, Cornelio Pena, Lúcio Cardoso e Adonias Filho, que nada queriam saber de "romance engajado". Com essa ficção introspectiva e subjetiva, buscava-se resgatar uma espiritualidade que se supunha

3 Embora não sejam nordestinos, os autores Erico Veríssimo, Marques Rebelo e Ciro dos Anjos também se encaixam no grupo do chamado terceiro regionalismo.

perdida. Com inspiração no romance católico francês de entreguerras, prolongando-se pelas décadas de 1940 e 1950, as preocupações desses escritores residiam em sondar a problemática do destino humano, o embate entre o bem e o mal, dando prioridade às elucubrações filosófico-metafísicas e à busca por transcendência, pondo de lado as preocupações de aspectos material e social. Além disso, os escritores dessa vertente espiritualista são responsáveis pelo aprimoramento de técnicas literárias como o fluxo de consciência e o monólogo interior.

Por isso, Walnice Nogueira Galvão assevera que, com a publicação de *Sagarana*, Guimarães Rosa condensa acertadamente tanto o regionalismo como a reação espiritualista. Em suas palavras,

> É nesse panorama literário, basicamente bipartido, que Guimarães Rosa vai fazer sua aparição, operando como que uma síntese das características definidoras de ambas as vertentes: algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas. (GALVÃO, 2000, p. 26)

Unindo essas duas vertentes, a obra rosiana apresenta caráter inovador, ao narrar diversas travessias no sertão mineiro da sua infância e juventude, que, longe de ser representado como um ambiente meramente exótico e pitoresco, apresenta-se com vastidões outras: apuro formal, tratamento poético à prosa, oralidade aliada à sofisticação, recriação da linguagem, alta capacidade de fabulação, simbologia densa, desafio à narrativa convencional e sondagem psicológica de personagens em um universo a um só tempo ordenado e caótico. Em resumo, Guimarães Rosa não apenas une essas vertentes, como as ultrapassa.

Quanto ao registro da oralidade, Antônio Candido (1972, p. 807) considera que a obra rosiana cunhou uma espécie de "super-regionalismo", pois não se limitou a registrar peculiaridades da fala popular e regional das personagens, incorporando-as à linguagem do próprio narrador, "[...] superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem-feita.".

Com efeito, Guimarães Rosa opera um movimento que retrata o regional, redimensionando-o ao domínio universal. O romance *Grande sertão: veredas* é apontado como a expressão máxima desse movimento, pois supera o regionalismo tradicional, circunscrito ao naturalismo e ao exotismo da cor local, ao elaborar esteticamente a relação do homem consigo mesmo, com o outro e com o destino, tematizando o amor e o ciúme, a opressão e a violência, bem como as questões de natureza ética e moral: os limites entre o certo e o errado, a natureza do bem e do mal. Em razão disso, Antônio Candido (2002, p. 192), considera essa síntese épico-dramática do universo sertanejo como um "desses raros momentos em que a nossa realidade particular brasileira se transforma em substância universal." Nessa esteira, Álvaro Lins (1983, p. 239) apontou em *Sagarana* o que pode ser estendido à ficção rosiana como um todo: um movimento que "deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal".

Retomando a frase-síntese escolhida como epígrafe deste trabalho, o sertão, enquanto objeto de representação da obra rosiana, ultrapassa o regional em seu sentido mais estrito e caricatural e passa ser entendido como um elemento metonímico do próprio mundo.

O UNIVERSAL É O LOCAL SEM PAREDES: O REGIONAL E O UNIVERSAL EM MIGUEL TORGA

Doravante, buscaremos situar, na literatura portuguesa, a obra do poeta, contista, romancista e ensaísta Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Silva. Nascido em S. Martinho de Anta, província de Trás-os-Montes, localizada no nordeste de Portugal, viveu em Coimbra, dedicando-se à carreira médica e à literatura. Sua estreia na literatura ocorreu por volta de 1920, quando estabeleceu contato com o grupo da revista *Presença – Folha de Arte e Crítica* (1927-1940), fundada por José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca. Em Portugal, o *Presencismo* marcou a segunda fase do Modernismo e criou uma literatura introspectiva, sob influência da psicanálise freudiana e da ficção de Proust e Dostoiévski, cujo traço principal é a sondagem psicológica. Em meio a um momento de sérias crises políticas, esses escritores dedicaram-se à prosa narrativa (sobretudo o conto), interrogando o sentido da existência humana, razão por que foram vistos sob a pecha de "alienados". O conto no Presencismo português, segundo Massaud Moisés:

> [...] distribui-se em dois grupos fundamentais: o citadino e o rural. Num caso e noutro estão patentes as marcas doutrinárias da *Presença* — psicologismo, introspecção, poeticidade –, não de modo compacto mas numa gradação matizada, conforme a ação transcorra em ambiente campesino ou urbano, ou conforme a situação dramática focalizada. Geralmente, o grupo presencista funda-se na realidade observada ou experimentada; nota-se, porém, a tendência para emprestar às cenas bucólicas uma tonalidade mais realista, como se verifica em Miguel Torga. O extremo oposto é representado pelo conto de Branquinho da Fonseca, onde o mítico, o fantástico, o *nonsense*, decorrente da prospecção interior exaltada pelo grupo da *Presença*, domina em toda a extensão. Entre os dois polos dispõe-se um painel de múltiplas cores, que diz bem da riqueza inventiva e plástica do conto presencista. (MOISÉS, 1975, p. 24)

O conto presencista, portanto, ainda que dividido entre os universos citadino e rural, apresentava a introspecção e a sondagem psicológica como marcas em comum.

Com efeito, Miguel Torga notabilizou-se não apenas pelo conto, mas também por um dado biográfico: o escritor enfrentou sérios problemas políticos em meio ao conturbado Estado Novo em Portugal (1933-1974), que encerrou o liberalismo no país e deu início a outra era. Esse sistema político inicia-se oficialmente em 1933, com o *salazarismo* — o nome é uma referência direta a António de Oliveira Salazar, seu fundador e líder, que se manteve no poder até 1968. Marcello Caetano, que o sucedeu, ficou no poder até 1974. Marcaram esse regime um discurso e uma prática anticomunistas, o controle da economia, o nacionalismo, o corporativismo de Estado de inspiração fascista, o autoritarismo e a repressão, com um forte aparelho de censura e métodos de tortura, métodos esses semelhantes aos que foram utilizados pelo nazismo.

Segundo Massaud Moisés (1975), os contos de Miguel Torga apresentam, menos frequentemente, espaços citadinos, nos quais é possível perceber a experiência do médico Adolfo Rocha; e espaços campesinos, mais numerosos e mais relevantes, provavelmente frutos de sua origem transmontana. Nestes, além do sentimento telúrico (de apego à terra natal), envolto em animais e homens, encontra-se densa simbologia bíblica e humanismo dramático, que dialogam com a transcendência. Dessa maneira:

> [...] Humanismo e telurismo constituem [...] as molas mestras da cosmovisão de Miguel Torga. Pelo segundo, o escritor parece confirmar o seu histórico afastamento do grupo presencista: a geração da Presença [...] foi urbana por excelência, ao menos na medida em que o seu psicologismo supunha conflitos inerentes a indivíduos cultos e "civilizados". Pelo humanismo, sobretudo quando tingido de coloração política, e pelo telurismo, Torga preludia a corrente neo-realista. Torga distingue-se, porém, dos neo-realistas e dos adeptos do Presencismo por uma constante trágica: em seus contos predomina o clima de tragédia, no sentido mais ortodoxo do termo, ou seja, a inexorabilidade dos destinos, fatalidade e sujeição a uma Vontade inacessível e soberana. (MOISÉS, 1975, pp. 240-241)

Com efeito, a obra do escritor pôde unir a vertente psicológica à descrição da via transmontana, ultrapassando a noção de regional como meramente descritiva da paisagem local. O regionalismo e o telurismo de Miguel Torga, portanto, não se dissociam do aspecto humanista, buscando captar também as preocupações de qualquer ser humano.

Assim, a obra torguiana sai da cena transmontana e se projeta num horizonte universal. Ao representar o universo de Trás-os-Montes em obras como *Bichos* (1940), *Contos da montanha* (1941) e *Novos contos da montanha* (1944), Miguel Torga descreve o aferro à terra natal e a simplicidade do homem interiorano, mas também ultrapassa o aspecto meramente regional, criando um sensível retrato da própria condição humana, o que o torna, a um só tempo, telúrico e universal.

O LIRISMO MÁGICO EM "A MENINA DE LÁ", DE GUIMARÃES ROSA

O mundo é mágico. As pessoas não morrem, elas ficam encantadas.

(Guimarães Rosa)

Como escreve Galvão (2000, p. 44), "se *Grande sertão: veredas* é a obra-prima, *Sagarana* assinala o ponto de partida. Foi com ele que o escritor afinou seus instrumentos, sua maneira, sua linguagem, e circunscreveu seu espaço — este último tão decisivo e marcante em toda a sua obra.". Essa sofisticada afinação também está presente em *Primeiras estórias*, publicado pela primeira vez em 1952. Nesse volume de contos, como Guimarães Rosa afirmou ao amigo Paulo Rónai, quase todos os personagens são loucos e crianças. Quanto às personagens-crianças, Benedito Nunes observa:

> Fazem parte de uma curiosa estirpe de personagens, preludiada por Miguilim e Dito, de "Campo Geral", e à qual pertencem infantes de extrema perspicácia e aguda sensibilidade, muitas vezes dotados de poderes extraordinários, quando não possuem origem oculta ou vaga identidade. (NUNES, 1976, p. 162)

Uma dessas personagens-crianças é Nininha, protagonista de *A menina de lá*, conto de formidável sensibilidade poética. Nininha, apelido de Maria, é uma garota de pouco menos de quatro anos de idade cuja linguagem é "enfeitada e sem juízo", com palavras que reinventam o mundo real e a própria sintaxe corrente, como "Ele te xurugou?" e "Tatu não vê a lua...". Alheia e reservada, a menina passava despercebida e vivia imersa em seu próprio mundo; assim, desde logo se mostrara diferente

das outras crianças: estava sempre calma, quieta e em silêncio, não incomodava ninguém, não queria brinquedos, não expunha suas preferências, e surpreendia as pessoas ao redor por vê-la sempre "tão perpétua e imperturbada". Ademais, operando num universo alógico, ela começa a proferir desejos que, surpreendentemente, começam a se realizar:

> Nem Mãe nem Pai acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia. Parece que foi de manhã. Nininha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: "*Eu queria ver o sapo vir aqui*." Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nininha — e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: — "*Está trabalhando um feitiço...*" Os outros se pasmaram; silenciaram demais. Dias depois, com o mesmo sossego: — *Eu queria uma pamonhinha de goiabada...*" — sussurrou; e, nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia. (ROSA, 2005, p. 67)

Por conta desses acontecimentos, ela fica conhecida por realizar milagres. No entanto, podemos compreender as proezas da personagem como parte da sua rica imaginação associativa. No conto, Guimarães Rosa, através de Ninhinha, personifica a relação entre infância e poético e trabalha com uma aura mágica. Como escreve Paulo Rónai (1966, p. 27), "[...] Nininha, crescida no isolamento da roça, é, por isso, isenta da visão convencional dos fenômenos, vislumbra-lhes os segredos em acenos que, para a testemunha culta, são manifestações elementares de lirismo, e, para os parentes simplórios, emanações de santidade.".

O que singulariza a menina das outras crianças é a sua "palavra mágica". Assim, ainda que alheia e reservada, a menina se revela quando fala, pois suas vontades se tornam realidade. Como apontam Reinaldo e Braga (2007, p. 93), "há, na voz de Nhinhinha, uma espécie de canto, encanto – a palavra poética que permite uma ligação entre nome e ser, entre som e sentido. Palavra evocativa, icônica, que faz com que o dito tome presença.".

Receosa de que o caso gerasse escândalo, a família opta por preservar a criança e decide ocultar suas ações milagrosas:

> Decidiram de guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e interesseira, com escândalos. Ou os padres, o bispo, quisessem tomar conta da menina, levá-la para sério convento. Ninguém, nem os parentes de mais perto, devia saber. Também, o Pai, Tiantônia e a Mãe, nem queriam versar conversas, sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão. (ROSA, 2005, p. 67)

Embora os pais de Ninhinha achassem tudo aquilo uma ilusão, a todo momento ela provava que suas palavras mágicas tinham concretude. Mas o encanto operado no universo da família da menina não duraria muito tempo. Súbito, sem razão explícita, o comportamento dela começa a mudar. Ao invés da habitual quietude e indiferença, Nininha é vista correndo pela casa e pelo quintal, muito alegre, comemorando um pedido realizado: ver o arco-íris, que surgiu em tons de verde e vermelho, com "um vivo cor-de-rosa" predominante. Até que foi repreendida por Tiantônia, sem que os pais entendessem o que tinha se passado. Pouco tempo depois, sem nenhuma causa aparente,

a menina adoece e morre. Paira um suspense que deixa o leitor curioso em saber o que teria acontecido. Nos preparativos para o enterro, a surpresa é revelada:

> Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nininha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A agouraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade? (ROSA, 2005, p. 69)

Não sabemos se a menina previra a própria morte ou se a desejara. O que podemos afirmar é que, apesar do desfecho inesperado, uma análise mais acurada do título pode apresentar uma pista textual para o desfecho do conto.

"A menina de lá" permite entender como se a personagem fosse de "outro mundo", justamente por possuir o dom da palavra poética, em contraposição ao mundo *aqui*, "blindado" para o sonho e a fantasia. Ou, ainda, "outro mundo" como expressão eufemística para a morte. O caráter inominável desse lugar se evidencia no trecho: "O dedinho chegava quase no céu. [...] Suspirava, depois: — "*Eu quero ir para lá*." — Aonde? — "*Não sei*." (ROSA, 2005, p. 66).

Com efeito, a leitura do conto apresenta temas que convivem primorosamente entre si, como a infância, a magia, o devaneio, o real, o destino humano, a vida, a morte, compondo muitos dos mistérios rosianos. E se a magia do conto surpreende o leitor, podemos recorrer às palavras do próprio Guimarães Rosa: "O mundo é mágico. E mágico, porque real."

O LIRISMO TRÁGICO EM "O CAVAQUINHO", DE MIGUEL TORGA

O sofrimento e tragicidade fazem parte de muitos dos contos de Miguel Torga. Em "O cavaquinho", que pertence aos *Contos da montanha*, os temas são muito amargos: a miséria, a fome, o frio, a morte, a infância desprotegida. São temas impostos pela vida e dos quais, portanto, não podemos fugir. No entanto, esses temas são tratados artisticamente por Miguel Torga e, ainda que profundamente tristes, envolvem e instigam o leitor, por conta de alguns aspectos: o realismo poético das descrições, a finura do devassamento psicológico, bem como o dinamismo e a tensão dos fatos narrados.

Quanto à intensidade da narrativa, é pertinente lembrá-la como um aspecto que, segundo Julio Cortázar, engendra a técnica dos bons contistas: "[...] a tensão se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder o contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora." (CORTÁZAR, 2006, p. 231).

Em "O cavaquinho" o narrador apresenta Júlio, um garoto de dez anos, filho de Ronda, "o homem mais pobre de Vilela". Depois de obter um ótimo resultado nos exames escolares, o pai fica tão feliz que promete ao garoto um presente no Natal. Embora inicialmente Júlio tenha desacreditado de a promessa se cumprir (pois, apesar da pouca idade, já conhecia as limitações impostas pela pobreza), diante da confirmação veemente do pai, o garoto fica muito feliz com a possibilidade de ganhar a prenda. Assim, o leitor vai acompanhando sua crescente ansiedade, em meio ao realismo poético das descrições da moradia e da refeição precárias da família:

> Fez-se silêncio. A ceia tinha sido caldo de couves e castanhas cozidas. Mais nada. A noite estava de invernia. Sobre o telhado caíam bátegas rijas de chuva. E como a casa era de pedra solta e telha-vã, cheia de frestas, o vento, que parecia o diabo, de vez em quando entrava por um buraco a assobiar, passava cheio de umidade pela chama da candeia, que se torcia toda, e sumia-se por debaixo da porta como um fantasma. Mas a murra do castanheiro a arder e aquela firmeza com que o Ronda garantiu a promessa doiravam tudo de fartura e aconchego. (TORGA, 1996, p. 59-60)

Se a miséria condena Júlio à dureza de quem, apesar da pouca idade, "já conhecia a vida", é possível perceber que ele vive sua infância em plenitude na espera pelo presente prometido, pois é nela que o garoto pode vislumbrar uma linda paisagem, dourada "de fartura e aconchego". Em outras palavras, a promessa do pai permite-lhe ser criança, construindo uma realidade idealizada, fantástica, um sonho como forma de suportar a pobreza em que vive.

Mas a realidade propriamente dita, apresentada pelo narrador, é do ambiente rústico e pobre da aldeia na qual vivem as personagens, que resistem à fome e ao frio cortante das montanhas, somado ao duro cotidiano de trabalho e religião. A mãe do garoto é apresentada em seu ritual diário, que consiste no trabalho doméstico, no cuidado com a família e no profundo catolicismo. A fé é o modo de mitigar o sofrimento que a situação miserável da família provoca. Sobre a forte religiosidade, convém ressaltá-la como marca indelével de toda obra torguiana. Para António Manuel Ferreira:

> Essa dimensão religiosa faz parte da verosimilhança inerente ao universo humano retratado nos contos, sendo, portanto, necessária ao tecido ficcional; mas é igualmente uma marca definidora da cosmovisão do autor. Num escritor tão comprometido com a condição humana não seria, de resto, de esperar outra atitude. Não se trata, como é óbvio, de uma religiosidade oca e de mero verniz ideológico; estamos, muito pelo contrário, perante um entendimento da religião que dramatiza, ao mais alto nível, a relação do homem com Deus, e estende essa dramatização aos liames gregários que funcionam no plano comunitário e se elevam ao domínio cósmico. (FERREIRA, 2008, p. 34).

Se é no profundo catolicismo que a mãe deposita suas esperanças, é na expectativa que Júlio esquece a dura realidade à qual já se acostumara:

> A mãe não podia compreender o que significava para ele receber uma prenda. Estender a mão e ver nela a malga de caldo habitual, mas qualquer coisa de inesperado e gratuito, que fosse a irrealidade da riqueza na realidade duma pobreza conhecida de lés a lés. [...] Olhou a mãe mais demoradamente. Tão sua amiga, tão boa, e não ser capaz de entender! Resignou-se. Ficaria ali até o pai apontar ao fundo da Silveirinha. E logo que o descortinasse, ó pernas! Mas que seria a prenda? Que seria? (TORGA, 1996, p. 61)

A vertente engajada em denunciar problemas sociais também está presente na obra de Miguel Torga, tanto na poesia como na ficção. Para Cid Seixas, no ensaio "Os sonhos do sujeito e sua construção social", que introduz a edição brasileira de *Contos da Montanha*, a literatura portuguesa da década de 1940 tem pressupostos estéticos que a aproximam "do engajamento e do realismo socialista já assumidos pelo Romance Brasileiro de 30." (TORGA, 1996, p. 3) Com efeito, ao assumir o papel de denúncia, o autor de "O cavaquinho" expõe o conflito interior do ser humano diante de situações-limite.

Entretanto, ao abordar os pobres na literatura, Miguel Torga não os trata de modo pitoresco ou exótico. De acordo com Maria da Assunção Morais Monteiro:

> Torga, de seu Verdadeiro nome Adolfo Rocha, nunca esqueceu a sua origem transmontana e humilde, de filho de gente do povo. Marcado pelas dificuldades que passou na infância e na adolescência e pela vida dura que via à sua volta, em grande parte das pessoas da sua região, serviu-se da pena para lutar e defender os direitos e a melhoria das condições de vida do homem, chamando a atenção para o que de errado lhe parecia existir à sua volta, situando espacialmente muitas das suas criações na região transmontana. (MONTEIRO, 1997, p. 169)

Foi entre os pobres, portanto, entre os mais explorados, que Miguel Torga viveu sua infância e juventude. Nesse caso, a elaboração artística de um tema tão cruel advém da própria experiência.

Súbito, a narrativa sai do universo psicológico de Júlio e volta-se, novamente, à descrição do ambiente, com uma névoa que desce, junto com a noite, espessa e molhada sobre o povo. A ansiedade pelo presente se mistura à aflição pela espera do pai que custa a chegar. A inquietação da mãe sugere a iminência de uma fatalidade. A noite é longa; a chuva, intensa; o frio, cortante; os choros e soluços da mãe, intermitentes. E eis que, depois de muitas horas, surge a personagem de tio Adriano, com a notícia de que o Ronda havia sido morto violentamente e seu corpo, encontrado ao lado de um cavaquinho que trazia para o filho. O presente que Julio tanto esperava com um brutal desfecho.

A morte é um tema recorrente na obra torguiana. Várias modalidades de morte, principalmente as violentas, com destaque para o suicídio, aparecem nos contos, como se a vida constituísse na certeza que temos de nosso destino inexorável. Além de seus contos modularem diversas variações em torno da morte, Miguel Torga conjugou a elaboração artística de temas sociais com a sondagem psicológica. Nessa esteira, de acordo com Pereira (2012, p. 4):

> Nas suas narrativas, o universo psicológico das personagens confunde-se com o universo social. Assim, os dissabores, as lamúrias e desencantos vividos pelas figuras humanas representadas refletem as dificuldades a que são submetidos os indivíduos que vivem nas duras e montanhosas terras de Trás-os-Montes.

Em "O cavaquinho" temos, portanto, um conto que opera com a consciência trágica da vida, de modo profundamente lírico. Como diria Massaud Moisés (1975, p. 241), "um lirismo trágico, dir-se-ia, que na anulação do ser encontra a sua essência e a razão de comover-se e confraternizar." Os personagens estão sujeitos a situações que escapam de sua própria vontade e/ou escolha e o infortúnio não poupa nem o universo de uma criança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos "A menina de lá" e "O cavaquinho", Guimarães Rosa e Miguel Torga retratam as inquietações e os devaneios do universo infantil, tanto numa realidade mágica dos vastos sertões mineiros, como num ambiente inóspito das montanhas transmontanas.

Com efeito, após a experiência da morte, a trajetória dessas personagens está profundamente marcada. O narrador de "O cavaquinho" apresenta ao leitor tensão constante e ambiente tenebroso, que prenunciam o fimda narrativa. Nessa esteira, de acordo com Massaud Moisés (1975, p. 241), "as suas personagens semelham acossadas, à espera dum desfecho trágico para os seus dias, suspensas num tempo que as conduz inevitavelmente à morte." A morte violenta do pai marca o destino do garoto Julio.

Já em "A menina de lá", não é a criança que sofre a perda de um ente querido: é a sua própria morte que opera uma transformação no núcleo familiar. Por outro lado, otratamento poético confere doçura e leveza à personagem e até mesmo ao seu destino, como se ela ficasse eternizada ("Santa Ninhinha"). Sua morte, portanto, é magicamente elaborada. Além disso, semelhante ao que acontece em "O cavaquinho", o leitor pode vislumbrar esses personagens num cotidiano de fé e trabalho.

Ninhinha personifica uma relação profundamente lírica com as palavras, dando-lhes vida, pois realiza magicamente tudo que deseja e profere. O tratamento poético da prosa opera uma espécie de *lirismo mágico* no conto de Guimarães Rosa, em contraposição ao *lirismo trágico* do conto de Miguel Torga, cuja personagem principal, o garoto Júlio, vivencia muito cedo a dor de perder o pai. Enquanto neste temos a vida enquanto tragédia, naquele, a vida é permanentemente encantada, ainda que a morte se faça presente. Nesse sentido, o *lirismo mágico* do sertão mineiro e o *lirismo trágico* do ambiente transmontano encontram profundas relações, guardadas as devidas proporções e singularidades.

Com efeito, apesar da distância geográfica e temporal, Guimarães Rosa e Miguel Torga destacam-se na literatura de seus respectivos países, por trazer à tona personagens encantados, acossados pelo destino e revestidos de sonhos, dor e desamparo.

Além disso, se, nas palavras de Walnice Galvão, Guimarães Rosa trouxe à literatura regionalista brasileira "um espiritualismo em roupagens sertanejas", Miguel Torga, de modo semelhante, trouxe à literatura portuguesa uma vertente psicológica com roupagens campesinas. Regional e universal, telurismo e humanismo tornam-se apenas meras adjetivações nas obras desses autores irrotuláveis. Como disse Miguel Torga: "O universal é o local sem paredes." Das aldeias de Trás-os-Montes aos confins mineiros, para além dos mares e montanhas, habitam vastos universos, num todo "sertão-mundo".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂNDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Ciência e cultura**, v. 24, pp. 803-809, 1972.

_____. No "Grande Sertão". In: ___. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas cidades/34, 2002. pp. 190-192.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: ____. **Valise de cronópio.** Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 147-163

FERREIRA, A. M. O conto de Miguel Torga. In: CORRADIN, F. M.; JACOTO, L. (Orgs.). **Literatura Portuguesa:** ontem, hoje. São Paulo: Paulistana, 2008. pp. 27-38.

GALVÃO, W. N. **Guimarães Rosa.** São Paulo: Publifolha, 2000.

LINS, Á. Uma grande estreia. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa:** fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 237-242.

MOISÉS, M. **O conto português.** São Paulo: Cultrix, 1975.

MONTEIRO, M. A. M. Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga. In: **Estudos Transmontanos e Durienses**. Vila Real: Arquivos Nacionais / Torre do Tombo. nº 7, 1997, pp. 169-184. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/torga.htm> Acesso em: 26 mar. 2016

NUNES, B. Guimarães Rosa. In: ____. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976. pp.141-210.

TORGA, M. **Contos da Montanha.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

PEREIRA, H. S. Representações e Biografismo em Contos de Miguel Torga. **Anais...** SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA SÃO CRISTÓVÃO/SE, 4., GELIC/UFS, v. 4, 3-4 maio 2012. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXTO_IV_SENALIC_136.pdf > Acesso em: 26 mar. 2016.

REINALDO, G. F.; BRAGA, M. F. A palavra mágica em "A menina de lá". **Revista Humanidades**, Fortaleza, v. 22, n. 2, pp. 91-97, jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://hp.unifor.br/pdfs_notitia/2598.pdf> Acesso em: 26 mar. 2016.

RÓNAI, P. Os vastos espaços. In: ROSA, J. G. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 19-47

ROSA, J. G. A menina de lá. In: ____. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA E BUFO & SPALLANZANI: FIGURAÇÕES DO AUTOR E DA ESCRITA LITERÁRIA NAS INTERLOCUÇÕES ATLÂNTICAS

MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA AND BUFO & SPALLANZANI: *FIGURATIONS OF THE AUTHOR AND THE WRITING LITERARY IN THE ATLANTIC INTERLOCUTIONS*

Edvaldo A. Bergamo[1]

Letícia Braz da Silva[2]

RESUMO: José Saramago e Rubem Fonseca, por intermédio da autorreflexão estético-ideológica expressa na forma romanesca, problematizaram o fazer artístico e o método de figurar a realidade no contexto histórico da ascensão da indústria cultural em Portugal e no Brasil, no final do século XX. Assim, o presente artigo realiza uma leitura comparativa dos livros *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, amparada na discussão teórica acerca do autoquestionamento literário. Trata-se de um procedimento narrativo atinente à representação crítica do autor e do ato de escrita, observando nas obras a coexistência de sujeitos reais e fictícios que debatem a função da arte e do artista na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Romance contemporâneo; autoquestionamento literário; José Saramago; Rubem Fonseca.

ABSTRACT: José Saramago and Rubem Fonseca, through the aesthetic and ideological self-reflection expressed in novelistic form, problematize the artistic practice and the method of figuring the reality in the historical context of the cultural industry rise in Brazil and Portugal, in the late twentieth century. Thus, this article makes a comparative reading of books *Manual de pintura e caligrafia* (1977), by José Saramago, and *Bufo & Spallanzani* (1985), by Rubem Fonseca, supported by the theoretical discussion of literary self-questioning. It is a narrative procedure regards the critical representation of the author and writing act, noting in the works coexistence of real and fictional subjects that discuss the role of art and the artist in contemporary society.

Keywords: Contemporary novel; literary self-questioning; José Saramago; Rubem Fonseca.

1 Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF, Doutor em Letras e Professor do TEL/IL. Endereço eletrônico: edvaldobergamo@unb.br

2 Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit/UnB), Bolsista Capes. Endereço eletrônico: lbs.leticia@gmail.com

INTRODUÇÃO

O romance desenvolve-se de maneira quase
que totalmente independente da teoria geral da literatura.

Georg Lukács

Aristóteles (2005) já dizia que toda literatura é imitativa e o que a difere são os meios (recursos), os objetos (caracteres) e a maneira da imitação (como representar os objetos escolhidos), enfatizando que a arte não copia a realidade e sim a representa. O poeta imita sempre por uma de três maneiras: reproduz os originais tais como eram ou são, como parecem ser ou como deveriam ser. A representação deve ser de bons retratistas para reproduzir uma forma particular assemelhada ao original e também deve proporcionar prazer, que só se dá quando é possível ser associada ao já visto. A cena narrada deve, portanto, estar o mais possível diante dos olhos, visto que aquilo que não aconteceu não é crível de imediato que seja possível e o objeto de imitação não inspira fortes emoções e simpatia humana se surgisse do acaso.

Já Antonio Candido (2000), sobre a relação literatura e sociedade, afirma que a realidade social é elemento da estrutura literária e conhecê-lo permite a compreensão do papel exercido pela obra. Os valores e as ideologias contribuem para o conteúdo e as modalidades de comunicação para a forma e, com isso, às possibilidades de atuação no meio. A matéria e a composição da obra dependem em parte da tensão entre as aspirações do escritor e a relação com o meio, que caracteriza um diálogo entre autor e público. A legitimidade das obras é adquirida devido à adoção pelo escritor de um papel mais liberto, definido no início do século XX, e à diferenciação dos públicos, que permitiu maior liberdade intelectual e produção de obras marcadas por inconformismos sociais.

György Lukács (2011a), por sua vez, afirma que é no gênero romance que os impasses da sociedade burguesa são representados de maneira mais adequada e é por meio deles que se pode compreender o romance enquanto gênero. A forma romanesca é determinada pelos problemas sociais recorrentes da época, refletindo um mundo dinâmico. Tal gênero intenta desvendar a sociedade, alcançando a coerência pela forma, e representar narrativamente a totalidade social, a qual não é evidente, apresentando as contradições entre indivíduo e sociedade. Acrescenta-se ainda a ponderação de Mikhail Bakhtin (1993), de que o romance é um gênero crítico e autocrítico, traço notável como gênero em formação. Seus personagens, assim como a estrutura, não são imutáveis, acabados e heroicos. Trata-se de uma representação de pessoas que são transformadas pela vida, reunindo tanto traços positivos, quanto negativos, inferiores e elevados, cômicos e sérios.

A partir de meados do século XX, o homem teve sua liberdade e sua autonomia ainda mais intensamente controladas pelo processo de produção capitalista, tornando-se dependente do mercado. Lukács (2010) afirma que o intelectual e o artista foram modificados no trajeto do capitalismo, sendo uma das causas a divisão do trabalho, que retirou a universalidade e os interesses humanos, sociais e artísticos. Ademais, houve o fator político-social, como a opressão e repressão dos regimes ditatoriais, que limitou o homem e suas manifestações em certas regiões do Globo. Em Portugal e no Brasil, autores, como José Saramago e Rubem Fonseca, captaram essas e outras transformações

na sociedade no aspecto estrutural de seus romances, retratando a dificuldade do escritor em produzir seu trabalho artístico e indagando acerca do papel de sua produção/seu produto.

De acordo com Hermenegildo Bastos (2011), a preocupação com a mimese faz com que o intérprete atenha-se à maneira como se articula forma e conteúdo, como a obra permite ver a sociedade. O ato de interpretar apropria-se da intenção e atualiza as possibilidades semânticas do texto. *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, exemplificam o que defende Candido (2000): a composição literária é simultaneamente forma e conteúdo. Tais romances metalinguísticos são ficções que representam o escritor — H. e Gustavo Flávio, respectivamente — e seu labor como maneira de autoquestionar e (re)construir a consciência literária, posto que a arte, principalmente o gênero romance, passou por renovações significativas para driblar a censura e, posteriormente, para fazer frente à massificação cultural reinante (PELLEGRINI, 2004) no processo intenso de urbanização das sociedades ocidentais.

A "rebeldia" realista, portanto, segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer, era uma nova ideia para a atividade mercadológica. O intento era rediscutir a reprodutividade mecânica da arte e a necessidade social dos produtos (suprimida pelos rendimentos), com métodos que disseminavam bens padronizados para satisfazer necessidades iguais. A reprodução feita era de pessoas já modeladas pela manufatura. Dessa forma, foi reduzida a tensão obra e vida cotidiana, em que particular e universal podem substituir-se, levando a uma caricatura de estilo.

Pelo fato de a literatura moderna desdobrar-se em uma reflexão sobre seu próprio trabalho (BASTOS, 2011), o objetivo deste artigo consiste em tratar sobre o fazer literário, atendo-se à figuração do escritor, ao ato de escrever e ao autoquestionamento do que é a literatura e para o que ela serve, em dois romances de língua portuguesa do final do século XX, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca.

TEORIAS DO ROMANCE

Lukács sistematizou uma teoria do romance a partir de uma perspectiva histórica. Em "O romance como epopeia burguesa", o filósofo húngaro, em base hegeliana, trata o romance como "forma de expressão da sociedade burguesa" (LUKÁCS, 2011a, p. 193) e a busca do indivíduo por autenticidade num mundo inautêntico. Ao contrário da plenitude épica do mundo grego, da harmonia entre o homem e os cosmos, da indistinção entre dimensões privada e pública da sociedade grega antiga, a hostilidade do mundo moderno, com sua organização material da sociedade, impede a autenticidade e a plenitude do indivíduo (atomizado na organização burguesa). Assim, o conceito da totalidade — possível na epopeia e impossível no romance — permite controle estético à arte. A totalidade dos objetos no romance está relacionada ao esforço do gênero em abarcar de modo amplo e integrador a dinâmica social.

Lukács (2011a) conceitua o romance como epopeia da vida burguesa. Para Bakhtin (1993), em seu texto "Epos e romance", a base constitutiva do romance não é a epopeia, mas os gêneros baixos e sério-cômicos. Ian Watt (2007), por sua vez, em "O realismo e

a forma romance", contrasta as formas anteriores de ficção (relatos bíblicos, lendários ou históricos) e o romance social inglês do século XVIII.

Ao aproximar epopeia e romance, Lukács (2011a) fala do período heroico no mundo grego, impossível no mundo prosaico (realidade cotidiana sem poesia) da sociedade capitalista burguesa. O mundo da epopeia é perfeito, sem contradições, com o comportamento do herói positivo ligado ao divino. Já o mundo do romance é um mundo sem deuses, possibilitando a assunção de um herói problemático. O herói do romance luta por si e o herói clássico luta pelo coletivo, isto é, perde-se o sentido de coletividade na era moderna. A constituição do sujeito, do herói é a metáfora da autonomia e da espontaneidade do sujeito que faz seu próprio mundo, mas que tem que se submeter ao outro. Posteriormente, a categoria do herói problemático é substituída pela a do típico, ou seja, a personagem romanesca, indivíduo que encarna as forças sociais em tensão, pensada em situações típicas.

Segundo Watt (2007), fica evidente a ascensão do indivíduo a partir da substituição da dimensão pública das narrativas míticas por biografias privadas. Essa ênfase dos particulares da experiência individual e da originalidade afeta o enredo do romance. A forma romance é como o júri de um tribunal interessado em conhecer "todos os particulares", adotando a "visão circunstancial da vida", aspecto característico do romance. A partir do século XIX, a história retorna como fonte de certos romances em consonância com a dimensão subjetiva. A demanda do romance é a demanda da subjetividade, que tem relação com o romance de formação, relevante para a ascensão do gênero, segundo Bakhtin (1993).

Outro aspecto é a categoria da ação, que articula romance e epopeia. O ato de narrar, que vem da forma épica, é um ato de figuração da dinâmica histórica, na qual entra a categoria do realismo, método de figuração da realidade não como reprodução fotográfica (LUKÁCS, 2011a). Watt (2007, p. 31) conceitua realismo formal como método e procedimentos narrativos que transcendem ao estilo literário: "[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações". As qualidades literárias do gênero encontram-se nos modos de tratar a História e nas coordenadas temporais e no modo de construir a personagem, "de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo" (p. 20).

Sobre a ação no romance, Lukács (2011a, p. 205) afirma:

> Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da **ação**. Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. [IDENTIFICAR AUTORIA DO GRIFO]

As contradições do processo histórico social estão relacionadas à permanência ou dissolução da forma romance, como a rejeição ao Romantismo e a contraposição narrar e descrever. O excesso da descrição desarticulada, segundo Watt (2007), está no *best-seller*; no romance inglês no século XVIII, o exagero está ligado ao mercado

editorial. A narração é a ação, já a descrição é a inação. Na narração, é possível flagrar as contradições do ordenamento histórico. Na descrição, há negligência dessas incongruências. Essa análise afeta a dinâmica da vida, uma coisa é o sujeito e a história em suas múltiplas conexões e outra é a atomização do sujeito separado das amarrações da história. Por isso, o romance realista é a forma verdadeiramente autêntica que capta a história em movimento (LUKÁCS, 2011a).

Regina Zilberman (2003), ao tratar sobre o romance histórico, diz que, para existir e consolidar-se, a forma romanesca precisou recuperar a verdade histórica, explicitar a peculiaridade da época retratada por meio das personagens e conferir sentido histórico a partir de um processo histórico dinâmico. Tal sentido está relacionado à existência do indivíduo, pois a história como processo ininterrupto de mudanças intervém na vida cotidiana. A experiência do indivíduo torna-se experiência de massa, o que aflora um sentimento e a compreensão da história nacional em ebulição. Para Lukács, no romance histórico, o indivíduo não deve apenas conhecer a história, mas ter sensibilidade em relação a ela: "É preciso que a história se converta numa experiência real, vivida tanto por intelectuais, como pelo povo [...]" (ZILBERMAN, 2003, p. 118).

O Naturalismo não figura o novo mundo em ascensão. Por isso, essa estética é um risco à dissolução da forma romance, pois, nela, as categorias da ação e da narração são superadas pela descrição, que não garante o traço épico do romance. O romance socialista recupera o que há de grande no realismo e dá continuidade na representação dessa nova sociedade. É importante destacar que o realismo socialista estampa a vanguarda proletária no romance e articula as conquistas estéticas da vanguarda com as novas demandas da história, intentando figurar essa nova dinâmica (LUKÁCS, 2011a). Posteriormente, Lukács supera essa tese do realismo socialista, por considerá-lo prolongamento do Naturalismo, e direciona-se para o realismo crítico, mas sem abandonar o que considera o grande realismo do século XIX (LUKÁCS, 2011b).

Outra característica importante do romance é a categoria tempo e sua escala reduzida (WATT, 2007). Bakhtin (1993) fala em passado absoluto e distância épica, ou seja, não há ligação entre presente e passado no mundo fechado das epopeias antigas e das novelas de cavalaria. O cotidiano, o privado, o individual, o hodierno inacabado também são conquistas do romance em relação à epopeia. O romance é o presente em aberto, "que não o deixam se enrijecer" (p. 417).

Segundo Watt (2007), na experiência da epopeia, o tempo físico não interfere na trajetória do herói. A dimensão do histórico é o efeito de proximidade, quanto mais distante, mais se aproxima do mito, quanto mais próximo, mais se achega do histórico. Nesse sentido, o teórico propõe um passado familiar. Bakhtin (1993) fala sobre familiarização do mundo pelo riso e pela fala popular. O romance leva à familiarização do mundo ao leitor também pelo registro da linguagem (renovada devido ao plurilinguismo extraliterário), do herói problemático e da ambientação. Para o teórico, é possível contrastar o presente inacabado com o passado acabado. Essa noção, entretanto, contraria a de Lukács (2011a): o passado não é separado do presente; o romance histórico é o passado que aponta para o presente e futuro. Segundo Bakhtin (1993), o romance superou a distância épica absoluta, além de seus elementos constitutivos afetarem outros gêneros e também a si (romancização) e de sua condição aberta (acanônica) permitir a paródia de estilos e de forma (parodização).

Enfim, a ação, a tipicidade, a individualização das personagens, a figuração da dinâmica histórica sem deformações, são legados que auxiliam no pensar a permanência da forma romance no final século XX. As teorias do romance e do romance histórico estão entrelaçadas, posto que o romance histórico é uma forma relevante para a consolidação do gênero em questão. As premissas de Lukács (2011a), de Bakhtin (1993) e de Watt (2007), embora distintas, convergem na defesa dessa forma tardia, que é fundamental para a figuração da era moderna, exprimindo a vida corrente e a ideologia (BAKHTIN, 1993), na qual a História não aparece como pano de fundo estático, mas como algo móvel, que interfere na vida pública e privada do indivíduo.

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO EM LÍNGUA PORTUGUESA

A teoria do romance mostra que o surgimento do gênero e seus desdobramentos estão intimamente ligados a momentos de crise. O romance contemporâneo em língua portuguesa passou por diversas situações históricas no século passado que afetaram sua técnica de produção. No Brasil e em Portugal, segundo Benjamin Abdala Júnior (1989), o gênero sofreu renovações significativas durante, respectivamente, a Ditadura Militar e o período salazarista, época em que os escritores afinaram o modo de compor seus discursos artísticos, diferenciando-o de modelos vigentes. Apesar da aproximação do imaginário político intelectual dos dois países, há uma diferença histórica: no Brasil, houve um período de maior liberdade democrática, enquanto, em Portugal, a Ditadura e, consequentemente, a restrição da liberdade foram contínuas, entre os anos 1930 e 1970. Nisso:

> [...] [f]oi mais forte entre nós uma motivação para que nos manifestássemos através de vozes mais otimistas e populistas. Em Portugal, ao contrário, o fechamento contribuiu para a existência de uma literatura militante mais solidária, mais cortante. Numa dialética inversa, a "concentração" portuguesa levou os escritores a uma aplicação artística em consonância com as vanguardas literárias européias. Grande número de escritores registra fases artísticas bem marcadas a par de muita reflexão estético-ideológica, que visa a contribuir para uma verdadeira explosão dessas vozes no período de liberdade posterior à Revolução dos Cravos. Já no Brasil a reflexão tem sido menor e as produções de cada escritor mantêm entre si relativa uniformidade (pp. 159-160).

Tânia Pellegrini (2004), sobre a produção cultural e a literatura brasileira durante a Ditadura Militar, afirma que os anos de 1960 e 1970 foram os mais emblemáticos por marcarem um período de opressão e repressão. No período pré-golpe, a participação popular na política era intensa, principalmente, a de estudantes e intelectuais. A ideologia era a de conscientizar a sociedade para uma possível Revolução Socialista, partindo para uma arte revolucionária. A literatura, então, assumiu fortemente seu engajamento, com criação de textos muito específicos contra o regime de exceção que marcaram época, como o romance *Quarup* (1967), de Antônio Callado. Embora hoje a crítica trate da junção forma e conteúdo para a figuração da realidade, naquela época a preocupação concentrava-se, prioritariamente, na mensagem política de esquerda. Já nos anos 1970, acrescentou-se outra preocupação: a com a modernidade, com temas voltados ao urbano, ao atual. Já em Portugal, segundo Abdala Júnior (1989), a conjunção das literaturas de ênfase social com a modernidade ocorreu na década de 1950 com artistas que se identificavam com o neorrealismo.

Nas referidas décadas, segundo Candido (1989), houve contribuições de linha experimental e de renovação, que refletiram os anos de vanguarda estética e de amargor político, nas técnicas e nas concepções da narrativa brasileira. No último decênio em causa, fala-se numa verdadeira legitimação da pluralidade e na ficcionalização de outros gêneros. O romance, por exemplo, incorporou técnicas e linguagem que ultrapassaram sua delimitação estrutural, sendo encontradas autobiografias com caráter técnico de romance e textos com justaposição de recortes. Os leitores ficaram diante de uma literatura do contra: contra a escrita ideal, a lógica narrativa e a ordem social. A Ditadura Militar aguçou o sentimento de oposição nos intelectuais e artistas, que passaram a recusar a tradição da arte e da literatura, como bom gosto, equilíbrio e proporção.

Candido (1989) afirma que a voz dos artistas brasileiros contrários a ideologia cultural da Ditadura trouxe imagens de um "realismo feroz". Para o crítico, a Ditadura e a era da violência urbana afetaram a consciência social do escritor. Esse tipo de realismo é mais bem captado nas narrativas de primeira pessoa, em que o autor finda a distância entre narrador e matéria-narrada, contrariando o ponto de vista do realismo tradicional. O recurso que confunde autor e personagem tornou-se importante para a atual ficção brasileira, sendo utilizado por escritores modernos, como João Antônio e Rubem Fonseca, que agridem o leitor tanto pela violência do tema quanto pelos recursos técnicos.

No que diz respeito às produções artísticas de Portugal, José Rodrigues de Paiva (2008) diz que a crítica literária considera a Revolução dos Cravos, movimento deflagrado em 25 de abril de 1974, como ponto de partida para mudanças ocorridas no país nas ordens política, social e cultural. A Revolução fez surgir uma nova etapa da história do país marcada por transformações, que instauraram uma nova psicologia coletiva e, consequentemente, uma virada na estética das manifestações da arte, sobretudo, na literatura com novos caminhos à escrita. A escrita, "abalada nas suas estruturas, quebrada na sua organicidade canônica, fragmentada, desestruturada, tal como esse mundo arrasado que era preciso soerguer dos escombros" (p. 3), interferiu também no campo estético. Logo, foi preciso reinventar o neorrealismo, devido a seu esgotamento de possibilidades artísticas em intervir na transformação da vida social portuguesa, tornando-se insuficiente como arte plena.

Para Paiva (2008), a renovação do romance português partiu de escritores que, por meio da construção literária e da consciência estética, passaram a testar novas linguagens e estruturas, dando início a uma importante fase de renovações radicais na arte narrativa. Em 1960, com a ampliação das experiências estéticas, a "nova escrita" deu abertura para focalizar o que antes era proibido, como a figuração crítica ficcional da reorganização política do país. A partir de 1970, os romancistas portugueses renderam-se à aventura da escrita, aspecto recorrente na narrativa contemporânea portuguesa. Têm-se, como exemplo, *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira, que, segundo Abdala Júnior (1989), mostra a conquista da nova caligrafia, tendo o escritor "consciência crítica" da tendência literária por estabelecer relações entre verdade história e verdade artística.

Dessa forma, a autorreflexividade da narrativa ficcional foi outra possibilidade advinda com o pós-25 de abril, percebida também nos escritos de José Saramago. Nesse momento, o que estava em voga nas manifestações artísticas era a problematização do próprio ato de escrever (PAIVA, 2008):

> Como se o pretendido espírito renovador da revolução política se estendesse aos domínios da literatura, esta ingressou, também — e particularmente no romance —, num tempo de renovação de linguagens, estruturas e propósitos em que é predominante o traço da auto-reflexividade da narrativa, reforçando a tendência de um romance ao qual passava a interessar menos a representação realística e mais a problematização do próprio gênero romance ou tematizações variadas que vão da História à religião, à biografia, às Artes, passando pela literatura, pela pintura, pela música, pela dança. Cada vez mais esse romance seria o da "aventura de uma escrita", em que, cada obra ou cada "passo" pode constituir uma diferente experiência, um diferente "episódio" (PAIVA, 2008, p. 11).

Essa aventura da escrita, tendência moderna da literatura, passou também pelo processo de romancização, inserção de outros gêneros considerados não-literários, como cartas, diários, relatórios, em composições já consagradas como tal. Tomou-se cuidado, portanto, para que não predominasse o extremo dessa aventura, mas sim o equilíbrio entre a tradição e a renovação dos experimentalismos. Nessa questão das experiências estéticas portuguesas, pode-se trazer outro fator preponderante: o esquecimento de "antigos" escritores. Isso porque a literatura, como qualquer atividade humana, está sujeita ao mercado e ao modismo, com os novos escritores sendo projetados graças às estratégias de agentes literários e de *marketing* (PAIVA, 2008), algo novo para o período.

No contexto brasileiro, Pellegrini (2004) diz que o governo militar, ao tentar inserir o país no circuito do capitalismo internacional, tornou a cultura uma mercadoria rentável, que não dependia somente da inspiração do artista. Se antes o ato de escrever era uma atividade artesanal, agora os escritores tiveram que se profissionalizar para adaptar-se à dinâmica do mercado. Mesmo com o investimento em novos escritores no *boom de 75,* com a extinção do AI-5 e da censura, não houve uma publicação verdadeiramente em massa. Assim como em Portugal, foi necessário esperar os resultados literários, pois as "gavetas dos censores estavam vazias". As produções encontradas já estavam quase que totalmente adequadas ao mercado e à indústria cultural.

Os escritores empenhados do Brasil e de Portugal, embora em sistemas literários distintos, procuraram conscientizar a população de seus países acerca da realidade, no caso, opressora e repressora. Para compor um texto autêntico, com a criatividade avessa à alienação, eles efetivaram um novo poder de linguagem no penoso processo de escrita, focando no próprio fazer literário, às vezes, em seu próprio enredo, e no domínio do "ofício" artístico não reducionista, a fim de construir imagens que sensibilizem o leitor sobre o que está em evidência na sociedade caracterizada pelos históricos conflitos de classe e às voltas com as agitações absorventes do capitalismo internacional (ABDALA JÚNIOR, 1989).

O (DES)FIGURAR DA ARTE POR JOSÉ SARAMAGO E H.

Em 1977, José Saramago publica o romance *Manual de pintura e caligrafia*, que tem como temática o trabalho do artista na pintura e na literatura num contexto de mudanças sociais e artísticas: o fim do salazarismo. O personagem-artista H. encontra-se em um conflito relacionado à representação da realidade e à verdade artística, seja por meio da confecção dos quadros que pinta ou da escrita que resulta no livro em questão. O caráter metalinguístico do romance, que, de acordo com Carlos Vogt (2001), pode também ser

visto como um diário e uma narrativa de viagem, é notado tanto no conteúdo quanto na forma, a qual reúne recursos textuais, como alusões, referências e citações de artistas (pintores e escritores); emprego de parênteses para acrescentar informações/intromissões, geralmente irônicas, do autor/escritor; nome de personagens somente com a letra inicial; *mise-en-abyme* (enquadramento de um texto em outro); títulos explicativos e reprodução de gêneros não-literários, como a carta de Adelina.

Sobre a inovação da forma romanesca e o método realista de representação do escritor português, Leão de Alencar Júnior (2000, p. 82) diz que:

> *Manual de pintura e caligrafia* supera os limites convencionais da construção romanesca, por ser também narrativa de viagem e composição autobiográfica, utopia ou projeto político realizado. Pode-se considerá-lo um ensaio sobre a representação estética, da mesma forma como nele se pode ver um estudo sobre a ficcionalização dos afetos, do eu na sua relação constitutiva com o outro. Por não resultar de um escritor que esmiuça estados de alma, a escrita alegórica saramaguiana incorpora a magia das **artemages,** ao seguir um projeto ético e político amplamente conhecido, sem se tornar, por isso, dogmático. O convite à reflexão sobre a realidade atual não se funda em qualquer realismo ingênuo, mas reforça as questões fundamentais que acompanham os homens em seus percursos na História.

A crítica ao método de representação da arte feita por H. e, consequentemente, por José Saramago, é notória já na primeira página quando diz que sua forma de se expressar na pintura segue regras fixas impostas em qualquer manual. O ponto central é que o personagem-artista, que se considera um pintor acadêmico, mesmo aventurando-se na arte da escrita, acredita que nenhuma das manifestações artísticas que desempenha seja algo verdadeiramente seu: errou na tentativa dos dois quadros, o primeiro, iniciado a dois meses do início da escrita, pelo retrato fiel, e o segundo pela análise psicológica. Para ele, sua produção não é pintura a ser encaminhada para uma galeria e seus clientes também não encomendam arte. Para os críticos, H. está "atrasado pelo menos meio século" (SARAMAGO, 2001, p. 6). Já para Adelina, o ofício do narrador-personagem era como qualquer outra tarefa, consideração dada devido à afeição que tinha pelo artista, posto que a amiga entendia de arte e sabia aquilatar o seu valor.

> [...] mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual (SARAMAGO, 2001, p. 5).

Em seu processo criativo, o personagem-artista encara a tela como uma certidão de nascimento, mas, de acordo com ele, sempre dividido entre o retratar guiado pela segurança das regras do manual ou pela hesitação do que escolherá para ser. Por anos optou pelo primeiro, pois a pintura é sua fonte de renda e a semelhança, imagem ideal ao cliente, justifica o pagamento. Os esboços, entretanto, não podiam ser observados sem licença, segundo as regras de boa relação entre pintor e modelo. H. explica que, no processo de feitura do quadro, ficava calado diante do modelo e colocava-o, tática de qualquer artista, provisoriamente na condição de subalterno e superior, com ambos ridiculamente assustados, o modelo por temer ver-se denunciado, sua essência revelada, e o pintor por saber não ser capaz de fazer a denúncia, por ser incapaz de captar além da aparência. Já com quase cinquenta anos, veste-se de modo comum e sabe que

sua real função é disfarçar o que não podia ser mostrado: "o retrato justo não foi nunca o retrato feito (SARAMAGO, 2001, p. 7).

A maioria de seus clientes acredita que a arte estava ali em seu ateliê só por ver telas e tintas no ambiente. Para o personagem-artista, isso acontece por eles não terem visto outra arte ou conhecido outra maneira de vivê-la. Sobre os momentos das poses, H. diz não gostar de falar enquanto trabalha, mas se ajusta, uma vez que é pago. Em uma dessas conversas, ao dizer que não se lembrava de ter feito algo antes de pintar, reflete sobre a arte: "Pode ser um pretexto para um bom diálogo sobre a controversa questão das vocações (nasce-se artista, ou vai-se para artista? a arte é mistério inefável, ou meticulosa aprendizagem? serão realmente doidos os revolucionários da arte? Van Gogh, afinal, cortou mesmo a orelha? [...])" (SARAMAGO, 2001, p. 40).

H. dizia que o verdadeiro pintor não pode apegar-se a preceitos banais que dão forma ao mais naturalista dos retratos. Contudo, contraria essa noção ao afirmar que a fotografia é mais eficaz do que a pintura dos quadros, pois aquela é capaz de melhor captar a primeira camada íntima das pessoas. O narrador-personagem cultiva uma arte morta, graças às pessoas que acreditam ter uma imagem agradável de si mesmas; e é esta mesma obra que participa da eternidade e satisfaz o modelo, mas não o autor. Ele se considera um artista de baixa categoria e sem gênio e talento, tem apenas uma habilidade cultivada — a de pintor — que percorre sempre a mesma coisa. Segundo H., as mentiras retratadas somente apagar-se-ão — com a morte do pintor e do modelo e/ou com a destruição da obra – cedendo, assim, espaço a outras tentativas.

> Mas hoje, precisamente porque estou sentado diante deste papel, sei que os meus trabalhos só agora começaram. Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e **estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S.** (SARAMAGO, 2001, pp. 11-12; grifo nosso).

Sobre a pintura, "[j]á ficou dito o bastante sobre a moeda falsa do [seu] câmbio" (SARAMAGO, 2001, p. 13). Para H., a iniciativa de aventurar-se na decifração do enigma da arte com um código desconhecido — o linguístico — veio de sua falha em pintar o segundo quadro de S., atividade paralela do artista, pois não havia sido encomendado. O segundo retrato de S. foi a primeira vez que pintou às escondidas, contrariando as vontades e o dinheiro do modelo. Porém, a repetição do retrato só lhe confirmou o escape de seu conhecimento pelos meios da pintura. A escrita, por sua vez, tornou-se a tentativa de transpor ao papel uma realidade que não conseguiu nos dois quadros. Para o personagem-artista, as palavras são mais duras que um pincel, mas iguais na cor. H. considera o ato de escrever a única possibilidade de salvação e conhecimento, por isso, passear com a resma de papel era sua nova conquista, sentiu que nasceu para escrever ao iniciar tal ato.

Em *Manual de pintura e caligrafia*, o leitor depara-se com o experimentalismo de H. na escolha da forma de expressar-se, explicitando cinco exercícios de autobiografia com o primeiro e o último em forma de narrativa de viagem e os do meio na forma de capítulo de livro. Outro aspecto é o fato de H. disfarçar o que relatava, criando nomes para siglas já existentes como a SPQR (para ele, Senatus Populus que Romanus, pois

gostava de anacronismos) e não nomeando determinadas personagens para não as classificar, exceto pelos nomes de Olga e Adelina. Para ele, os nomes das pessoas não devem ser como as denominações de cores dadas nos tubos, que parecem eternamente fixas, mas devem ser assim como as cores que mostram sua instabilidade ao se juntarem a outras. As cores criadas não deixaram de existir e multiplicar-se por não terem nome. Ademais, qualquer nome pode preencher o S. e "a possibilidade de todos eles que torna impossível a escolha de um" (SARAMAGO, 2001, p. 24).

> Qualquer homem é também isto, enquanto não morre (morto já não é mais possível saber quem foi): **dar-lhe nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado. Deixa-o indeterminado a inicial simples, mas determinando-se no movimento.** Concedo que haja aqui muita fantasia minha, não sei se a fascinação de quem aprendeu a jogar xadrez e julga poder esgotar, logo, todas as combinações possíveis (a escrita, ou a caligrafia, que antes daquela está, é o meu xadrez novo) (SARAMAGO, 2001, p. 240; grifo nosso).

A comparação da escrita com o xadrez é devido ao potencial de combinações possíveis com a linguagem. A ocultação do nome mostra, além de que o autor/escritor é contrário às convenções, a perda da unicidade do sujeito, a incompletude do eu e do outro, recurso comum na obra de José Saramago. A lista de possibilidade do nome de S. inclui o próprio Saramago, indicando, assim, a pluralidade do sujeito-escritor, os vários eus de quem narra-escreve. A intenção é que cada leitor construa a sua maneira a imagem de S. A analogia feita com as cores faz-se perceber que a identidade não é assegurada pelo recurso da nomeação e que cada homem, por meio da relatividade das condições sociais, escapa de etiquetas e rótulos, ganhando sua posição de sujeito (ALENCAR JÚNIOR, 2000).

O interesse do personagem-artista consistia em descobrir a verdade de S., não que soubesse de alguma, mas, para ele, era intolerável não saber. S. não era belo, mas era desenvolto e confiante, o que causava inveja em H. Em um momento, o narrador-personagem diz ter tentado destruir esse homem quando pintava, mas viu que não sabia como fazê-lo. Entretanto, afirma que "[e]screver não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro" (SARAMAGO, 2001, p. 19) e que a escrita, portanto, permite a reflexão. Afirma, então, que seu trabalho agora consistia em descobrir o que era verdade entre a "essência e a fossa" de S., em atentar-se aos detalhes alcançados, por meio de ações não possíveis na pintura — "[s]eparar, dividir, confrontar, compreender. Perceber" (SARAMAGO, 2001, p. 21) — mas possíveis no ato da escrita. O quadro é como um mundo fechado, enquanto a escrita está sempre por se fazer;

> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, que ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e também eles, insolentes (SARAMAGO, 2001, p. 16).

Segundo Abdala Júnior (1989), a conquista da nova "caligrafia", em referência a este romance, advinda da memória individual e coletiva dos portugueses, relaciona

História e estória como nova estratégia de trabalho artístico. Essa ruptura da escrita com o modelo de discurso monológico tradicional revitalizou a ficção portuguesa. Mas cabe salientar que a liberdade e a caligrafia foram conquistadas continuamente. Espaço de reflexão e de denúncia em âmbito coletivo. A consciência artística de José Saramago, como também de outros escritores da época, consiste em evitar a univocidade mecanicista da arte, dando espaço a uma construção que desenterram fatos para investigação plurívocas. O texto literário, de acordo com Alencar Júnior (2000), guarda memórias e fragmentos de outros textos, possibilitando um dialogismo, assim como classificado por Bakhtin. Um exemplo de trecho é a citação de Leonardo da Vinci: "Vê bem, pintor, qual é a parte mais feia do teu corpo e concentra nela os teus estudos para te corrigires. Porque, se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e, desta maneira, tudo quanto tens em ti de bom ou de mal transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras" (SARAMAGO, 2001, p. 35).

Além disso, para Alencar Júnior (2000), esses escritos de da Vinci sugerem os caminhos a serem percorridos pelo artista, no qual deve observar seus erros para então corrigi-los; é por meio da escrita que o autor faz-se observar. Os processos de representação na escrita e na pintura estão ligados também à constituição do sujeito. O sujeito percorre três etapas para chegar à plena consciência de si e do outro. Na primeira, H. está subordinado às convenções e ao mercado, o que reifica seu produto; na segunda, a imitação convencional dá espaço para a escrita crítica e estilizada, e, por fim, a terceira etapa, a qual o personagem-artista tem um ganho de consciência: "[...] sujeito compartilha a presença do outro, descobre a ligação amorosa e encontra as condições históricas e políticas que irão sedimentar sua transformação" (p. 85). José Saramago, por meio de H., mostra que a voz autoral afirma-se na pluralidade e no vicariato, o que cria condições para a aprendizagem tanto de si quanto do outro. Isso porque o homem nasce com a linguagem e o uso particular dela estiliza a identidade. No processo de busca pelo conhecimento, o personagem-artista, sujeito inconcluso, que se afirma no que pronuncia, evolui a cada processo, enquadrando-se na categorização e tipificação do romance realista, embora o estudioso acredite no contrário.

H. conseguiu atingir seu objetivo de "encontrar o que se perdeu entre o primeiro e o segundo retrato, ou o que já estava perdido desde sempre (o que [nele] tem estado desde sempre perdido)" (SARAMAGO, 2001, p. 42). A relação estabelecida por José Saramago com a queda do regime salazarista e a redescoberta de H. como sujeito e artista evidencia ainda mais a questão literatura e sociedade e a ligação da repressão social ao gesto criativo. Para Alencar Júnior (2000), foi pela escrita e pelos exercícios de autobiografia que H. pode superar-se, conseguindo adiantar-se na confecção de seu autorretrato. Ao traçar sua autorrepresentação amparada à imagem do burguês, ele alcança seu renascimento como artista, principalmente, na terceira tentativa falha de pintar um casal, em que a representação saiu de forma caricatural. O autoquestionamento literário do artista é um modo de problematizar a captação da realidade pela arte, como reflexo que evita deformações.

PALAVRA E REALIDADE POR RUBEM FONSECA E GUSTAVO FLÁVIO

Rubem Fonseca, em *Bufo & Spallanzani* (1985), figurou o escritor e problematizou o ato da escrita em um período marcado pela massificação cultural no Brasil, concomitantemente ao nascimento da República Nova (CORONEL, 2006). O livro é

uma parodização das formas romanescas, narrativa policial e narrativa de memórias, as quais o autor real Rubem Fonseca e o escritor ficcional Gustavo Flávio exercitam em sua escrita cotidiana. Além de alusões, citações, referências de filósofos, teóricos, poetas, romancistas (inclusive o próprio Fonseca), entre outros, o leitor depara-se com recursos estilísticos que corroboram com o autoquestionamento literário. Têm-se como exemplos: aspas para assinalar todas as falas; parênteses para inserir informações/intromissões; travessão para marcar interrupção de fala; espaço em branco para delimitar mudança de cena; itálico para enfatizar termos ou expressões; reproduções de materiais escritos, como a carta de Denise Albuquerque para Delfina Delamare e as páginas de abertura de *Bufo & Spallanzani* elaboradas por Gustavo Flávio.

Segundo Ariovaldo José Vidal (2000), a figuração do escritor é recorrente na obra de Rubem Fonseca, com aquele sendo representado em contraposição a um homem detentor da moral e, por vezes, definido por um prazer transgressor, mas que não elimina a consciência de justiça. É um "homem culto agindo como um marginal" (p. 153), mas não no sentido de violência contra os outros e/ou contra si. A marginalidade encontra-se na falta de liberdade, na competição, no erotismo, na angústia do artista e, em *Bufo & Spallanzani*, está figurada no drama do narrador-personagem, que é um "autor da moda" preso aos grilhões da competitividade do mercado editorial.

Paralelo à história da morte de Delfina está o drama de Gustavo Flávio em escrever *Bufo & Spallanzani*. Já no início, ele menciona que, diferente de Tostoi, autor de *Guerra e paz*, enfrentava dificuldades em escrever, tendo a convicção de que morreria "antes de realizar esse esforço sobre-humano" (FONSECA, 2007, p. 7). Da literatura, o narrador-personagem também rememora, entre outros, Flaubert ("Foutre ton encrier", expressão do romance *Madame Bovary*), Shakespeare (*Macbeth*, que o ajudou a desvendar o golpe de Maurício Estrucho; o dramaturgo também pensava nos rendimentos de suas peças) e Guimarães Rosa, especificamente a personagem Diadorim, de *Grande Sertão:* Veredas (assemelha o disfarce e a habilidade equestre de Carlos com a personagem). Do mesmo modo, cita, além das cartas a Delfina e do relatório ao Doutor Zumbano, suas publicações, os livros *Morte e esporte:* agonia como essência; *Os amantes*; *Trápola*; *A dança do morcego*; *Joseph Mengele, o anjo da morte* e o conto "O morto vivo", publicado no *Dédalo*.

Gustavo Flávio resolveu escrever *Bufo & Spallanzani* no primeiro encontro com Delfina. Contudo, essa relação fê-lo desligar-se da escrita, indo de encontro à frase de Flaubert: "reserve ton priapisme pour le style, foutre ton encrier, calme-toi sur le viande [...]"[3] (FONSECA, 2007, p. 7). Em suma, guarde seu ímpeto sexual para a caneta. O escritor, que era sátiro e glutão, opõe-se a essa ideia, dizendo que Simenon, mesmo com muitas amantes, escreveu vários livros. O sexo e a literatura caminhavam juntos para o narrador-personagem. Gustavo Flávio diz ter lascívia verbal, colocando a possibilidade de estar inventando essas histórias para dar vazão à lubricidade dele e de Minolta. Mas, como destaca Vidal (2000), seguindo as distinções de Lukács, as marcas de erotismo presentes no enredo são narradas e não descritas. O erotismo está ligado à repressão do corpo.

3 "Guarde sua excessiva excitação sexual para a caneta, foda teu tinteiro, acalme-se sobre a carne [...]" (FONSECA, 2007, p. 7; tradução nossa).

Gustavo Flávio era o pseudônimo de Ivan Canabrava, homenagem feita ao Gustav Flaubert, pois, segundo ele, na época em que escreveu seu primeiro livro, odiava as mulheres assim como o autor de *Madame Bovary*. O narrador-personagem afirma que, por motivos parecidos aos de William Sidney, escondia-se por trás do nome falso. Em outro momento, conta que, caso tenha que se esconder novamente, escolheria Frederico Guilherme como pseudônimo, por lembrar-se de uma frase de Nietzche: "'é naquilo que tua natureza tem de selvagem que estabeleces o melhor da tua perversidade, quero dizer de tua espiritualidade'" (FONSECA, 2007, p. 199). Minolta — poeta e polissêmica — foi quem mudou a vida de Ivan e quem deu a ideia de seu primeiro livro. Ao ver a dificuldade do escritor em começar *Bufo & Spallanzani*, ela sugere atitudes "heroicas": afastar-se das mulheres e do TRS-80 (microcomputador), recolher-se no Refúgio do Pico do Gavião com uma máquina de escrever e exercer o ascetismo. Para Minolta, o verdadeiro autor escreve em qualquer condição.

O ato da escrita, contudo, tornou-se um tormento para Gustavo Flávio. Para ele, escrever exige paciência e resistência e, ao contrário do que alguns pensam, não é uma forma de cura ou terapia. "Quando escrever faz bem, alguma coisa faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás" (FONSECA, 2007, p. 138).

Seu processo criativo consistia na construção do livro em sua mente, enquanto dava nota a detalhes, cenas, situações. Mas seu romance não saía da elucubração. Por não conseguir produzir, o escritor acreditava que o fim estava chegando: "Hora de escrever memórias, coisas de velho" (FONSECA, 2007, p. 199). Tudo que se referia ao *Bufo & Spallanzani* foi apagado de seu microcomputador. Na descrição das operações do TRS-80, não ficou claro se foi proposital, ou não, a "morte" dos arquivos; o que poderia indicar o fim da forma criativa que cede espaço ao modelo literário vigente. *Bufo & Spallanzani* é um romance com a forma, predominantemente, de memórias, percebida, entre outros aspectos, pelo autor e narrador-personagem, dialeticamente, como estratégia para contar fatos reais de sua vida entremeados à ficção. Sobre o gênero, Gustavo Flávio cita duas maldições: a dificuldade de se concluir um romance e a mentira inventiva que condena todas as memórias.

> Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. **Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífio.** (Todo romance termina fracamente — ver Foster _— "porque a trama exige uma conclusão; devia existir para o romance uma convenção que permitisse ao romancista parar de escrever quando se sentisse confuso ou entediado [...]". Já foi dito — ver James — que a única obrigação de um romance é ser interessante. **Mas isto, repito, não é um romance.** [...]
>
> **As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição.** Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema — nada de mentiras, estabeleci logo. Diga-se de passagem que iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo, conforme pretendem alguns, alegando que é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio (FONSECA, 2007, p. 181; grifos nossos).

Gustavo Flávio diz que, para alguns, os romances antigos eram bons. Nele, os heróis eram capazes apenas de expressar paixões platônicas e metaforizadas. Já seus heróis

"têm sexo e se engajam em suas atividades libidinosas e aprazíveis sempre que possível" (FONSECA, 2007, p. 197). Em *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flávio, ao ser transformado pelo contexto social e por Minolta, tornou-se mais confiante, principalmente, com as mulheres. Embora escreva romance, o narrador-personagem não tinha interesse pela forma romance histórico, pois não gostava de História e de personagens famosos, o que lhe interessava era o "popular anônimo". Entretanto, as páginas de abertura reproduzidas de *Bufo & Spallanzani* mostram que a história data de 1768, ano da descoberta do mito da incombustibilidade de Spallanzani.[4]

> [...] não gostava de heróis, dos homens e mulheres poderosos (muito menos dos homens do que das mulheres) que faziam a história. Eu não gostava nem mesmo da grande história, com H maiúsculo. Eu lia a história de um homem famoso com a maior indiferença, quando não com desprezo. Mas era capaz de ficar embevecido ante a fotografia de um "popular anônimo", no meio da rua ou trepado no estribo de um velho bonde, imaginando que tipo de pessoa que ele teria sido. Jamais me interessei em conhecer um homem ou uma mulher famosos. Mas queria muito ter conhecido, por exemplo, aquela telefonista [...] que aparecera na foto da inauguração da primeira central telefônica do Rio de Janeiro, no século XIX (FONSECA, 2007, pp. 137-138).

A tríade autor — obra — público, conhecida nos estudos de Antonio Candido (2000), é notada em boa parte do enredo, seja na voz do narrador-personagem, seja na voz das outras personagens. Gustavo Flávio, que era poeta, contista, romancista, dramaturgo, publicava a cada dois anos. Ele tinha editores no Brasil e no exterior e estava sendo cobrado para entregar *Bufo & Spallanzani*. Esse livro, produzido por Rubem Fonseca/ Gustavo Flávio, é visto como um produto feito para ser consumido, sendo que o editor está acima da hierarquia de produção. É ele quem determina o que deve ser escrito e quem influencia o leitor sobre a obra. O desejo do editor de um romance policial evidencia que essa forma romanesca, segundo Luciana Paiva Coronel (2006), é claramente um trunfo comercial. Assim, convém contar a história intrigante do assassinato de Delfina, que têm aspectos que agradam à leitura e ao mercado.

> Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. "Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem", dizia o editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir (FONSECA, 2007, p. 120).

A personagem Guedes, por exemplo, segundo Gustavo Flávio, não era seu leitor ideal, dormia sempre ao ler algumas páginas d'*Os amantes*. Para o escritor, seus livros deviam ser lidos "com sofreguidão, sem interrupção, principalmente *Os amantes*" (FONSECA, 2007, p. 30). Assim, não é só o gênero romance que sofre

4 Lazzaro Spallanzani (1729-1799) foi padre e renomado fisiologista que se dedicou a vários estudos e experimentos, tendo destaque na reprodução animal. Sua ida às Ciências Naturais foi por influência da amiga e professora de Física e Matemática, Laura Bassi, tornando-se, anos depois, pioneiro na prática de inseminação artificial em uma cadela (WITKOWSKI, 2004). *Bufo marinus* (sapo cururu) foi a espécie de anfíbio a qual Spallanzani praticou o experimento de combustão e amputação, mostrando que, na cópula, o animal não interrompe o ato por interferências externas.

controvérsia, o escritor também: a maldição de ser consumido e de conciliar sua independência com o processo de dependência. Sobre o processo de editoração de *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flávio faz um jogo com a palavra "orelha" — parte do corpo e extremidades do livro — para dizer que o leitor, por meio do conteúdo escrito pelo editor na orelha do livro, é motivado, seduzido forçosamente à leitura, como se fosse agarrado pelas orelhas.

> É apenas uma história de sapos & homens. Nada a ver com a simbologia de *Of mice and men*. Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber. Na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo Homo sapiens contra a natureza; sem se esquecerem de dizer que é, no Brasil, entre todos os países do mundo, onde esses abusos são cometidos em escala maior e mais estúpida. (Ver floresta amazônica, pantanal et cetera.) Nos Estados Unidos, definirão o livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. [...] Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.
>
> "O escritor é vítima de muitas maldições", eu disse, "mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua indepêndencia com o processo da sua consumação (FONSECA, 2007, pp. 123-124).

Além de o processo criativo estar ligado ao que o público quer ler, outro ponto que evidencia a questão da massificação da cultura é a espessura do livro: quanto mais grosso melhor. O editor, o livreiro, o leitor e o próprio autor desejam livros grossos, pois, segundo Gustavo Flávio, as coisas grandes impressionam, como a Torre Eiffel, as pirâmides do Egito e o *World Trade Center*. Para ele, "[a] necessidade de dinheiro [...] é uma grande incentivadora das artes" (FONSECA, 2007, p. 8). Watt (2007) afirma que a espessura dos romances ingleses do século XVIII está relacionada à venda, isto é, quanto mais volumoso, mais caro o livro. Isso porque o momento era de ascensão do mercado literário, com a substituição do mecenato pelo negócio literário. Nisso, o livreiro contratava pessoas para exceder na descrição literária, assim como notado no típico *best-seller*, acarretando a um maior gasto de papel, de tinta, tornando o produto dispendioso.

> [...] para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar o seu vício barregão, cada maldita palavra, um **oh** entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. **Escrever é contar palavras, quanto mais melhor**, disse outro que, como eu, precisava escrever *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos (FONSECA, 2007, p. 131; grifo nosso).

Sobre o autor real, para Coronel (2006), a partir dos anos de 1980, Rubem Fonseca parece ter se rendido à dinâmica do mercado editorial brasileiro, sendo o segundo autor nacional mais vendido. Ao tomar consciência da centralidade da cultura de massa no país, passou a representar os dilemas desse modo de produção dentro do próprio texto, com seus personagens-artistas mostrando-se mais críticos, no que diz respeito à função da arte e do artista. Isso porque a hegemonia do mercado demandava uma literatura que problematizasse o cenário de massificação cultural, procurando estreitar a relação entre produtores e consumidores. Rubem Fonseca ofereceu ao público o que ele esperava, "um *thriller* policial cheio de ação, com direito a perseguições, assassinatos em série e ainda o requinte das inúmeras referências intertextuais [...]" (p. 212).

A relação arte/realidade é apreendida tanto na coerência extratextual (Rubem Fonseca e as referências), quanto na intratextual, ou seja, Gustavo Flávio, assim como Rubem Fonseca, observa aspectos da vida para compor suas obras. Por exemplo, por estar escrevendo um romance sobre a avareza dos ricos, aquele foi à festa de Delfina; Spallanzani, personagem das páginas de abertura, era um cientista; Delfina morre assim como a personagem de seu romance policial *Trápola*: morte instantânea (sem sofrimento) com um tiro no coração. Outra correlação entre vida e o momento da escrita de *Bufo & Spallanzani* por Gustavo Flávio é quando ele diz ter vontade de usar o adjetivo inteligente ao Guedes, mas por não gostar do tira não o faria. O narrador-personagem, entretanto, diz que um bom escritor não abusa dos elementos da realidade e que a escrita deve ser sem inspiração e com imaginação (embora tenha se sentido inspirado ao ver a pistola ao lado do TRS-80).

Por meio da fala do maestro Orion, o autor real e o escritor ficcional mostram outra visão a respeito do trabalho artístico: o escritor vê o mundo a sua volta e intromete-se nas coisas; compor música era mais difícil do que literatura (nos saraus antigos, dava-se um mote e o poema era escrito na hora, já a música não pode ser feita à minuta), qualquer um pode escrever um livro, como exemplo, a autora de *E o vento levou*, que era dona de casa; os escritores não sabem ortografia, os revisores que corrigem o texto. Ainda segundo o maestro, a culpa da decadência da literatura era dos escritores, mencionando uma entrevista que lera, na qual um escritor dizia nunca ter escrito algo que o leitor tivesse que recorrer ao dicionário, como fazia Guedes ao ler alguma obra. Entretanto, depois da brincadeira do mote no Refúgio, Orion muda de opinião e admite que escrever é difícil, pois mesmo com a história toda na cabeça não conseguiu transpô-la ao papel, o esforço físico é maior que o mental.

As histórias contadas oralmente por Orion e Susy e a escrita por Roma, que registrou assim como aconteceu, eram verdadeiras e autobiográficas, pois, segundo Gustavo Flávio, eles não teriam imaginação para criar. O narrador-personagem resume a história para Minolta, deixando os detalhes de lado e apegando-se ao drama. A passagem da primeira para terceira pessoa ou vice-versa dissolve na leitura, como uma imagem que se funde na outra (VIDAL, 2000). Inventar uma história plausível não era difícil, pois ele era um escritor, e mentiu com facilidade no depoimento ao delegado sobre o que conversava com Susy. Em um texto, segundo o narrador-personagem, registra-se o que é relevante, assim como nos depoimentos.

O tira Guedes iniciou a leitura do livro *Os amantes* por acreditar que havia uma ligação fiel entre a escrita e o pensamento do escritor. Ao falar sobre aqueles que seriam suspeitos do crime, Gustavo Flávio diz que "Guedes falava com uma voz neutra, como se estivesse discutindo o enredo de um romance" (FONSECA, 2007, p. 36). A polícia é curiosa, assim como o escritor. E para Gustavo Flávio, citando Plauto, ninguém é curioso sem ser maléfico. O tira chega a usar uma frase do livro acerca da fidelidade para contradizer o que Gustavo Flávio falara sobre Delfina e sobre sua moral ser intocável. O escritor, em sua defesa, diz que as opiniões, as crenças, os valores, as concepções das personagens, mesmo em primeira pessoa, não são necessariamente os mesmos do autor, posto que muitas vezes pensa o oposto da personagem. Embora se contradiga ao afirmar: "[p]ara um escritor a palavra escrita é a realidade. [...] Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina" (FONSECA, 2007, p. 19). Ao longo do enredo, Guedes não lê mais *Os amantes*.

Para Gustavo Flávio, o tira tinha concluído "que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir" (FONSECA, 2007, pp. 163-164).

A obra fonsequiana, seja conto ou romance, apresenta a perfeita identidade entre a narrativa policial e o ato da leitura como meio de investigação, de deslinde dos mistérios da vida e da arte. A pergunta lançada no enredo que necessita de resposta é formulada, primeiramente, pelo policial que se ocupa do caso e depois pelo leitor que o interpreta. A imagem simbiótica de leitor e policial é encontrada quando Guedes lê a obra *Os Amantes*, dando início à averiguação que levará ao próprio escritor do romance (VIDAL, 2000).

Além de pontos de vista diferentes do escritor e das personagens, Gustavo Flávio afirma que o escritor não dá ordem ao caos nem o torna mais compreensível. Para ele, a arte transcende os critérios de utilidade e nocividade. Ao trazer essa questão para o contexto de Rubem Fosenca, que deixou de configurar uma linguagem de protesto por ter se resignado ao *best-seller* (CORONEL, 2006), nota-se que, em *Bufo & Spallanzani*, na voz de Gustavo Flávio, dá-se o modo como, de fato, deve ser a linguagem para um escritor que não tenha sua criatividade alienada pelo sistema.

> [...] os escritores detestam a confusão e a desordem. Isso faz parte da nossa incoerência esquizóide intrínseca (ver Whitman). Rejeitamos o caos mas repudiamos ainda mais a ordem. O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. [...] A poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa (FONSECA, 2007, pp. 105-106).

"O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo que não é dito" (FONSECA, 2007, p. 19). Sobre os relatos, Gustavo Flávio diz que não presenciou todos, mas que desvendou sentimentos que podem ser secretos, "mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista" (FONSECA, 2007, p. 17). Maurício Estrucho, em um delírio do escritor, resultado da injeção que levara antes de ser capturado pelo marido de Delfina, fala que a pior forma de autoridade é a do artista ao fingir-se imparcial e julgar quem pensa diferente dele.

A qualidade do escritor também é mostrada no enredo pela distinção da cor da pele. Sabe-se que Gustavo Flávio é mulato por intermédio da fala de Denise Albuquerque que se refere a ele como "mulato pernóstico". Mas para ele, quanto mais pernóstico e prognóstico, melhor é o escritor. A cor de sua pele é mencionada pelo próprio narrador-personagem, ao dizer sobre a crítica de seus livros, que da mesma maneira que se deu com Rubem Fonseca não acompanhou o prestígio recebido do público (CORONEL, 2006): "Quando não podem dizer que um livro meu é ruim, dizem que sou mulato" (FONSECA, 2007, p. 150). De acordo com Minolta, Gustavo Flávio não se tornou um grande escritor por ter negado suas raízes (negro e pobre) e se corrompido à cultura do branco e rico: "'[...] o seu mal foi não querer ser negro e pobre, por isso você deixou de ser um grande

escritor verdadeiramente; você escolheu errado, *preferiu* ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha matou o que de melhor existia em você'" (FONSECA, 2007, p. 148; grifo nosso).

Já para Gustavo Flávio, citando Kipling, "[w]ords are, of course, the most powerful drug used by mankind"[5] (FONSECA, 2007, p. 115). Segundo o narrador-personagem, ser escritor é um ofício como qualquer outro, mas contar oralmente é diferente de escrever, pois qualquer um pode produzir literatura oral. Ademais, é diferente o que se pensa com o que é escrito. Em certo momento, concorda com Orion no que concerne a escrever difícil: qualquer pessoa poderia escrever bastando se exibir com o grande ego, escolhendo palavras inusuais para mostrar ser inteligente e que domina a complexa arte da escrita.

A narração de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, é um experimento literário que representa a dinâmica da história em torno da indústria cultural, sendo o enredo um desabafo sobre as pressões sofridas por um escritor de *best-sellers* pelos editores empresários, que restringem a liberdade de escrita para agradar o leitor (CORONEL, 2006). A figuração do escritor está relacionada também ao que as personagens refletem sobre o ato de escrever. O autor usa como alegoria a castração física de Gustavo Flávio para mostrar o impedimento da criação livre, o que pode ser comprovado pela fala do senhor Delamare que esperava que a criatividade do narrador-personagem não estivesse ligada aos seus culhões. A história faz alusão à própria condição histórica e social de Rubem Fonseca, um escritor brasileiro que submeteu "o processo criativo às leis do mercado, silenciando e castrando propostas estéticas pouco aptas a incrementar os faturamentos dos empresários do ramo cultural" (CORONEL, 2006, p. 212).

FIGURAÇÕES DO AUTOR E DA ESCRITA: CONVERGÊNCIAS

Manual de pintura e caligrafia (1977) e *Bufo & Spallanzani* (1985), embora escritos em sistemas literários e décadas diferentes, convergem no trato que deram à arte e ao artista, pondo em evidência um assunto muito discutido no âmbito literário: a figuração na/da arte. José Saramago e Rubem Fonseca propuseram um autoquestionamento literário ao compor seus romances para expor as funções da arte/literatura e do artista/escritor em um período final da repressão da *práxis* artística que exigia, por assim dizer, a figuração realista da realidade.

Para isso, tais autores conciliaram forma e conteúdo a favor da discussão do problema de representação estética. Os recursos gráficos, como aspas e travessões, por exemplo, empregados pelos autores estão além de meios estilísticos por corroborarem com o autoquestionamento literário. Esses recursos dão um caráter de construção da obra concomitantemente com o ato da leitura. As intromissões e informações extras fornecidas pelos autores/escritores servem tanto para o autor, quanto para o leitor para a organização de sentido. Ademais, os romances em questão mobilizam outras vozes, em que suas opiniões constam não só na fala do narrador, mas na das personagens.

5 "palavras são, é claro, a mais poderosa droga usada pela humanidade" (FONSECA, 2007, p. 115; tradução nossa).

Em *Manual de pintura e caligrafia*, o posicionamento do autor/escritor é depreendido também pelo não-dito e a fala das personagens funde-se com a do narrador por meio do discurso indireto.

A literatura, assim como afirma Bastos (2011), é feita por um trabalho com a linguagem e tem uma dimensão política por se opor ao trabalho alienado. A arte, além de evidenciar o que está oculto, contradiz a sociedade da mercadoria, com o escritor interpretando a contradição como fenômeno histórico: "Muitas obras representam o trabalho humano, a exploração, a dominação do homem e da natureza, mas tudo isto passa a ser significante quando visto na perspectiva do trabalho do próprio escritor, que é produtor de sentidos" (pp. 35-36). Em suma, a literatura é a antítese da sociedade moderna capitalista e da forma-mercadoria, que reificam o homem e suas ações.

Essas considerações podem ser avaliadas nesses romances, uma vez que José Saramago/H. e Rubem Fonseca/Gustavo Flávio mostraram o trabalho artístico pela perspectiva de quem o produz, o livro toma forma a partir do labor do escritor, percebido pelo leitor no ato da leitura. Os autores reais e os escritores ficcionais apresentaram um mundo com ideias contrárias à forma de produção do material artístico exigida pela sociedade contemporânea e pelo mercado cultural. *Manual de pintura e caligrafia* e *Bufo & Spallanzani* são produções que transgridem a ordem vigente, em que o produto final é resultado de um gesto criativo livre.

Segundo Bastos (2011), a arte relembra o homem que a liberdade é seu destino, construindo-a a partir do referencial no mundo sensível. O prazer das produções artísticas advém da possibilidade de um novo mundo: o da liberdade. A *poiesis*, então, torna-se mais poderosa que a *mimesis*. A literatura moderna — crítica e autônoma na relação literatura e sociedade — reflete seu próprio trabalho e o fato de ela voltar sobre si implica que a existência do mundo, que se politizou, foi problematizada. O mundo não deixou de existir, mas seu distanciamento em relação à literatura foi dado por ela ter se tornado mais crítica.

> A auto-reflexão também não se reduz ao pensamento do personagem ou do narrador, aponta para as marcas do trabalho que, enquanto se desenvolve, pensa a si mesmo. Em alguns casos, a reflexão é a tônica da obra, mas, independentemente disso, o gesto produtivo não se completa enquanto não se volta sobre si mesmo. Em qualquer objeto produzido pelo homem estão inscritas as marcas do trabalho, mesmo nas sociedades em que predomina o trabalho estranhado (BASTOS, 2011, p. 37).

O enredo desses romances constrói-se sobre si mesmo, uma autorreflexão dos autores reais e escritores ficcionais acerca do método de figuração da realidade histórica. A liberdade tida por eles é relativa, haja vista que ambos estão presos, além dos prazeres do corpo, às convenções pré-estabelecidas sobre como deve ser a "verdadeira" arte. A condição do mercado também interfere, pois fornecer ao cliente o desejado limita o trabalho do artista. Os leitores de Gustavo Flávio não querem consumir coisas novas, já os clientes de H. não querem ser retratados fielmente como são. Contudo, ambos superam-se ao produzirem o que desejavam de uma forma autônoma e desalienada. Sobre a liberdade artística, Bastos (2011, p. 41) afirma:

> No seu trabalho, o escritor dispõe de relativa liberdade na escolha das técnicas de produção, o que, em condições normais, não se dá, uma vez que aos trabalhadores não é dada nenhuma escolha, cabendo-lhes trabalhar do modo que interessa àqueles

> que detêm os meios de produção. Ao trabalhar, o escritor assume o "privilégio" como uma marca da reificação. Ao mesmo tempo, sua relativa liberdade acena com a possibilidade de superar o mundo da reificação. O trabalho literário é, assim, ao mesmo tempo, amaldiçoado porque lembra ao homem, pelo revés, a sua falta de liberdade, mas também um espaço da memória (ou nostalgia) da liberdade.

Enquanto a escrita tornou-se um tormento para Gustavo Flávio, a pintura tornou-se um meio de questionamento para H., devido ao inconformismo diante de figurar uma pessoa como se não houvesse uma história por trás. A escrita para o personagem-artista de José Saramago era um refúgio. Para Gustavo Flávio, escrever era penoso, já para H. penoso era pintar sem buscar a verdade. Contudo, ambos concordavam ao esboçar suas produções de que a mentira condenava a percepção, a captação da realidade. O que explica o fato de os romances terem um caráter de manual, mas com explicações do que não deve ser feito. A intenção dos autores/escritores é produzir uma arte que faça diferença aos clientes e à sociedade, fugindo da arte superficial ligada à mentira. Em determinado momento, Gustavo Flávio faz entender que a história autobiográfica está relacionada à verdade. Mas até que ponto essa assertiva é verdadeira?

Ao entrar na modernidade, a mimese foi problematizada. De acordo com Bastos (2011), historicizar a representação indica compreender a passagem pré-capitalista para a capitalista, podendo ser mostradas as falhas e as ligações da representação com o mundo representado. A atividade da representação aparece quando o escritor é confrontado pela necessidade de apropriar dos significados e das formas de produção. Para o estudioso, deve-se ir além da representação e o método realista é a porta de saída por auxiliar no reclamar do mundo. Assim, a obra literária questiona a verdade estabelecida e a tensão entre verdade e mentira é mediada pelas situações humanas.

Gerson Luiz Roani (2003) diz que *Manual de pintura e caligrafia* foi resultado do novo caminho adotado por José Saramago sobre os discursos literários. O romance foi pioneiro no trato do escritor com o problema da representação estética. O que tem de mais sublime nessa ficção "é a representação e a discussão artística acerca do embate entre a verdade e a mentira, entre o que é e o que parece" (p. 103), questionando a existência de um conjunto de verdades no objeto. Sabe-se que os gêneros são modos de representar (BASTOS, 2011), e por julgar não saber lidar com o método realista, H. coloca em xeque sua profissão e sua forma de ver o mundo, questionando o que seria a verdade dentro de um processo em que a percepção individual vai de acordo com as aparências.

> [...] o ato de representação emerge sob situações em que o escritor é confrontado com a necessidade crescente de se apropriar dos significados e formas da produção literária. Ele tem que fazer isso porque confronta as condições e significados da produção e recepção literária como coisas alheias, como alguma coisa que ele não pode inquestionavelmente considerar como parte da existência do seu ser intelectual. Assim, a qualidade representativa da sua escrita e a própria função representativa problematizam-se (BASTOS, 2011, p. 46).

A obra literária, para Bastos (2011), é uma forma de trabalho com a linguagem, sendo, portanto, uma provocação por deslocar o campo semântico da linguagem para a ironia. Acrescenta-se o dito por Gustavo Flávio de que a linguagem não deve ser conformista. Sobre a construção de sentido, José Saramago e Rubem Fonseca abusam da flexibilidade do gênero romance para construir uma estrutura renovadora que vai ao

encontro de uma configuração temático-formal também diversificada. A apreensão dos autores reais assemelha-se à dos escritores ficcionais. Ambos os romances explicitam o autoquestionamento literário, especialmente por intermédio do reflexo de uma realidade contemporânea problemática, captando-a numa forma artística em mutação pelos influxos prementes de uma dinâmica histórica arrebatadora.

CONCLUSÃO

A partir do exposto, viu-se que o trabalho artístico, o papel do escritor e a função da literatura não foram discutidos somente por teóricos, mas também tratados por artistas em suas manifestações literárias. José Saramago e Rubem Fonseca utilizaram a própria linguagem para discorrer sobre o fazer literário, trazendo para o campo ficcional o escritor. O ponto central para esta iniciativa consiste, especialmente, na reflexão sobre a arte produzida na cena histórica do declínio da Ditadura Militar e da ampliação da massificação cultural — décadas de 1970 e 1980 — e a função artística de transformar o homem e o meio social num ambiente marcado pela ordem da reificação. Nesse mundo, o produto artístico é encarado como mercadoria, o que abre a rediscussão sobre a posição e a função do autor/escritor dentro da própria arte e da sociedade contemporânea.

Candido (2002) afirma que a literatura é uma forma de conhecimento e que ela exprime o homem e atua em sua formação, humanizando-o, uma vez que não corrompe, nem edifica, por contribuir para o surgimento de visões sobre a realidade não como um manual de virtudes de boas condutas. A função humanizadora da literatura possui variações, sendo elas: satisfazer a necessidade universal de ficção (função psicológica), contribuir para a formação de personalidade (função formadora) e representar o mundo e o ser para que sejam (re)conhecidos por meio da relação estabelecida pelo leitor entre ficção e realidade (função social).

Pela análise crítica de fatos estilísticos e aspectos teóricos de gênero apresentados, pôde-se depreender que os romances *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, e *Bufo & Spallanzani*, de 1985, constroem a identidade do autor real e do escritor ficcional, por meio de uma escrita com processos de autoquestionamento e de intertextualidade que mobilizam várias vozes, contrariando a visão academicista das produções de séculos anteriores e a unicidade da voz do sujeito no campo literário. Ademais, H. e Gustavo Flávio são transformados em seres humanos mais engajados à medida da construção narrativa, o que corrobora com a ideia de que a escrita é uma forma de salvação e conhecimento. A subversão de José Saramago/H. e Rubem Fonseca/Gustavo Flávio encontra-se, entre outros pontos, no trato dado ao próprio gênero romance, mesclando características de outros gêneros literários (romance policial e narrativa de viagem) e inserindo elementos de outros não-literários (cartas) na composição, e na transgressão de representar experiências cotidianas relacionadas ao prazer do corpo entrelaçadas à falta de prazer na escrita.

Segundo João Décio (2003), sobre o romance de José Saramago, a metaficção e a intertextualidade são algumas das várias direções tomadas pelo autor, o qual opta por perspectivas problematizantes no tocante a uma visão mais social do que individual da realidade. Como intelectual atento às questões histórico-sociais, nota-se em suas

ficções aspectos que vão desde as transformações e renovações em diversos setores da nação portuguesa até a marginalização de pessoas que se encontram fora da ordem capitalista vigente. O artifício de autoquestionamento empregado pelo autor, com um narrador dissertando sobre a atividade complexa da escrita, é pouco discutido pela crítica, mesmo sendo de grande importância para o estudo da obra de José Saramago. De forma recorrente, seus romances dialogam com outros textos, no caso, *Manual de pintura e caligrafia* discorre e faz referências a autores e obras da literatura e das artes plásticas em um período histórico marcado pelo fim do salazarismo, portanto, o fim de um longevo ciclo histórico e o surgimento de outro tempo, talvez mais promissor.

Já sobre Rubem Fonseca, Vidal (2000) afirma que a obra em causa convivia com a Ditadura Militar e ao mesmo tempo posicionava-se contra tal conjuntura histórica; batia-se pelo fim da opressão e da repressão do regime, o que era primordial para uma obra que passou a ser adaptada e veiculada por outros meios de comunicação, como a televisão. A representação do Brasil desse período é o desdobramento de uma compreensão da realidade com a finalidade de redescobrir o país. Gustavo Flávio seria a "figura do intelectual que destrói as mentiras oficiais com sua irresistível mordacidade, sua ironia afiadíssima" (p. 17). Mas a mentira na arte só terá fim, segundo H., com a "morte" do escritor e da obra, ou seja, com a mudança de método de figuração do escritor, que o faz reproduzir uma arte passiva e, portanto, naturalista e não realista, assim como defende Lukács (2011a, b).

José Saramago e Rubem Fonseca produziram os referidos livros como uma maneira de mostrar o autoquestionamento literário em torno da arte universal e daquela vigente na época. *Manual de pintura e caligrafia* e *Bufo & Spallanzani* ultrapassam fronteiras por conterem indagações estéticas acerca de problemas da cultura em estreita correlação histórica e social com a derrocada de regimes autoritários. O reequacionamento da relação literatura e sociedade fez com que intelectuais e artistas repensassem o modo de figuração realista, tendo em vista que a grande arte sempre manteve os seus elos imemoriais com a História em movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política.** São Paulo: Ática, 1989. 199 p.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ____. (Orgs.). **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Disponível em: <https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf?1349572420>. Acesso em: 15 mar. 2016.

ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Saramago: um auto-retrato da escrita. **Revista de Letras**, Ceará, v. 1-2, n. 22, pp. 81-85, jan.-dez. 2000.

ARISTÓTELES. Arte poética. In:. INFORMAR ORGS. **A poética clássica:** Aristóteles; Horácio; Longino Tradução Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. pp. 19-52.

BASTOS, Hermenegildo. **Literatura como trabalho e apropriação.** Pontos de interrogação, Bahia, 1, 1, pp. 33-51, jan./jun. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: ____. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance).** Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993. pp. 397-428.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: ____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989. pp. 199-215.

____. **Literatura e sociedade.** 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. 182 p.

____. A literatura e a formação do homem. In: ____. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. pp. 77-92.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca, **Revista Métis:** história & cultura, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, pp. 203-215, jul.-dez. 2006.

DÉCIO, João. O romance de José Saramago. **Revista de divulgação cultural**, Blunemau, ano 25, n. 79, pp. 27-30, jan.-abr. 2003.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani.** 24. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 238 p.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: NETTO, José Paulo; COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). **Arte e sociedade:** escritos estéticos 1932-1967. 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011a. pp. 193-243.

____. **O romance histórico.** Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b. 438 p.

____. O escritor e o crítico. In: ____. **Marxismo e teoria da literatura.** 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010. pp. 231-265.

PAIVA, José Rodrigues de. **Revolução, renovação:** caminhos do romance português no século XX. Olinda, 2008. Disponível em: < http://docplayer.com.br/2716694-Revolucao-renovacao-caminhos-do-romance-portugues-no-seculo-xx.html >. Acesso em: 01 fev. 2016.

PELLEGRINI, Tânia. A produção cultural brasileira e o golpe de 1964. **Communicare**, São Paulo, v. 4, n. 2, p.109-116, jul.-dez. 2004.

RAONI, Gerson Luiz. Espaços que a história tece na ficção de Saramago. **Letras**, Santa Maria, n. 27, pp. 99-110, jul.-dez. 2003.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia:** romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 277 p.

VOGT, Carlos. [Orelha do livro]. In: SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador:** uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê, 2000. 211 p.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 278 p.

WITKOWSKI, Nicolas. Lazzaro Spallanzani, um naturalista no inferno. In: ____. **Uma história sentimental das ciências.** Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. pp. 66-70.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico – teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Lukács e a literatura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. pp. 109-139.

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NOS CONTOS"MARIDO", DE LÍDIA JORGE, E "DESTINO: SÉ", DE SIMONE PAULINO

THE REPRESENTATION OF VIOLENCE AGAINST WOMEN IN THE SHORT STORIES "MARIDO", BY LÍDIA JORGE, AND "DESTINO: SÉ", BY SIMONE PAULINO

Cíntia Schwantes[1]

Paula Queiroz Dutra[2]

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar a representação da violência contra a mulher nos contos "Marido", da escritora portuguesa Lídia Jorge, e "Destino: Sé", da escritora brasileira Simone Paulino. Com base nos estudos de gênero, busca-se problematizar a representação da violência doméstica na autoria feminina, considerando os contextos brasileiro e português, e suas implicações para uma crítica à violência contra a mulher na literatura contemporânea.

Palavras-chave: representação; violência contra a mulher; Lídia Jorge; Simone Paulino

ABSTRACT: This work aims to discuss the representation of violence against women in contemporary literature according to gender studies. Based on the analysis of the short story "Marido", by Portuguese writer Lídia Jorge, and the short story "Destino: Sé", by Brazilian writer Simone Paulino, we aim to discuss the female stereotypes built throughout the narratives and their implications for a critique of violence against women in contemporary literature.

Keywords: representation; violence against women; Lídia Jorge; Simone Paulino

> *"Many who live with violence day in and day out*
> *assume that it is an intrinsic part of the human condition.*
> *But this is not so. Violence can be prevented. Governments,*
> *communities and individuals can make a difference."*
>
> Nelson Mandela

> *"Pássaros criados em gaiolas acreditam que voar é uma doença"*
>
> Alejandro Jodorowsky

1 Cíntia Schwantes é Doutora em Literatura Comparada (UFRGS/Indiana University) e leciona Literaturas de língua inglesa na UnB. Endereço eletrônico: schw@unb.br

2 Paula Q. Dutra é doutoranda em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Endereço eletrônico: qpaulad@gmail.com

INTRODUÇÃO

Apesar de ser uma grave violação dos direitos humanos, a violência contra a mulher continua persistindo em todo o mundo. Mesmo com toda a mobilização da sociedade civil e dos movimentos feministas, e com a criação de leis que visam à proteção da mulher, os desafios persistem no que tange à prevenção da violência, à implementação dessas leis e à punição dos culpados.

Segundo pesquisa feita pelo DataSenado sobre violência doméstica e familiar (2015) uma em cada cinco mulheres já foi espancada pelo marido, companheiro, namorado ou ex-namorado. Já em Portugal, segundo dados da APAV,[3] as mulheres são vítimas de 82,3% dos crimes de violência doméstica registrados em 2014. Apesar do maior número de denúncias, os dados revelam a constância no número de casos de agressão de mulheres pelos seus companheiros.

Se a persistência da violência contra a mulher pode ser facilmente observada nos dados estatísticos do Brasil e de Portugal, é importante considerar como a literatura tem representado essa questão. Considerando a função social da literatura (CULLER, 2011, p. 45) e o seu papel de colocar em discussão questões fundamentais para uma transformação do mundo ao redor, buscamos analisar neste artigo dois contos que abordam a temática da violência doméstica em Portugal e no Brasil, escritos por autoras contemporâneas, visando problematizar se a literatura de autoria feminina tem contribuído para subverter ou reiterar alguns discursos que, ainda nos dias de hoje, corroboram atitudes violentas contra as mulheres.

Com o objetivo de observar como a literatura, tanto no Brasil quanto em Portugal, tem representado a violência doméstica sofrida pelas mulheres, analisaremos os contos "Marido", da escritora portuguesa Lídia Jorge, e "Destino: Sé", da escritora brasileira Simone Paulino, usando como aporte teórico os trabalhos de Denise Jodelet (1989), Joan Scott (1991) e Heleieth Saffioti (1999). A nossa hipótese de leitura é que, apesar de ter como objetivo denunciar a situação de opressão vivida pelas mulheres, principalmente no ambiente doméstico, o conto português reitera alguns estereótipos veiculados pelo senso comum que reforçam a ideia de submissão e resignação das mulheres em situação de violência, ao passo que no conto brasileiro, uma perspectiva mais positiva é representada.

DESENVOLVIMENTO

Fortuna crítica

Lídia Jorge é uma das principais escritoras portuguesas contemporâneas. Já recebeu prêmios literários em diversos países e seus livros estão traduzidos em mais de vinte idiomas. A fortuna crítica sobre sua obra é extensa, com teses e dissertações, principalmente sobre os seus romances, destacando a perspectiva feminina de suas narrativas, a formação da identidade portuguesa, o papel da memória e também questões feministas abordadas em suas obras. Especificamente sobre o conto analisado, há o artigo de Gerusa Almeida e Kelly Marques (2013) que discorre sobre emancipação,

3 APAV – Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (2014)

ética e justiça na relação entre esposas e maridos, observando textos literários de Portugal, Brasil e Cabo Verde.

Em uma abordagem comparativa, Almeida e Marques (op. cit.) analisam como a relação matrimonial e as formas de violência, física ou simbólica, praticadas pelos maridos contra suas esposas são retratadas nessas narrativas de língua portuguesa. Em uma comparação com contos da escritora brasileira Marina Colassanti e da cabo-verdiana Dina Salustio, as autoras observam que há grandes semelhanças no modo que as personagens são silenciadas e violentadas pelos maridos, reforçando a ideia de que, para a mulher em situação de violência, não há uma saída que não a morte.

Já sobre a autora brasileira Simone Paulino, não foi possível encontrar nenhuma fortuna crítica até o momento. Por isso, e também pelo fato de o conto dessa escritora ser publicado em uma antologia lida por alunos do ensino médio no Brasil, o estudo de sua produção literária se faz ainda mais necessário.

Aporte teórico

A Teoria das Representações Sociais, desenvolvida por Denise Jodelet (1993, p. 31) parte da ideia de que as representações sociais circulam nos discursos, são carregadas pelas palavras e cristalizadas nas condutas individuais e coletivas. Elas são uma forma de conhecimento compartilhado, que intervêm na realidade, construindo desse modo uma realidade comum a um conjunto social. De acordo com Jodelet (1993, p. 33): "as palavras se forjam portadoras de representação com um poder de evocação tal que induzem a dispor e a adotar ou justificar as condutas de discriminação".

Com base na análise das "teorias" criadas pelo senso comum quando do surgimento da AIDS, totalmente pautadas nas poucas informações disponíveis sobre a doença, Jodelet observou como isso favoreceu o surgimento de concepções morais e biológicas sobre a doença, e que foram determinantes para a criação de um estigma em relação aos portadores, geralmente julgados socialmente como pessoas "degeneradas", de conduta sexual irresponsável, e que estavam sendo punidas por sua má conduta. Dessa forma, houve uma retomada dos valores familiares tradicionais, o que parecia ser uma forma de proteção contra a doença, o que gerou implicações sociais, uma vez que, acreditando que essa doença seria uma punição, muitos agiram como se não houvesse nada a ser feito como forma de preveni-la.

As reflexões de Jodelet sobre o papel das representações sociais para fundamentar a exclusão e a discriminação podem ser usadas para pensarmos a violência de gênero, principalmente quando se observa que os discursos que circulam socialmente sobre o posicionamento da mulher diante de situações de violência, e que consequentemente ecoam na representação literária, reiteram um estereótipo de submissão e vitimização que em nada contribui para uma crítica à violência de gênero, como veremos na análise dos contos a seguir.

Além disso, o artigo de Stela Nazareth Meneghel e Lupicínio Iñiguez (2007) demonstra a importância de se trabalhar com narrativas que permitam uma reflexão sobre a violência de gênero, principalmente ao se lidar com mulheres sobreviventes de situações de violência. Segundo os autores:

> Trabalhar com gênero pressupõe a desnaturalização das relações entre homens e mulheres e o entendimento de que a identidade sexual é construída histórica e socialmente. Gênero é um modo primordial de significar relações de poder, representa uma recusa ao essencialismo biológico e à hierarquia sexista. (MENEGHEL; IÑIGUEZ, 2007, p. 1816)

A literatura, assim como a música, o teatro e as artes de modo geral, constitui, portanto, uma importante ferramenta de intervenção crítica na sociedade, uma vez que pode ser utilizada por profissionais da área de saúde, como é o caso dos autores já mencionados, que fazem uso de narrativas para realizar mudanças e empoderar pessoas em condição de subalternidade. Nesse sentido, torna-se evidente a relevância de se considerar o papel dessas representações de violência contra a mulher, principalmente na autoria feminina, para problematizar se elas de fato contribuem para uma desconstrução de imagens cristalizadas das vítimas de violência que em nada favorecem o combate à violência de gênero.

De forma semelhante, o trabalho de Érika Cecília Soares Oliveira (2014) discorre sobre a importância de se contar histórias e inventar metodologias para discutir a violência de gênero no âmbito da psicologia, corroborando com a opinião dos autores já citados de que as narrativas têm um papel transformador na intervenção social em casos de violência. A partir de um diálogo com a literatura e com as artes, é possível alavancar mudanças e visibilizar estratégias de resistência à violência. Como bem destaca Oliveira (2014, p. 201), é fundamental compreender que tanto homens quanto mulheres vivem em relações interpessoais de violência por conta de construções sociais de gênero e de práticas discursivas que legitimam esse tipo de violência, como veremos nos contos analisados. O enfrentamento da violência, portanto, não deve centrar-se apenas na punição dos culpados, mas assistindo ambos na tentativa de diluir tais práticas.

Para Joan Scott (1999), é importante compreender a experiência como um evento linguístico que não acontece fora de significados estabelecidos. Por isso, a autora defende no texto *Experiência* a necessidade de usarmos a literatura como uma forma de abrir novas possibilidades para analisar as produções discursivas da realidade social e política enquanto processos complexos e contraditórios. Segundo Scott:

> Sujeitos são constituídos discursivamente. A experiência é um evento linguístico (não acontece fora de significados estabelecidos), mas não está confinada a uma ordem fixa de significados. Já que o discurso é, por definição, compartilhado, a experiência é coletiva assim como individual. Experiência é uma história do sujeito. A linguagem é o local onde a história é encenada. A explicação histórica não pode, portanto, separar as duas. (SCOTT, 1999, p. 16)

Nesse sentido, é fundamental analisar os contos de autoria feminina em questão, valorizando a autoridade da experiência, como apontado por Scott, cientes de que os sujeitos são constituídos discursivamente e que, por isso, é necessário problematizar os discursos que circulam sobre a violência contra a mulher nos textos literários.

O conto "Marido"

Publicado em 1997, o conto "Marido", da escritora portuguesa Lídia Jorge, retrata a história de Lúcia, uma mulher que diariamente sofre na expectativa da chegada do

marido em casa após o trabalho. O dia de Lúcia é todo pautado nessa expectativa, pois tudo dependerá da atitude de seu marido, que pode voltar para casa logo após o expediente na oficina onde trabalha, ou pode chegar mais tarde, bêbado e enlouquecido, transformando as suas noites em um cenário de violência física e psicológica.

As orações de Lúcia, repletas de frases em latim aludindo à oração Salve-rainha, perpassam todo o texto, narrado em discurso indireto livre, e demonstrando a importância da fé e da religião na construção identitária da personagem. Aliado à ordem patriarcal da sociedade portuguesa, o discurso religioso também aprisiona Lúcia, que acredita que a sua fé e suas orações a salvarão da agressividade do marido. O casamento, como instituição sacramentada pela igreja, é um elo que não pode ser rompido.

De acordo com Marie Fortune (2001, p. 372), no capítulo intitulado *Religious issues and violence against women*, é muito comum que as pessoas em uma situação de crise (ou de violência) recorram ao líder religioso de sua comunidade em busca de apoio ou ajuda para compreender a situação que vivencia. É fato, portanto, que a maioria das mulheres vai lidar com algum aspecto de sua crença/fé paralelamente ao trauma diante da violência sofrida, mas, como afirma Fortune (2001, p. 372) "a maioria dessas mulheres encontrará no grupo ou líder religioso tanto uma ajuda ou um impedimento ao processo de superação".[4]

Sabemos que muitas mulheres são abandonadas por sua comunidade religiosa por conta de uma situação de violência, por exemplo, um estupro, para expiarem sua culpa e vergonha, isso quando o próprio discurso religioso não legitima a violência contra a mulher, dando consentimento aos perpetradores. As normas sociais dominantes nas sociedades ocidentais aceitam como sendo "naturais" a conduta masculina pautada na violência contra a mulher. Apenas para citar um exemplo, conforme apontado por Veena Das (2007) em suas reflexões sobre a violência sofrida pelas mulheres durante o período da Partição na Índia, muitas mulheres foram raptadas de suas famílias e violentadas. Mais tarde, quando conseguiram retornar, não foram mais aceitas nem por suas famílias nem pela comunidade religiosa, ficando à margem da sociedade, mesmo tendo sido vítimas de grande violência e sofrimento.

No caso do conto de Lídia Jorge, o discurso religioso carrega os valores da moral cristã que preza acima de tudo pelo casamento, que deve ser mantido a todo o custo pelas mulheres. Sem ele, uma mulher é considerada desonrada, incompleta, ainda que no ambiente doméstico ela sofra os maiores atos de violência por parte do marido. A narrativa de Lídia Jorge, no entanto, chama a atenção para uma experiência feminina tão antiga quanto o próprio casamento, mas cujos problemas têm sido suprimidos da maioria das histórias: a violência doméstica. Mas, como apontado por Joan Scott[5] (1999, p. 5):

> Tornar visível a experiência de um grupo diferente expõe a existência de mecanismos repressores, mas não seu funcionamento interno ou sua lógica; sabemos que a diferença existe, mas não a entendemos como constituída relacionalmente. Para

4 "Most of these women will find their religious group or leadership to be either helpful (a resource) or unhelpful (a road block) in their healing." (tradução nossa)

5 "Making visible the experience of a different group exposes the existence of repressive mechanisms, but not their inner workings or logics; we know that difference exists, but we don't understand it as constituted relationally. For that we need to attend to the historical processes that, through discourse, position subjects and produce their experience".

> tanto, precisamos dar conta dos processos históricos que, através do discurso, posicionam sujeitos e produzem suas experiências. Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência.

No conto "Marido", Lúcia, a porteira, espera o marido chegar alcoolizado após horas no bar depois do expediente de trabalho. Enquanto espera e se esconde, faz as suas preces, pois sabe que quando ele se atrasa será violento, mas mesmo enquanto reza ela sabe que não pode incomodar os outros, nem fazer barulho, muito menos se fazer notar, afinal, foi criada para ser "doce":

> Não os pode perturbar. Só mexe os lábios — Regina, misericordiae. No nono andar há um recém-nascido com cólicas, no oitavo, um ancião que acabou de ser operado, gente querendo absoluto silêncio quando chegam as dez da noite. Ela não vai, por sua causa particular, incomodar tanta gente que logo abriria a janela reclamando o chamamento da porteira ao invocar as roupagens da Regina, doce, dulcedo (JORGE, 2014, p. 20).

Apesar de seu silêncio, a violência sofrida quase que diariamente por Lúcia já havia sido notada pelos moradores do prédio que se apresentam para oferecer ajuda. Um advogado, um médico e uma assistente social procuram a porteira para ajudá-la a se separar do marido e acabar com o seu sofrimento, como vemos nos trechos a seguir:

> Primeiro foi o advogado. O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. Esclareceu, com o recibo na mão, que era só uma questão de papéis (JORGE, 2014, p. 20).
>
> Também o médico. O médico do segundo andar encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a ideia de que de facto tudo era uma questão de papéis (JORGE, op. cit., p. 21).
>
> Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. Tudo isso, desabridamente, entre portas (Idem ibidem).

A situação de violência doméstica sofrida por Lúcia já se tornou evidente para os moradores do prédio onde ela trabalha. A oferta de ajuda abre uma possibilidade de reação por parte da personagem, mas isso não ocorre, pois as amarras culturais dos papéis sociais impedem que Lúcia aceite a ajuda que lhe foi ofertada. Um dos problemas nas situações de violência doméstica entre casais reside justo no fato de que a vítima permanece isolada e a violência oculta pela imposição do casamento enquanto esfera privada. Uma das bandeiras do movimento feminista foi afirmar que o pessoal é político, lutando para quebrar os limites que afastavam do Estado o que acontecia entre as paredes de um lar. Ainda hoje, adágios como "em briga de marido e mulher não se mete a colher" persistem na sociedade e contribuem para legitimar formas de violência ou impedir a libertação dessas mulheres em tais situações. No conto de Lídia Jorge, porém, não é isso que ocorre, uma vez que Lúcia recebe diferentes ofertas de ajuda para se afastar do marido violento e recusa todas elas.

> Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu porque um homem é um homem, spesnostra, ad te clamamus, Rex, Jessus, benedictus fructus ventris tui nobis post hoc exilium, ostende. E assim sucessivamente. Isto é, um homem é um homem e um sacramento

> ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra. Oh, vita, dulcedo! (JORGE, 2014, p. 21)

O trecho acima ilustra como as tradições culturais e as construções sociais, alimentadas por certos discursos, ajudam a moldar as formas de violência contra a mulher, dificultando o seu enfrentamento. Como apontado por Harne e Radford (2009, p. 8), historicamente a violência tem sido legitimada pela lei, pela religião e por ideologias culturais de dominância masculina e inferioridade da mulher. A força dos mitos sobre o posicionamento da mulher em situações de violência ou sobre os discursos que constantemente culpam a vítima pela violência sofrida persistem ainda nos dias de hoje e dificultam até mesmo o reconhecimento, por parte das vítimas, de situações de violência com que se deparam.

No conto de Lídia Jorge, um dos mitos em torno do consumo de álcool é usado pela protagonista para justificar a conduta violenta do marido, apesar de a violência doméstica não poder ser atribuída apenas à ingestão de bebidas alcoólicas (HARNE; RADFORD, 2009, p. 9).

> Os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um tapete de negrume e solidão. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu facto-macaco por tratar. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por Salve Regina, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. Se mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevara mediante uma cerimônia. (JORGE, op. cit., p. 22)

No conto de Lídia Jorge, a protagonista, apesar da violência física e psicológica constantes em que vive, afirma que jamais se separará do marido, pois o que mais preza é a condição de mulher casada e respeitada socialmente, ainda que isso não seja verdade no espaço doméstico, o que demonstra a força que as estruturas de gênero e de dominação masculina têm. Nesse sentido, o conto "Marido", ao apresentar uma protagonista que não esboça nenhuma reação diante da violência sofrida a não ser rezar, nem mesmo aceita as várias ofertas de ajuda recebidas, reitera o estereótipo de que não há outro fim para as mulheres vítimas de violência, pois apenas a morte poderá libertá-las.

> A porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incristão. Apetece-lhe cuspir contra o conluio dessa gente. (JORGE, op. cit., p. 23)

O trecho a seguir ilustra como os papéis de gênero socialmente construídos e que atribuem à mulher uma condição de fragilidade, incompletude e dependência do parceiro contribuem para fixar uma posição social na qual o próprio gênero (e suas atribuições) funcionam como uma camisa de força:

> Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo. Diante da vela. E quem atarraxava as lâmpadas do teto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros

> para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis a beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento. (JORGE, op. cit., p. 22)

Assim, mesmo diante dos sinais claros de que a violência estava em progressão e do que poderia acontecer a partir da chama da vela acesa para as orações, Lúcia quer se convencer de que será salva pela mãe misericordiosa a quem dedica suas preces. Para contestar o que as pessoas haviam dito sobre o seu marido e o seu casamento ela não se esconde como costuma fazer. O marido, que chega bêbado e encontra a esposa sendo subserviente, fazendo de tudo para agradá-lo, silenciosamente pega a vela, a mesma das orações, e ateia fogo na camisola da esposa que começa a pegar fogo em silêncio. Ela não grita, tenta apagar o fogo e desce as escadas em direção ao andar onde o advogado que lhe ofereceu ajuda mora. É diante de sua porta, que representa a justiça e o Estado, assim como as testemunhas, que Lúcia morre queimada, em silêncio. Pode-se dizer que esse silêncio representa o silêncio de todas as mulheres mortas diariamente por seus maridos, namorados e companheiros, que permanecem impunes mesmo depois de cometer feminicídios. Um sinal de que a condição subalterna da mulher, ainda nos dias de hoje, não lhe permite falar, nem gritar, pois foram ensinadas a permanecer em silêncio, sacrificando sua própria vida em nome de um casamento que a violenta de muitas formas:

> A porta está aberta para toda a chama. A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira para. Crepita. É a porta do advogado do quinto. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A Regina assim quer que fique. [...]
>
> Levem-na, Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, deste lacrimarum Valle, eia ergo, ad nos converte. Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende. (JORGE, 2014, p. 26)

O conto "Destino: Sé"

O conto "Destino: Sé", por sua vez, tem como protagonista a jovem Ana, uma adolescente em plena transição menina/mulher. De natureza tranquila, gostava de ficar em casa e aprender com a mãe os afazeres domésticos. Dedicada à escola, voltava sempre direto para casa para fazer as tarefas. Um dia, porém, leva uma bronca que considera injusta por parte da inspetora da escola, por ter demorado um pouco mais no intervalo entre as aulas. Decide não voltar direto para casa e encontra pelo caminho, em uma encruzilhada, uma oferenda: uma galinha preta, velas vermelhas e pretas, alfazema, farofa e muitas rosas vermelhas. Ana imediatamente percebe que se trata de uma "macumba", apesar de nunca ter visto este tipo de oferenda antes. Mesmo assim, ela não resiste e pega uma das rosas vermelhas da oferenda e começa a voltar para casa, quando então começa a se perguntar se ter levado a rosa não lhe trará má sorte.

Assim como no conto "Marido", o conto de Simone Paulino traz alguns elementos associados à religião e às crenças e superstições. Ao retirar a rosa vermelha da oferenda, a sorte da personagem parece mudar. O vermelho das rosas é também o vermelho do sangue, do feminino, do despertar de sua feminilidade. Mesmo despetalando a rosa

e jogando-a no rio quando se arrepende do roubo, Ana tem pesadelos durante a noite e sonha que é enterrada viva em um caixão coberto de rosas vermelhas que a sufocam. O despertar da feminilidade é associado à morte e ao sofrimento, ao estar aprisionado em um caixão, como ao confinamento de tantas mulheres ao espaço doméstico. A menstruação na manhã seguinte é sinal de má sorte e de mudanças significativas não apenas em seu corpo, mas em sua vida.

Enquanto no primeiro conto são as orações que melodicamente povoam a vida da protagonista, no conto de Simone Paulino as músicas permeiam o texto não apenas para sinalizar as emoções da personagem, mas também para trazer algum conforto e ensinamento. Este é o caso da música de Rita Lee quando Ana tem a sua primeira menstruação e ainda sem entender as mudanças que estão acontecendo com o seu corpo se identifica com a música que acaba por ser uma companhia na solidão que sente dentro de casa, pois "a verdade é que eles quase não a enxergavam" (PAULINO, 2009, p. 73).

As transformações em Ana passam a se refletir no seu comportamento em casa e na escola, e também em sua nova conduta com os rapazes. A sexualidade ganha força e passa a representar também um potencial perigo, afinal é uma força estranha e desconhecida para a personagem:

> Aos poucos perdeu o gosto pelos afazeres da casa e pelos estudos também. Até ia para a escola, mas matava quase todas as aulas. De criatura dócil que era, ganhou uma rispidez estranha, como se houvesse nela uma segunda natureza a comandar gestos, palavras e pensamentos. (PAULINO, op. cit., p. 74)

Alimentada pelas fotonovelas que traziam histórias adocicadas e românticas, e pelas músicas em inglês do rádio que sempre a acompanhava como fundo musical, Ana começa a rejeitar cada vez mais as tarefas domésticas e a vida confinada ao espaço privado, como via acontecer com a sua mãe. Assim, a protagonista do conto "começava a achar que não nascera para aquilo" (PAULINO, op. cit., p. 75).

Quando passa a estudar à noite, Ana conhece Tarcísio, que era "o dono do pedaço", aquele que mandava e desmandava e emanava poder. Seduzida pelo poder de Tarcísio, alimentada pelas histórias de amor das fotonovelas que reproduziam o mito do amor romântico que salva as donzelas, Ana resolve se entregar a ele como forma de ter uma vida diferente da que estava traçada para si, com mais aventuras e conforto:

> Bastou algum tempo observando-o de longe para que concluísse. Era ele. O cara que ia livrá-la de ter um destino miserável como o da mãe — se sujeitando a um homem desprezível e violento, dividindo a miséria enquanto cuidava de uma penca de filhos. Ela não. Queria ser mulher de alguém respeitado na vila. (PAULINO, op. cit., pp. 76-77)

Rapidamente, Ana consegue chamar a atenção de Tarcísio, que lhe promete "casa, comida, um milhão por mês e muito sexo de qualidade" (PAULINO, 2009, p. 78). Ana fica impressionada por Tarcísio ter um carro e aceita o convite de sair com ele pelas ruas do bairro. No momento, outra música aparece para marcar o que Ana sente: sua música favorita, *Please don't go*, que é a trilha sonora de suas fantasias amorosas, mas que pode ser uma forma de marcar, na narrativa, que Ana não deveria ir.

> Tarcísio estacionou num campinho meio abandonado, não muito longe da casa dela. Em poucos minutos, o vidro estava totalmente embaçado. Baby, I love you so. Ela se entregou para ele naquela mesma noite. Don't leave me now. Foi rápido. Please,

> please, don't go. Ela fingiu que gostou. No dia seguinte saiu de casa. Sob os insultos do pai, as lágrimas da mãe e o desprezo dos irmãos. Mas sentia-se uma heroína de fotonovela. Tinha escapado daquele inferno e agora ia ter uma vida de verdade. (PAULINO, op. cit., p. 78)

O encanto inicial ao se mudar para a casa de Tarcísio, um sobrado que, comparado à sua casa se parecia um castelo, logo acaba quando, por ciúmes, ela sofre a primeira de muitas agressões. Pode-se observar, no trecho a seguir, que a violência sobre o corpo feminino, considerado propriedade pelos homens, é mais uma afirmação de poder:

> Quando Tarcísio atravessou o portão com os companheiros e a viu de costas, no topo da escada, com a polpa da bunda saltando para fora do short agarradíssimo, sentiu um ódio a lhe turvar a vista. Sua ira aumentou ainda mais ao olhar para trás e perceber que os colegas estavam de boca aberta diante daquela visão.
>
> Num acesso de fúria, ele a jogou no chão e a fez rolar para dentro, embaixo de pontapés e xingamentos. Os gritos dela se misturavam ao latido dos cachorros alvoroçados pela confusão e à música que ainda tocava no último volume: "Mas, na vida a gente tem que entender... que um nasce para sofrer... enquanto o outro ri..." O espancamento só parou quando o corpo de Ana estava inerte aos chutes de Tarcísio. (PAULINO, op, cit., p. 80)

A música, mais uma vez, aparece na narrativa como um *alter ego* do narrador, que de forma irônica demonstra como o sofrimento das mulheres e as violências constantes são romantizadas em nossa sociedade. A partir desse momento, Ana passa a ser mantida em cárcere privado por Tarcísio, sofrendo diversos tipos de violência:

> Virou prisioneira dele. Trancafiada em casa. Longe dos olhos de outros homens. Tarcísio alternava ternura e violência em doses cavalares. Fabricava pavor a cada gesto. E a enchia de presentes. Ana se submetia. Quase não falava. Aceitava tudo calada, como se fosse merecedora de cada soco, de cada beijo. Viveu assim meses a fio. Emagreceu. Perdeu o viço. Os olhos se apagaram. [...] Mas a cabeça pensava, pensava obsessivamente em fugir, embora não soubesse como. (PAULINO, op. cit., p. 80)

É importante notar que os ciclos de violência também acontecem nessa relação, com a alternância de momentos de maior tensão e violência com momentos de aparente 'ternura'. Os presentes dados por Tarcísio marcam os momentos de possível arrependimento pelas agressões que, nas relações conjugais, alimentam o envolvimento da mulher no ciclo de violência, do qual ela tem dificuldade de se libertar. O comportamento de Ana, em silêncio e aparente aceitação, exemplifica o que Lenore Walker (2000) chama de síndrome da mulher espancada (*Battered Women Syndrome*), termo cunhado pela autora para descrever a situação de desânimo aprendido (*learned helplessness*) demonstrada por mulheres vítimas de violência que é uma resposta psicológica do organismo para tentar sobreviver em situações onde o risco de vida e o alto nível de violência são evidentes. Porém, o que mais merece destaque no conto de Simone Paulino é o fato de registrar que, ainda que se mantivesse em silêncio e aceitando a situação de violência na tentativa de minimizar o seu sofrimento, Ana está *obsessivamente* pensando em fugir. Diferente do conto de Lídia Jorge, em que a personagem recebe ofertas de e as recusa, no conto de Paulino, mesmo sem saber como fará isso, Ana só pensa em fugir e se libertar.

O álcool, que aparece nos dois contos como elemento catalisador das agressões, e, no caso do primeiro conto, até mesmo "justifica" a violência do marido, passa a ser

a possibilidade de fuga no conto de Simone Paulino. Há uma subversão dessa representação e a possibilidade de libertação surge quando Tarcísio chega em casa muito bêbado e Ana rapidamente aproveita para fugir e pedir ajuda de sua irmã.

As descrições de Paulino das marcas da violência no corpo de Ana quando chega à casa da irmã para pedir ajuda também traz informações importantes sobre a violência doméstica, uma vez que em muitos casos os espancamentos têm como alvo o corpo das mulheres, preservando o rosto, principalmente para facilitar a ocultação das marcas e dificultar a identificação do agressor.

> Altina quase desmaiou ao ver o estado da irmã. Olhava com um misto de incredulidade e pavor os hematomas nas pernas, nos braços, tudo à mostra, mal coberto por uma camisola vermelha ordinária. Cobriu o corpo da irmã com uma colcha, passou a mão em seus cabelos num desajeitado gesto de carinho, e só então reparou que o rosto, apesar de abatido, tinha sido preservado dos espancamentos. (PAULINO, op. cit., p. 81)

Podemos observar como a personagem ficou afastada de todos, mantida como prisioneira sem receber nenhum tipo de ajuda, o que certamente retardou a sua libertação da situação de violência. A família, principalmente o pai de Ana, proibiu que se falasse nela depois que ela saiu de casa. O próprio pai também demonstrava um comportamento violento quando bebia, ou seja, a violência foi uma constante também na vida de Ana em sua própria família. Contudo, o apoio da irmã foi fundamental para que Ana recomeçasse, em um novo emprego, longe daquele lugar. Mesmo com dificuldade, pois "a voz de Ana estava pastosa, meio presa, como a de quem se desacostuma a falar" (PAULINO, op. cit., p. 81), Ana aceita a oferta da irmã de assumir o seu novo emprego e começar uma vida nova, longe da violência. Nesse sentido, o conto de Paulino demonstra uma representação positiva das mulheres vítimas de violência, que assumem a posição de sobreviventes, aceitando ajuda e retomando as rédeas de sua própria vida.

Em oposição ao conto de Lídia Jorge, e ao forte discurso religioso da personagem Lúcia, no caso do conto de Simone Paulino é a violência sofrida pela personagem que a faz duvidar de Deus e da fé: "No começo, quando era surrada chamava por Deus, mas Deus não ouvia. Começou a achar que àquela altura, Deus já estava morto. Morto e com a boca cheia de formigas" (PAULINO, op. cit., p. 80).

CONCLUSÃO

Os dois contos aqui brevemente analisados abordam a temática da violência doméstica ou por parceiro íntimo nos contextos brasileiro e português. Buscando valorizar a autoridade da experiência como proposto do Scott (1999), privilegiou-se a análise de contos de autoria feminina para problematizar a representação da mulher vítima de violência doméstica.

Se nos últimos anos houve um avanço na legislação brasileira com a criação da Lei Maria da Penha, os números continuam a evidenciar uma persistência nos casos de violência cometidos contra as mulheres. Apesar de não possuir uma legislação específica como a Lei Maria da Penha, em Portugal tem sido possível observar nos últimos anos uma reação das organizações de combate à violência, mobilizando os agentes públicos na criação de leis que visem à proteção à mulher. Ainda assim, o número de casos também parece persistir.

É interessante observar que, apesar de ser o Brasil o país com a terceira melhor legislação no enfrentamento da violência doméstica, é no conto português que a possibilidade de se amparar nas leis e buscar a separação do agressor que isso se apresenta. O conto de Lídia Jorge, no entanto, ainda que busque denunciar a situação de violência sofrida pelas mulheres, tema pouco explorado por autoras na literatura portuguesa contemporânea, como temos observado, reitera uma imagem da mulher passiva, vitimizada e conformada com a sua situação, recusando ajuda externa e que tem como única salvação a morte.

Já o conto da brasileira Simone Paulino contribui com uma representação mais positiva ao retratar uma sobrevivente[6] da situação de violência, que constantemente pensa em fugir e se libertar de sua condição de prisioneira de uma relação abusiva, mesmo sem ter encontrado ajuda semelhante à da porteira Lúcia no conto de Lídia Jorge. Com isso, o texto alimenta a ideia de que a capacidade de resistir está presente e reivindica um espaço de sobrevivência para as mulheres pouco representado também na literatura brasileira.

Por outro lado, o conto de Lídia Jorge revela a faceta complexa da violência contra a mulher ao demonstrar os mecanismos psicológicos e os regimes discursivos que aprisionam as mulheres, fazendo com que muitas vezes elas não consigam romper com as estruturas de dominação e violência. Com isso, evidencia-se a necessidade não apenas de criar leis mais rigorosas para punir os agressores, mas de implementar políticas públicas que busquem desconstruir e reconstruir novas concepções de gênero, problematizando os papéis masculino e feminino vigentes na sociedade e a forma como têm sido usados para legitimar discriminações e violências. Nesse sentido, os trabalhos da psicologia social citados como aporte teórico demonstram a importância que as representações literárias podem ter na transformação e construção de uma sociedade que preza pelo fim à violência contra as mulheres.

6 Em estudos recentes sobre violência doméstica, tem se optado por usar o termo "sobrevivente" e não "vítima" para se referir a mulheres em situação de violência. Isso tem sido questionado por algumas pesquisadoras, no entanto, pois o termo não se adequaria às mulheres que não conseguiram se libertar de relacionamentos violentos, como é o caso da personagem Lúcia, no conto de Lídia Jorge.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Geruza; MARQUES, Kelly. Emancipação, ética e justiça na relação entre esposas e maridos de Portugal, Brasil e Cabo Verde. **Abril:** revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 10, abr. 2013. pp. 39-49. 2015. Disponível em: ‹http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/103/62›. Acesso em: 13 dez.

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE APOIO À VÍTIMA (APAV). **Relatório Anual 2014.** Disponível em:

‹http://www.apav.pt/apav_v2/images/pdf/Estatisticas_APAV_Relatorio_Anual_2014.pdf›. Acesso em 13 dez. 2015.

BRASIL. Secretaria Especial de Política para as Mulheres. Lei n. 11.340 de 7 de agosto de 2006. INFORMAR MEIO FÍSICO PUBLICAÇÃO, Brasília, DF, 2006. (Lei Maria da Penha)

____. Senado Federal. **Pesquisa DataSenado sobre violência doméstica e familiar (2015)** Disponível em: ‹http://www12.senado.gov.br/noticias/arquivos/2015/08/10/violencia-domestica-e-familiar-contra-a-mulher›. Acesso em: 03 dez. 2015.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária:** uma introdução. Tradução: Sandra Vasconcelos.

São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DAS, Veena. **Life and words:** violence and the descent into the ordinary. Berkeley: University of California, 2007.

FORTUNE, Marie. Religious issues and violence against women. In: RENZETTI, Claire; EDLESON, Jeffrey; BERGEN, Raquel (Eds.). **Sourcebook on violence against women.** California: Sage Publications, 2001. pp. 372-385.

HARNE, Lynne; RADFORD, Jill Radford. **Tackling Domestic Violence:** theories, policies and practice. UK : McGraw-Hill Open University, 2008.

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. In: D. Jodelet (Ed.). **Les représentations sociales.** Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith AlvesMazzotti.Paris: PUF, 1989. pp. 31-61.

Disponível em: ‹http://portal.estacio.br/media/3432753/jodelet-drs-um-dominio-em-expansao.pdf›. Acesso em: 13 dez. 2015.

JORGE, Lídia. Marido. In: JORGE, Lídia; BRIDI, Marlise Vaz. (Orgs.). **Antologia de contos.** São Paulo: Leya, 2014. pp. 17-26.

MENEGHEL, Stela Nazareth; IÑIGUEZ, Lupicínio. Contadores de histórias: práticas discursivas e violência de gênero. **Cadernos de Saúde Pública**, INFORMAR CIDADE, v. 23, n. 8, pp. 1815-1824, ago. 2007. Disponível em:

‹http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2014000100011&script=sci_arttext›. Acesso em: INFORMAR

OLIVEIRA, Érika Cecília Soares. Contando estórias e inventando metodologias para discutir a violência contra as mulheres. **Estudos Feministas, Florianópolis**, ano 22, v.

1, n. 416, jan.-abr., pp. 195-214, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n1/11.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2015.

PAULINO, Simone. Destino: Sé. In: MIGUEL, Adilson (Org.). **Grafias urbanas:** antologia de contos contemporâneos. São Paulo: Scipione, 2009. pp. 68-83.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. **Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 4, pp. 82-91, 1999, v. ISSN 1806-9452. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n4/v13n4a08.pdf>. Acesso em: INFORMAR.

SCOTT, Joan W. The Evidence of Experience. **Critical Inquiry**, INFORMAR CIDADE, v. 17, n. 4, pp. 773-797, Summer, 1991.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: RAMOS, Tania; LAGO, Mara; SILVA, Alcione L. (Orgs.). **Falas de gênero.** Tradução: Ana Cecília Adoli Lima. Santa Catarina: Mulheres, 1999. pp. 21-55. Disponível em:

<http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scoot-Experiencia.pdf>. Acesso em: INFORMAR

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução: Deise Amaral. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WALKER, Lenore E. **The Battered Woman Syndrome.** New York: Springer Publishing, 2000.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial