opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira



enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães,
é questão de opiniães.

joão guimarães rosa
grande sertão: veredas

opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 8, número 15

Catalogação na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniães: Revista dos alunos de Literatura Brasileira/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 8, nº 15 (2019) – São Paulo: FFLCH: USP, 2019.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro





FFLCH



Opiniães é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial
Alunos e ex-alunos do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Betina Leme, Eduardo Marinho da Silva, Giovanna Gobbi Alves Araújo, Jéssica Cristina Jardim, Juliana Caldas, Márcia Cristina Fráguas, Rafael Rodrigo Ferreira, Rodrigo Vieira Del Bem, Stephanie da Silva Borges, Thiago Henriques Fernandes Pereira, Umberto de Souza Cunha Neto, Vinícius da Cunha Bisterço, Wanderley Corino Nunes Filho.

Conselho editorial
Professores do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Soares, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum.

Editores responsáveis
Márcia Cristina Fráguas, Stephanie da Silva Borges e Vinícius da Cunha Bisterço

Projeto gráfico para impresso
Cláudio Lima

Adaptação do projeto gráfico para digital
Dharla Soares

Diagramação
Dharla Soares

Capa
Cleiton Oliveira da Silva

Retoques
Dharla Soares

Arte
Cleiton Oliveira da Silva

Contatos
Site: www.revista.usp.br/opiniaes
Facebook: www.facebook,com/Opiniaes
E-mail: revista.opiniaes@gmail.com

sumário

10 **apresentação** EDITORIAL

13 **dossiê** A CULTURA BRASILEIRA EM TEMPOS DE REPRESSÃO

14 INDÚSTRIA CULTURAL, DITADURA E OUTRAS MUMUNHAS MAIS: CAETANO E CHICO ENTRE O PRAZER E A DOR DA MERCADORIA
Matheus Araújo Tomaz

34 THE EMPTY BOAT: A EXPERIÊNCIA DA PRISÃO E DO EXÍLIO IMINENTE EM *CAETANO VELOSO* (1969)
Márcia Cristina Fráguas

54 A VERBALIZAÇÃO DO ANTIDEMOCRÁTICO
Ícaro Carvalho

73 VIANINHA E SUA LUTA POLÍTICA NO CAMPO ESTÉTICO SOB A DITADURA
Fernando Bustamante e Daniel Angyalossy Alfonso

97 **cultura brasileira em questão**

98 DA GENEALOGIA AO SANGUE: O CORPO COLETIVO EM *SANGRIA*, DE LUIZA ROMÃO
Pilar Lago e Lousa

123 *OS DEUSES E OS MORTOS:* RUY GUERRA E O COLAPSO DA MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA
Carolina Serra Azul Guimarães

136 O DISCURSO HOMOERÓTICO FEMININO NA CANÇÃO E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO PROCESSO CENSÓRIO DO FONOGRAMA *O SORVETE* (1974), DE TUCA
Renato Gonçalves Ferreira Filho

156 FICÇÃO À QUEIMA ROUPA: TREPIDAÇÃO DO TEMPO E ECOS DA HISTÓRIA EM *O MARECHAL DE COSTAS*, DE JOSÉ LUIZ PASSOS
Marcos Vinícius Lima de Almeida

176 TRILHANDO UM CAMINHO DE ESTUDOS SOBRE O ROCK NO BRASIL
Sheyla Castro Diniz

190 **artigos livres**

191 CONCEITOS SCHILLERIANOS PRESENTES NA OBRA *BEATRIZ CENCI*, DE GONÇALVES DIAS
Jéssica de Oliveira Guimarães

213 DEFORMAÇÕES DA INTERIORIDADE: MARCAS EXPRESSIONISTAS EM O LUSTRE, DE CLARICE LISPECTOR
Mariângela Alonso

235 MEMÓRIAS ENTRE CLARO E OBSCURO: O JOGO DE LUZ E SOMBRA COMO PROCEDIMENTO CONSTITUTIVO EM LAVOURA ARCAICA
Claudia Ayumi

258 METAMORFOSES NOTURNAS: MACHADO DE ASSIS, O LEGADO ROMÂNTICO E A CRÍTICA SOCIAL
Raphael Valim da Mota Silva

280 entrevistas

281 LITERATURA E AFETOS: ENTREVISTA COM FERNANDO ROCHA
Rafaela Alves Fernandes

291 TRADUZINDO ORIDES: UMA ENTREVISTA COM JOAN NAVARRO
Wanderley Corino Nunes Filho

302 intervenções poéticas

303 TRÊS POEMAS de **Paulo Ferraz**

308 TRÊS POEMAS de **Reynaldo Damazio**

314 TRÊS POEMAS de **Viviane Nogueira**

323 criação poética

324 CAROÇO
Mariana Freitas

326 CONE SUL EM TRANSE
Vinícius Bandera

334 DO QUASE NADA DE UMA NOITE
Vera Lúcia de Oliveira Maccherani

341 UTOP...
Jorge Luiz Lima de Souza



Cleiton Oliveira da Silva, 2019

apresentação

A *Opiniães – Revista dos alunos de Literatura Brasileira* (FFLCH/USP) chega a sua 15ª edição, a última de 2019. O dossiê, cujo título é "A cultura brasileira em tempos de repressão", busca refletir sobre a relação da produção cultural brasileira com o autoritarismo político e a opressão social, particularmente no período da ditadura militar brasileira que vai de 1964 a 1985. A chamada pretendeu abarcar não apenas a literatura, mas seu diálogo com outras artes do período, a fim de pensar a cultura brasileira de maneira mais ampla a partir de um ângulo relacional. Buscamos, assim, retomar o sentido mais amplo da estética – não só como uma maneira de abordar as diversas modalidades artísticas, mas também de pensar sua relação fundamental com a política e a sociedade.

Na seção do dossiê, o texto de Matheus Tomaz analisa as canções "Baby" (1968), de Caetano Veloso, e "Roda-Viva" (1967), de Chico Buarque, a partir da perspectiva da formação de uma indústria cultural brasileira durante o período ditatorial. O artigo de Márcia Fráguas também examina a obra de Caetano Veloso, porém a partir da experiência do cárcere e do exílio iminente presente em algumas canções do disco *Caetano Veloso* (1969). O texto de Fernando Bustamante e Daniel Angyalossy Alfonso elabora um panorama do percurso de Vianinha pelo teatro e pela política durante os anos da ditadura militar. Já o artigo de Ícaro Carvalho relaciona o período da ditadura militar com a ditadura varguista a partir de dois textos autobiográficos: *Aruanda* (1957), de Eneida de Moraes, e *Reminescências do sol quadrado* (1979), de Mario Lago. Na análise dos dois textos, o autor reflete sobre a relação entre experiência carcerária e escrita.

A seção "Cultura brasileira em questão" foi pensada especialmente para esse número, tendo como função criar um espaço de reflexão sobre a literatura e sua relação com outras artes, além de proporcionar também a possibilidade de pensar mais detidamente sobre a produção contemporânea brasileira. O artigo de Pilar Lago e Lousa discorre sobre a literatura marginal-periférica, particularmente a partir da experiência dos *slams* e da produção poética de Luiza Romão. Renato Gonçalves investiga a presença do discurso homoerótico feminino na canção "O sorvete" (1974) da cantora e compositora Tuca, e o processo censório imposto a ela durante o período ditatorial. Por sua vez, Carolina Serra Azul analisa do filme *Os Deuses e os mortos* (1970),

de Ruy Guerra, mobilizando o diálogo do enredo com o romance *Terras do sem fim* (1943), de Jorge Amado, e a maneira com que o filme elabora uma narrativa crítica ao processo de modernização conservadora que começava a desmoronar naquele momento. O texto de Marcos Vinícius de Almeida examina o modo com que o romance *O Marechal de costas* (2016) de José Luiz Passos atualiza e problematiza o gênero do romance histórico, principalmente na maneira de elaborar uma articulação entre o presente e o passado. E, encerrando esta seção, temos a resenha de Sheyla Castro Diniz sobre o livro *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical* (2018), organizado por Rainer Gonçalves de Souza.

Na seção de artigos livres, Jéssica de Oliveira Guimarães investiga as relações entre o drama *Beatriz Cenci*, de Gonçalves Dias e a produção filosófica de Friederich Schiller. Já em seu artigo, Mariângela Alonso avalia possíveis aproximações entre a escrita de Clarice Lispector em *O lustre* (1946) e arte expressionista. Claudia Ayumi Enabe analisa o jogo entre imagens de luz e sombras no romance Lavoura Arcaica de Raduan Nassar, particularmente na tensão produzida pela narração entre o discurso do patriarca e o discurso do filho André. E Raphael Valim examina a descrição da noite em romances de Machado de Assis, demonstrando a relação entre essa construção simbólica e a produção de uma crítica social.

O número ainda conta com duas entrevistas: uma realizada por Rafaela Alves Fernandes com o escritor Fernando Rocha sobre literatura e afetos; outra por Wanderley Corino com o filósofo Joan Navarro, comentando em particular a sua relação com a obra poética de Orides Fontela, tanto como tradutor quanto como leitor interessado. Também pedimos aos poetas Paulo Ferraz, Reynaldo Damazio e Viviane Nogueira para submeterem três poemas cada para a revista, integrando os textos à seção "Intervenções poéticas". E na seção "Criação poética", foram publicados poemas e contos submetidos para a avaliação da revista: o poema "Caroço" de Mariana Freitas, um conjunto inédito de poemas de Vera Lúcia de Oliveira Maccherani, e os contos "Cone sul em transe" de Vinícius Bandera e "UTOP..." de Jorge Luiz Lima de Souza.

***

Ainda é importante destacar que a revista passou por uma revisão de seu projeto gráfico, encabeçado em especial pela diagramadora Dharla Soares. Foram eliminadas as colunas duplas, e a revista passou a ser editada em novo formato. Acreditamos que assim a revista se tornará mais acessível digitalmente. Agradecemos a gentileza de Dharla em realizar esse projeto, fundamental para a publicação da revista. Agradecemos ainda ao auxílio especial de Ubiratã Souza na revisão de textos aprovados para publicação na revista. E também a Cleiton Oliveira da Silva, por produzir a ilustração para a capa da revista e uma arte para integrar a parte interna.

Nosso muito obrigado ao trabalho colaborativo realizado pelos membros da comissão editorial, que participaram do processo avaliativo dos textos e nos auxiliaram em momentos de dificuldades e dúvidas referentes ao nosso trabalho enquanto editores do número. Agradecemos também aos autores que submeteram seus textos para a revista, e aos pareceristas que realizaram as avaliações desses artigos.

Por fim, agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e aos professores e ele vinculados, particularmente à Profa. Dra. Simone Rossinetti e à Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, respectivamente coordenadora e vice-coordenadora do programa. Um agradecimento especial também aos professores Vagner Camilo e Fabio Cesar Alves. O apoio do programa foi fundamental para a publicação da revista.

Desejamos a todos uma boa leitura.

Márcia Cristina Fráguas, Stephanie Borges e Vinícius Bisterço.

Editores do nº 15

dossiê:

a cultura brasileira em tempos de repressão



indústria cultural, ditadura e outras mumunhas mais:
CAETANO E CHICO ENTRE O PRAZER E A DOR DA MERCADORIA

Culture industry, brazilian dictatorship and something else: Caetano and Chico between pleasure and grief of a commodity

Matheus Araújo Tomaz[1]

Resumo: O presente artigo busca analisar como as questões ligadas ao desenvolvimento das forças produtivas em "Baby" (1968) de Caetano Veloso e "Roda Viva" (1967) de Chico Buarque foram formalizadas. Para isso, foram utilizados os escritos de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural e de Roberto Schwarz sobre seus desdobramentos no Brasil como ponto de partida.

Palavras-chave: Indústria cultural; Ditadura militar; Chico Buarque; Caetano Veloso; Roda Viva; Baby.

Abstract: The present article aims to analyse how the issues related to the development of productive forces in "Baby" (1968) from Caetano Veloso and "Roda Viva" (1967) from Chico Buarque have been formalized. In this regard, the writings of Adorno and Horkheimer about culture industry and the ones from Roberto Schwarz about its deployments in Brazil were used as a starting point.

Keywords: Culture industry; Military Dictatorship in Brazil; Chico Buarque; Caetano Veloso; Roda Viva; Baby.

---

1 Mestrando em Teoria Literária na FFLCH/USP. Email:matheus.araujo.t@hotmail.com
*Artigo recebido em 25/06/2019 e aprovado para publicação em 06/11/2019.

a indústria cultural nos anos 60

Gilberto Gil recentemente afirmou que sua chegada a São Paulo "coincidiu com o início daquele estrondo que a música popular brasileira começou a fazer depois que chegou a televisão [...]"[2], relembrando a íntima relação entre os aparatos técnicos essenciais para reorganização da indústria cultural no Brasil. Esse período marcou decisivas mudanças, com a implementação não só dos instrumentos de veiculação como de uma "racionalidade capitalista que [passou a administrar] os meios de comunicação [...] no bojo do enorme aumento 'de produção, de distribuição e de consumo de cultura". (GARCIA, 2013, p.81). Walter Garcia ainda aponta que havia findado o estágio inicial dessa indústria cultural, em que o tempo de criação era expandido, a contemplação era privilegiada, e as relações cordiais determinavam a circulação das obras. Nessa primeira fase já eram inseparáveis os termos mercadoria e autonomia, mas essa união se produzia findo o processo criativo — no caso de Caymmi, por exemplo, "a natureza comercial não se sobrepôs à estética no processo de feitura das obras". (GARCIA, 2013, pp. 142-3). Os anos 60, por sua vez, marcaram uma profissionalização em que cada nicho de mercado era atendido por um produto, como bem exemplificam *O fino da bossa e Jovem Guarda* — o critério de escalação dos músicos para os programas não se dava por afinidades necessariamente estilísticas, mas conforme o lugar social que suas obras ocupavam, logo, conforme o público que atendiam. O modo de circulação das canções no rádio também marcou a novidade: da caitituagem — convencimento pessoal dos radialistas sobre o potencial de uma canção — passou-se ao jabá — estratégia de implementação do produto em um mercado, troca de reprodução da canção por dinheiro.

Em outros termos, a arte teria perdido completamente[3] a idealização de autonomia, ficando evidente sua submissão à contradição estruturante da sociedade — a do capital, do fetichismo da forma mercadoria. Se antes arte era também mercadoria, esta teria passado a seu status integral,

---

2 MARTINELLI, Roberta et al. Essenciais: Gilberto Gil, 25 out. 2018. Podcast. 1 MP3 (42 min 44s.). Disponível em: <https://www.deezer.com/episode/6074012?utm_source=deezer&utm_content=episode-6074012&utm_term=338305627_1542291180&utm_medium=web>. Acesso em: 15 nov. 2018.

3 Chamamos a atenção para o termo "completamente", advertindo que não afirmamos que os anos 60 inauguraram entre nós as relações entre obras artísticas e o fetichismo da forma mercadoria, apenas que intensificaram, aceleraram e complexificaram essas relações.

transferindo "a motivação do lucro às criações espirituais" (ADORNO, 1975, p.289): a novidade não estaria em seu caráter mercantil, mas na sua deliberada disposição nas gôndolas do supermercado. A face mercadoria que se dava a posteriori passou a integrar o próprio processo de composição. De tensa "unidade de contrários" — mercado e autonomia — a arte passaria à harmonia da pura mercadoria. A rigidez dos termos adornianos dá notícias do problema armado: a recém nomeada MPB havia nascido do equilíbrio tenso (e provavelmente impossível) entre, nos termos de Napolitano (2001, p.228), temas poéticos sérios, valorização dos estilos nacionais concomitante à assimilação dos estrangeiros e aceitação do aspecto comercial da canção.

Um olhar mais detido sobre *Nota sobre vanguarda e conformismo*, revela que isso não era desconhecido. Roberto Schwarz (2008, p. 49) resgata entrevista de Júlio Medaglia nos anos 60 com alguns de seus pares da "vanguarda musical", dentre eles Rogério Duprat, na qual aparecem depoimentos que, com um pouco de distanciamento, comporiam o texto de Adorno: "*produção e consumo (artísticos) são fases de um mesmo processo, comércio de significados (como tomates, feijão, televisores, sabão em pó, mobília, etc.).*" O critério de avaliação comercial e estética passara a ser o mesmo. Nas palavras de Schwarz (2008, p. 54), "cinismo apologético não é fácil de distinguir da crítica materialista". A admissão de que as exigências de circulação da mercadoria foram introjetadas às obras causa espanto, mas guarda um momento de verdade ao admitir a falência do estado tradicional da arte: "está minado, seja porque sustenta posições e linguagem do individualismo burguês, desmentidas no interior do próprio capitalismo, pela socialização parcial da produção, seja porque não vende" (SCHWARZ, 2008, p.50).

Através de breves análises, busca-se nesse artigo descrever as respostas que Caetano Veloso e Chico Buarque forjaram no calor dos anos 60 para os desenvolvimentos históricos da obra de arte, em "Baby" e "Roda Viva", respectivamente. Não se trata de julgar se as obras aderem ou não à padronização técnica fonográfica — o que implicaria entender indústria cultural apenas como produtora de obras estandardizadas de baixa qualidade — mas de compreender o modo como elas se relacionam com a dimensão inescapável de serem também mercadoria, uma vez que são produtos dessa indústria — ou seja, como independentemente do refinamento estético estão, ainda que tensamente, submetidas ao capital e como passam ou não ao domínio da racionalidade técnica. Em outras palavras, este artigo pretende

identificar se o cerne das canções está em situar-se na luta de classes ou em contrapor-se à mercadoria obsoleta pela disrupção formal. As análises serão focadas nas letras e em elementos musicais facilmente identificáveis por qualquer ouvinte, apontando para necessidade de aprofundamento de reflexões sobre melodia, ritmo e harmonia para uma compreensão mais profunda das obras.

o tropicalista vai ao shopping

Baby - Caetano Veloso

Você precisa saber da piscina

Da margarina

Da Carolina

Da gasolina

Você precisa saber de mim

Baby baby

Eu sei que é assim

Você precisa tomar um sorvete

Na lanchonete

Andar com a gente

Me ver de perto

Ouvir aquela canção do Roberto

Baby baby

Há quanto tempo

Você precisa aprender inglês

Precisa aprender o que eu sei

E o que eu não sei mais

E o que eu não sei mais

Não sei, comigo vai tudo azul

Contigo vai tudo em paz

Vivemos na melhor cidade

Da América do Sul

Da América do Sul

Você precisa

Você precisa

Não sei

Leia na minha camisa

Baby baby

I love you

O ponto de partida é a gravação de 1968, do álbum manifesto *Tropicalia* ou *Panis et Circenses*, com vocal principal de Gal Costa, *backing vocal* de Caetano e arranjo de Rogério Duprat — aquele da entrevista. A canção inicia-se com a marcação da bateria e do baixo — que se mantém ao longo de toda a canção —, seguidos de alguns acordes de violão e da entrada dos instrumentos de corda em *fade in.* Esses componentes já dão vistas à união de elementos díspares da receita tropicalista: a canção é descrita por Caetano como "sendo a um tempo bossa nova e rock'n'roll" (VELOSO, 2017, p.290), em que os instrumentos que dão marcação rítmica estão ligados a esse gênero e seus desenvolvimentos nos anos 60, remetendo à base de diversas canções dos Beatles[4], e as cordas, algumas gravações de João Gilberto[5], lembrado também no aqui discreto uso do violão.

4 Pensamos aqui em gravações muito características, como "Taxman" In: BEATLES. *Rubber Soul.* EMI Records Limited, 1965 e "Sgt. Pepper's lonely heart club band" In: BEATLES. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. RMG Rekordz, 2004.

5 Destacamos, porém, que os violinos em "Baby" são também um dos elementos melódicos, o que não é necessariamente válido para as gravações da Bossa Nova. Pensamos aqui no uso do violino em canções como "Brigas nunca mais" In GILBERTO, João. *Chega de Saudade/Bim Bom* (1958) e em outras, principalmente dos álbuns seguintes, em que há presença integral

O canto suave de Gal estabelece o tom imperativo desse *eu-lírico* logo na primeira estrofe. Ele afirma a esse "você" — o ouvinte, o ser amado, ambos — a importância de saber "da piscina/ da margarina/ da Carolina/ da gasolina" e saber sobretudo "de mim", ou seja, daquele que canta, necessidade acentuada pela retomada da frase "você precisa". O eco entre os termos, que se repete nas estrofes seguintes, indica a homogeneização dos objetos igualados como mercadorias em relações de troca — há uma "antologia de estereótipos de consumo". (FAVARETTO, 1996, p.98).

O primeiro termo, "piscina", indica a superficialidade dessa necessidade, imposta por padrões estapafúrdios de classe. Passa-se, então, à margarina, produto literalmente encontrado nas gôndolas do supermercado, que suscita, por um lado, a banalidade comum da mercadoria barata altamente reprodutível e, por outro, o ideal publicitário de felicidade ligada ao consumo. Da mercadoria alimento chega-se à mercadoria arte: *Carolina*, canção do disco *Chico Buarque de Hollanda - volume 3* de 1968, terceiro lugar no II FIC de 1967, e em seguida à "gasolina", que guarda algo do índice econômico geral e de classe. Homogêneos, igualados pelas rimas consoantes, os termos teriam seus atributos intercambiáveis entre si: a *Carolina*, ligada, erroneamente ou não, junto de seu compositor, a valores nacionais e esquerdizantes, pode ser lida como mercadoria de baixo preço, com valor publicitário e mero índice de classe; a piscina pode ser entendida como obra de arte do consumo; a margarina como dado econômico essencial... As permutações são muitas, o sentido, todavia, é unívoco: são todas mercadorias que precisam ser consumidas. E a mercadoria que se impõe, finalmente, é o *eu-lírico*. A canção admite, sem perder a ironia, seu caráter de *jingle*, servindo de pretexto para o comércio desse *eu* que canta[6], o artista.

O refrão insere o vocativo *Baby*, chavão da música popular-comercial norte-americana e inglesa, que dá nome à canção. O ouvinte é englobado à obra como par do *eu-lírico* uma vez que, participante das modas da indústria cultural, pode ser invocado pela gíria em inglês. Ocorre então a admissão:

---

da orquestra. Por vezes, em *Chega de Saudade*, os instrumentos de sopro ocupam o lugar reservado às cordas na canção referida. Seis das faixas foram gravadas sem a orquestra por problemas na produção do álbum. Cf. Castro, Ruy. *Chega de saudade*: A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras (1990), pp. 207 - 209.

6 GARCIA, op. cit., p. 240: A canção popular como pretexto para o comércio de um disco, de uma voz, de um corpo, de uma atitude de palco, de roupas ou do que mais ela possa anunciar. Em que essa canção se difere de um *jingle*?

"Eu sei que é assim". A partir da perspectiva atualizada internacionalmente — lembremos que o *rock'n'roll* da segunda metade dos anos 50 e o *rock* do início dos 60 são elementos constantes da canção — o *eu-lírico* pode ler essa permuta — absurda, não percamos de vista! — entre os atributos das *commodities* da vida brasileira, ou, nas palavras de um crítico dialético,

> o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa (SCHWARZ, 2008, p.91).

Em seguida, Gal passa a cantar a equivalência entre "tomar um sorvete", "andar com a gente", "me ver de perto" e "ouvir aquela canção do Roberto". Destaca-se, primeiramente, o verso "andar com a gente" que sugere, como na publicidade, mais que o imperativo a consumir um produto específico, a adoção do comportamento do consumidor: o *eu-lírico*, atualizado, ligado ao consumo das mercadorias mais avançadas, é o modelo a ser seguido de perto. A intimidade com esse interlocutor sugere que já se trata da visão compartilhada por ambos. Se a autopromoção desse eu já estava colocada nesse "andar" — *eu-lírico* é o modelo —, ela fica ainda mais evidente no chamado a "me ver de perto", espécie de reconhecimento do seu valor de exposição como artista popular. A mercadoria *popstar* se vende, entre outras formas, pela aparição em concertos. Ele mesmo se coloca nas prateleiras, já que também é intercambiável.

É anunciada, finalmente, a emblemática "necessidade" de "ouvir aquela canção do Roberto"[7]. A escolha por "aquela canção", não de uma específica, além do imperativo da rima, dá mostras do que o cantor representava em sua época: *hitmaker*. Só no disco de 1968, o compositor gravou sucessos como "Se você pensa" e "Ciúmes de você", sendo a figura máxima do cantor popular que produz em série para o consumo de massa. É perda de tempo nomear a canção, pois o "rei" sempre lança uma melhor e mais "moderna". É interessante notar que a obra de Roberto Carlos, centro de polêmica quanto

7 VELOSO, op. cit., p.180: Caetano comenta o texto que havia escrito para Bethânia declamar em um show antes de cantar uma das canções de Roberto Carlos: "Era uma consideração da força mitológica da figura de Roberto Carlos, de sua significação como vislumbre do inconsciente nacional, de como ele era, comoventemente, 'a cara do Brasil' de então. "

à estrangeirização da música brasileira, é posta no mesmo nível da de Chico Buarque, então "unanimidade nacional"[8]: ambas seriam meras mercadorias e se diferenciariam apenas pelo nicho de mercado atingido. Segundo o *eu-lírico*, aliás, o jovem "antenado" deveria circular entre ambos.

Admitindo que a análise dos versos seguintes se daria de maneira bastante análoga, não é difícil depreender **a)** a ligação óbvia entre necessidade de aprender o inglês e uma certa visão dúbia do chamado "imperialismo cultural"; ou **b)** a conexão entre o verso sobre o Rio ser a melhor cidade da América do Sul e uma "latinoamericanidad" que também é plasmada na imagem tropicalista; ou ainda c) ligar o uso da gíria à posição de classe, isso tudo apenas nos versos "não sei/ leia na minha camisa". A linguagem publicitária, que já havia aparecido, passa a vestir esse *eu-lírico*, incorporando na exterioridade a razão de ser desse imperativo do consumo, que no pensamento não tem pé — o fetichismo da mercadoria não vem à mente sem propósito. Diante do feitiço desses produtos cabe apenas a adesão irrefletida — afinal "não sei". A voz de Gal passa então a ecoar "Baby, Baby/ I love you".

À melancolia do canto de Gal opõe-se a voz de Caetano Veloso em *fade in* cantando Diana de Paul Anka — "please, stand by me/ Diana" — gravada originalmente em 1957. O *backing vocal* ao final assume o primeiro plano, paralelo à frase "I love you" de Gal. Há crítica nessa homogeneização da vida nacional como mercadoria? Aparentemente, o canto guarda uma afetividade para o consumo: tirados os projetos coletivos da ordem do dia, resta o mercado. A tensão que poderíamos ler entre aquilo que é cantado e o modo de fazê-lo — é possível mesmo ler os instrumentos de corda como comentários ao canto de Gal — acaba em baile da *Jovem Guarda*. A "tristeza" possibilitaria um distanciamento crítico, contudo o final em canção comercial à la Celly Campello vai na direção da adesão[9] ao modelo[10]. Se havia dualidade, o *looping* e posterior *fade out* de Caetano e Gal em inglês apontam para a

---

8 A recorrente citação dos tropicalistas à obra de Chico Buarque merece estudo próprio, mas as palavras de Caetano servem de entrada ao tema. *Ibidem*, pp. 246 - 247: "É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar. "

9 Cf Para uma visão oposta ver FAVARETTO, *op. cit.*, pp. 97 - 98.

10 SCHWARZ, *op. cit.*, p. 89: "Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração".

dimensão que se prolonga virtualmente — a da mercadoria mais avançada ligada ao modelo internacional.

Na formalização da canção é possível destacar a profunda consciência do dilema da arte na indústria cultural, jogando para o primeiro plano a imposição de se incorporar já à criação a dimensão de mercadoria. Diante disso, "resultam impulsos técnicos, modernizar o produto para aumentar-lhe a saída" (SCHWARZ, 2008, p.50) e a questão passa a ser a da plena realização capitalista — é dessa perspectiva, então, que os tropicalistas se apropriam das diferentes possibilidades modernizantes, da bossa ao rock. Caetano abandona uma possível tensão entre tristeza e afeto do consumidor fora de projetos socializantes aderindo ao *jingle*, do artista, da voz, do movimento. Recusou a mercadoria obsoleta, porém atualizando-a enquanto tal. Cinismo e crítica não se confundem: uma vez imposta a "nova sensibilidade", resta gozar de seu sucesso, para que continue "tudo azul", "tudo em paz".

o cepecista sai de cena

"Roda Viva", por sua vez, formula a imposição da forma mercadoria de maneira diversa.

Roda Viva - Chico Buarque

Tem dias que a gente se sente

Como quem partiu ou morreu

A gente estancou de repente

Ou foi o mundo então que cresceu

A gente quer ter voz ativa

No nosso destino mandar

Mas eis que chega a roda-viva

E carrega o destino pra lá

Roda mundo, roda-gigante

Rodamoinho, roda pião

O tempo rodou num instante

Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente

Até não poder resistir

Na volta do barco é que sente

O quanto deixou de cumprir

Faz tempo que a gente cultiva

A mais linda roseira que há

Mas eis que chega a roda-viva

E carrega a roseira pra lá

Roda mundo, roda-gigante

Rodamoinho, roda pião

O tempo rodou num instante

Nas voltas do meu coração

A roda da saia, a mulata

Não quer mais rodar, não senhor

Não posso fazer serenata

A roda de samba acabou

A gente toma a iniciativa

Viola na rua, a cantar

Mas eis que chega a roda-viva

E carrega a viola pra lá

Roda mundo, roda-gigante

Rodamoinho, roda pião

O tempo rodou num instante

Nas voltas do meu coração

O samba, a viola, a roseira

Um dia a fogueira queimou

Foi tudo ilusão passageira

Que a brisa primeira levou

No peito a saudade cativa

Faz força pro tempo parar

Mas eis que chega a roda-viva

E carrega a saudade pra lá

Roda mundo, roda-gigante

Rodamoinho, roda pião

O tempo rodou num instante

Nas voltas do meu coração

Roda mundo, roda-gigante

Rodamoinho, roda pião

O tempo rodou num instante

Nas voltas do meu coração

Roda mundo, roda-gigante

Rodamoinho, roda pião

O tempo rodou num instante

Nas voltas do meu coração

"Roda-Viva" foi gravada em 1967, lançada no álbum *Chico Buarque de Hollanda - volume III*, de 1968, com arranjo de Magro Waghabi e a participação do MPB4. Além da música título, o disco é composto por outras canções da peça *Roda Viva*, escrita por Chico também em 1967. O texto teatral será levado em conta para análise da canção — ainda que esse uso seja superficial e operacional, apontando para a necessidade de uma análise detida do texto[11]. A montagem realizada por José Celso Martinez não será comentada aqui[12].

A peça coloca em seu centro temático o papel do cantor popular na indústria cultural brasileira, indo desde a devoção a Ben Silver até a devoração de Benedito Lampião. A comédia musical em dois atos trata da polêmica entre os termos "nacional" e "estrangeiro"; do papel da televisão — alegorizada no Anjo — e da mídia impressa — no Capeta; do cooptação dos artistas por essa indústria, e assim por diante.

Bastante calcada no teatro épico, apela para recursos como estruturação episódica, sem relação de causa e efeito entre as cenas, quebra do pacto ficcional, narração, entre outros, para refletir e criticar a matéria colocada em cena. O coro tem papel especial para garantir o distanciamento em *Roda Viva*, comentando as cenas, sobretudo, com as canções.

Um dos eixos da peça é a oposição entre Mané e Benedito Silva. Ex-cepecistas, como os diálogos explicitam, começaram a produzir sua arte em relação direta com as reivindicações populares: aquela garantia ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres, à medida

11 Para uma leitura panorâmica da peça ver ROSELL, Mariana. Chico Buarque: dramaturgo (1967 - 1978). In: *Temporalidades* – Revista de História, ISSN 1984-6150, Edição 24, V. 9, N. 2 (mai./ago. 2017).

12 Para comparação entre texto e montagem ver cf. ROSELL, Mariana. Da página ao palco, do roteiro à encenação: Roda Viva de Chico Buarque (1967) e de Zé Celso (1968). IN: *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, Vol. 4, Nº 7, pp. 56-81, Jan.-Jun. 2017.

que essa luta assegurava relevância àquela produção[13]. Levando esse dado às últimas consequências, podemos afirmar que seus fazeres artísticos de cunho socializante estavam na contramão da arte tradicional que animava o individualismo burguês desmentido pelo próprio desenvolvimento das forças produtivas. O projeto artístico cepecista pretendia criar uma nova práxis vital — a rejeição à arte como mercadoria passava também pela recusa da autonomia burguesa da arte como coisa separada da vida — e, no limite, anulariam-se mesmo as diferenças entre produtores e receptores[14]. Com o fim dos projetos coletivos operado pelo golpe de 64 cada um tomou um caminho: Benedito integrou-se à indústria cultural, em um pacto Fáustico às avessas, e Mané recusou-se a fazê-lo, entregando-se ao álcool e ao lamento. Como sabemos, o primeiro é devorado pelo povo e o segundo, recusando-se ao espetáculo, sobrevive sem ninguém o escutar. Fica evidente o impasse demonstrado pela trajetória de cada personagem: a total adesão ao caráter mercantil da arte. A introjeção completa e acrítica desse aspecto representa sua morte; já a recusa total, na sociedade de classes, sua impossibilidade[15]. A peça faz a única escolha anti-ideológica possível: incorpora essa contradição, tensionando-a ao máximo. A canção "Roda Viva", presente no segundo ato, é colocada para "comentar" justamente um embate entre Benedito e Mané. Possivelmente, ela sintetiza, na estrutura da gravação de 67, o jogo de forças da peça.

O caráter de lamento, criado pela espécie de solfejo dos cantores na introdução e pela escolha da tonalidade menor, tradicionalmente associada

---

13 Cf. SCHWARZ. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. As reflexões conjunturais que seguem devem, sempre que acertadas, às interpretações contidas nesse conjunto de ensaios.

14 Sobre o CPC Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco (1992). *Sobre a questão da autonomia* Cf. BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017 e BENJAMIN, Walter. "O autor enquanto produtor." _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (1992): p.157-170.

15 COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil.* São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.194 : "se não for pensado como tentativa de dar continuidade à reflexão estética sobre os problemas levantados pelo *Opinião*, o esforço de Chico Buarque perderá o seu mais importante significado. Enquanto o *Opinião* expunha os problemas do músico popular brasileiro enfrentando a organização da indústria cultural nos "pré-históricos" tempos do rádio [...], Roda Viva tenta expor o novo patamar de desenvolvimento dessa mesma indústria a partir do aparecimento da televisão. [...] Se houve mudança, foi no ritmo e na intensidade da exploração do artista, que agora, ao contrário dos tempos saudosos da boêmia, não tem mais direito nem mesmo a ter vida privada, sobretudo, ao se transformar em ídolo.

no ocidente à tristeza, é marcante. Há uma dimensão individual, entoada por Chico Buarque, e outra coletiva, entoada pelo coro do MPB4. A construção de sentido ocorre principalmente por oscilação, reverberação e fusão dessas duas esferas ao longo da canção — daí o protagonismo da voz. Poucos instrumentos compõem o arranjo — violão, piano e percussão são facilmente identificáveis. A levada de samba do violão ao fundo invoca a matriz joão gilbertiana, com sua batida mecanicamente simples — quase todos os ataques às cordas ocorrem em bloco[16]. A presença da percussão sem ênfase na bateria — na versão do festival membros do MPB4 a marcam com tamborim e timbal[17] — também lembra as gravações do baiano de juazeiro[18].

Na primeira quadra esse *eu* — o artista — expressa um estado de espírito individual, sua imobilidade, a partir do apelo a experiências compartilhadas: "Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu". A dimensão coletiva já se faz presente na harmonização do coral ao fundo, ressoando no plano do indivíduo. Ela ganha protagonismo na sequência, evidenciando o desejo por "voz ativa", de autodeterminação. Não é preciso muito tino crítico para associar essa primeira volta da roda viva ao golpe de 1964. Esse destino carregado por ela é o fim da utopia integradora que animava a esquerda pecebista. É interessante notar que o artista retoma o canto nesses dois últimos versos, pois seu estancamento está ligado a essa experiência. Retomado o enredo da peça, é perceptível a dupla dimensão mutuamente afetada pela *roda viva*: a evidentemente artística, ligada à indústria cultural, que prende Benedito a seus desígnios; e a política, o novo arranjo de coisas da ditadura que o tirou do papel de participante ativo na luta de classes.

Chico entoa em seguida o refrão pela primeira vez: "Roda mundo, roda-gigante/ Rodamoinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração". Há o eco de diferentes ordens umas nas outras: o tempo do primeiro termo ressoa na dimensão lúdica do segundo; a qual afeta o duplo sentido do terceiro, em que se unem dimensão natural, ligada ao clima, e o

---

16 Cf. Mello ZH. *João Gilberto.* São Paulo: Edit. Publifolha, 2001, p.39. Também comentando o estilo de João Gilberto, ver VELOSO, op. cit.,p.68.

17 Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=4-2G5Zxqoto >. Acesso em 15 nov. de 2018.

18 VELOSO, *op. cit.*, p.267: uma das coisas que mais me atraíram na bossa nova de João Gilberto foi justamente o desmembramento da bateria (a rigor não há bateria em seus discos: há percussão tocada na caixa ou no seu aro, depois, vassourinha sobre catálogo telefônico.

trabalho, de rodar um moinho; e que afeta, por sua vez, uma nova dimensão lúdica que também pode ser lida como referência ao trabalhador braçal, num jogo de paronomásias — roda-gigante, rodamoinho, roda pião — apontando para semelhanças entre termos de ordens aparentemente distintas; o de aliterações — repetições de T's e D's — que sugerem truncamento; e de assonância — repetição das nasais — que aumenta a sugestão de circularidade e reforça a semelhança. Junto à estrutura fixa de rimas intercaladas, temos elementos que apontam para continuidade e rigidez de um processo: a *roda viva* é um processo global, veloz, truncado, que abarca as diferentes instâncias da vida, inclusive a interior. Retornando à peça, há o processo que desestabiliza a função social de artista cepecista de Benedito Silva, causando sua perda de identidade, produzindo infelicidade e, finalmente, o devorando. *Roda viva* é um termo englobante do qual não há escapatória. A indústria cultural passa a ser faceta de uma problemática maior.

Na segunda estrofe o lamento ganha dimensão plenamente coletiva, sendo cantada pelo coro: "A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir/ Faz tempo que a gente cultiva/ A mais linda roseira que há/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega a roseira pra lá". A lembrança de que a canção surge justamente para comentar o principal diálogo entre Benedito e Mané dá indícios de que se trata justamente de um balanço da experiência esquerdista pré-64 — é o que fazem no diálogo. Esperava-se com a modernização a inclusão dos mais pobres no mundo da cidadania e do assalariamento através da industrialização: o Brasil equiparar-se-ia aos países adiantados, formando uma sociedade nacional integrada, sem seus estigmas coloniais.

O caráter utópico pauta não apenas tematicamente peça e canção, mas também dá forma à última na feição bossanovista de fundo: João Gilberto — a união dos acordes arrojados do cool jazz e, nas palavras de Caetano, da "mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque" (VELOSO, 2017, p. 72). No plano da materialização artística, isso seria a síntese de nossos antagonismos (nacional e estrangeiro; moderno e arcaico) que se daria no plano político[19]. O país cuja construção parecia visível ficou para trás e Chico Buarque canta, já em "Roda Viva", as frustrações de nossas utopias não realizadas. A batida passa ao status de lembrança subordinada

19 Para nuance do caráter utópico em João Gilberto dada a melancolia do canto ver Cf GARCIA, Walter. "Radicalismos à brasileira." *Celeuma* 1.1 (2013): 20-31.

à melancolia. Não é preciso comentar que essa "linda roseira" era menor do que se imaginava e o golpe redimensionou os termos, apontando na volta o quanto deixou de cumprir. O novo refrão, dado esse balanço, ganha mais densidade e aponta para mais instâncias influenciando-se mutuamente — golpe, ilusões integradoras, falência dos projetos coletivos e indústria cultural.

Na estrofe seguinte, a união entre as esferas se intensifica com a ponte para o refrão - até então cantada apenas pelo cantor — entoada pelo coro. Além disso, passam a se confundir as temáticas de cada agente. "A roda da saia, a mulata/Não quer mais rodar, não senhor", verso do coro, traz a dança, dimensão artística, ao mesmo tempo que carrega uma figura associada à classe trabalhadora e também à arte popular, a mulata. Já os versos do cantor - "não posso fazer serenata/ a roda de samba acabou" — dão conta da impossibilidade de sua produção e do fim da socialização desta. Não é qualquer fazer artístico que está bloqueado, mas aquele que não responde apenas à obsolescência da mercadoria, como os versos seguintes, entoados pelo coro, explicitam: "A gente toma a iniciativa/ Viola na rua, a cantar/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega a viola pra lá". Não parece demais afirmar que, além da associação direta à participação e socialização por se dar "na rua", há referência explícita à coleção "Violão de Rua" publicada em 1963 pelo CPC, logo à noção de "arte popular e revolucionária" (HOLLANDA, 1992, p.23).

Após mais uma volta na roda viva, o cantor entoa: "O samba, a viola, a roseira/ Um dia a fogueira queimou/Foi tudo ilusão passageira/ Que a brisa primeira levou". O primeiro verso sintetiza as dimensões interrompidas: arte em sua dimensão popular, o samba; revolucionária, o violão (de rua); e o fundo social que as animavam, a integração nacional. O artista admite, em nova chave, o caráter ilusório do pacto de classes proposto pelo PCB e das forças populares até então configuradas. Em 1964 foi destruída a organização dos trabalhadores, eliminando as possibilidades de insurgência de massas. Também foram cortadas as relações de reciprocidade entre demandas populares e vida cultural. Deu-se passagem a um estado de sítio permanente contra insurgente em completa asfixia da luta de classes. O coro então reassume o protagonismo apontando que até mesmo a saudade de um tempo em que a utopia parecia realizável

foi levada pela *roda viva*. O verso termina em lamento, em clara articulação entre o problema do indivíduo e da sociedade.

Em seguida o refrão é cantado quatro vezes pelo coro. Na primeira, todas as vozes cantam em uníssono em compasso desacelerado. Na segunda, há presença de diferentes vozes, em que a de Chico entoa o refrão e as outras repetem "roda" em diferentes partes do compasso. A intensificação da percussão acompanha esse movimento — rompe-se com algo da estética bossanovista e, por consequência, com algo de seu teor ideológico. Na terceira ocorre o mesmo em andamento mais acelerado. O movimento de aceleração se repete na quarta até que há um final brusco — a canção não termina em *fade out*.

Levando-se em conta que a *roda viva* é o termo englobante de trabalho, arte, golpe militar, fim dos projetos coletivos, entre outros termos aludidos, não é preciso muito para apontá-la como o princípio básico da canção e da sociedade: a forma mercadoria. Ou seja, há uma intuição na forma artística da necessidade desse processo chegar ao fim por uma ruptura. A presença da pluralidade de vozes, de uma dimensão coletivamente forte, e do abandono de antigas ilusões, aqui representadas também na estética da Bossa Nova, determina o fim desse ciclo. O lamento em *Roda Viva* não parte só da arte tornada mercadoria, mas da mercadoria como fundamento miserável da vida — "a crise do sujeito artístico reflete a crise da propriedade privada" (SCHWARZ, 2008, p.50).

Chico Buarque forjou uma resposta ao dilema da indústria cultural que tornou a tensionar a contradição de seus termos: admitindo-se como mercadoria, a obra critica seu próprio status. Não é sem dor que se dá esse processo, lidando não só com as ilusões perdidas e a impossibilidade histórica de uma arte revolucionária, mas também com a possibilidade de ser devorado por essa *roda viva*. A conciliação total entre arte e mercadoria seria colocar-se ao lado dos dominadores, já um apelo à autonomia, mera adesão à ideologia: coube a ele reafirmar a "unidade de contrários", a impossibilidade, apontando para a necessidade de uma ruptura histórica que não pode acontecer apenas no campo artístico.

As canções aqui analisadas, cada uma a sua maneira, encaram a impossibilidade do fazer artístico fora da indústria cultural, consequentemente, do regime da forma mercadoria — não há ilusões dentro dos limites da sociedade vigente.

Ambas oferecem perspectiva da maneira pela qual a imbricação entre o nascimento da MPB como gênero e a ascensão dessa indústria no Brasil se deu mais ou menos criticamente. Em "Baby" e, obviamente com nuances, em toda obra de Caetano Veloso, vê-se a ruptura técnica com a tradição como a determinação chave da obra de arte moderna[20] — ela deve atualizar-se, admitindo e gozando de seu caráter de mercadoria, *tudo azul, tudo em paz*. Já Chico Buarque parece ter como princípio, em "Roda Viva", assim como em toda sua produção, o situar-se dessa obra em relação ao conjunto da vida social, destacando o caráter doloroso da forma mercadoria, o que, nesse sentido, inclui um momento de disrupção formal. Não se pode perder de vista, todavia, que a própria crítica ao aparato mercadológico foi, e continua a ser, uma demanda de mercado[21].

---

20 Para pensar uma adesão mais direta à indústria cultural nas canções adocicadas de Caetano nos anos 70 e 80 e o arrefecimento da verve experimentalista ver SANTOS, Daniela Vieira dos. "*As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso:* do nacional-popular à mundialização." (2014).

21 Assim como o *Fino da Bossa* e a *Jovem Guarda*, as composições ditas "engajadas", nesse pacote bastante abrangente incluídas as obras de Chico Buarque, serviam de mercadoria com público-alvo especificado. Nas palavras de Roberto Schwarz (2008, p.94), formou-se "um mercado ambíguo, que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média, mas de outro consolidava a atmosfera ideológica [de hegemonia de esquerda]"

referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A Indústria cultural. In COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

BENJAMIN, Walter. *O autor enquanto produtor*. In: _____. Sobre arte, técnica, linguagem e política (1992): p.157-170.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade:* A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras (1990), p. 207 - 209.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil.* São Paulo: Expressão Popular, 2016.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália:* alegoria, alegria. Ateliê editorial, 1996.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias:* Dorival Caymmi, Chico Buarque o Pregão de Rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 19-52, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção:* engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Rio de Janeiro: Editora brasiliense, 1988.

RIDENTI, Marcelo. *A indústria cultural brasileira na formulação de Renato Ortiz.* Ciências Sociais Unisinos 54.2 (2018): p.155-160.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O fio da meada*. In: ____. Sequências Brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

referências discográficas

BEATLES. *Rubber Soul*. EMI Records Limited, 1965.

_____. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. RMG Rekordz, 2004.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3*. RGE. Brasil, 1968.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade/Bim Bom*. Odeon, 1958.

VELOSO, Caetano, et al. *Tropicália: ou Panis et circencis*. Mercury, 1968

the empty boat:

A EXPERIÊNCIA DA PRISÃO E DO EXÍLIO IMINENTE EM *CAETANO VELOSO* (1969)

THE EMPTY BOAT: The experience of prison and imminent exile in Caetano Veloso (1969)

Márcia Cristina Fráguas[1]

Resumo: O artigo tem por objetivo analisar e interpretar alguns aspectos poético-musicais do disco *Caetano Veloso* (1969) escrito e gravado durante a prisão do compositor pela ditadura militar no final dos anos de 1960, a fim de compreender o modo como as canções expressam aspectos da experiência da prisão e do iminente exílio de seu autor.

Palavras-chave: canção popular brasileira; ditadura militar; Tropicália; prisão; exílio; Caetano Veloso.

Abstract: This article aims to analyze and interpret some musical and poetical aspects of the album *Caetano Veloso* (1969), written and recorded while the composer was arrested by the Brazilian military dictatorship in the late sixties, in order to understand in which ways the songs express aspects of the experience of imprisonment and upcoming exile of its author.

Keywords: Brazilian popular music; Brazilian military dictatorship; Tropicália; prison; exile; Caetano Veloso.

---

1 Bacharela em História pela USP, desenvolve a dissertação de mestrado: *It´s a long way: poética do exílio na obra fonográfi ca de Caetano Veloso (1969-1972)* no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do DLCV, na FFLCH-USP, com orientação do professor Ivan Francisco Marques. E-mail: mcfraguas@usp.br

*Artigo recebido em 28/07/2019 e aprovado para publicação em 26/11/2019.

"narciso em férias"

Após o lançamento de *Tropicália ou Panis et Circenses* em agosto de 1968, os tropicalistas se engajaram em aparições caracterizadas pela ousadia visual e performática. Dois eventos marcaram o ápice dessas intervenções, que resultariam na prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O primeiro deles, a temporada de shows na Boate Sucata, que acabaria interditada judicialmente depois de Caetano Veloso ter sido acusado de desrespeitar o *Hino Nacional* em uma das apresentações. Além disso, o uso do estandarte *Seja Marginal, Seja Herói*, feito por Hélio Oiticica em homenagem a Manoel Moreira, conhecido no crime como Cara de Cavalo, incomodou as autoridades. Randal Juliano, apresentador do programa *Guerra é Guerra* na TV Record, reforçou as acusações sobre o uso do *Hino Nacional* no show. Sobre esses eventos, Caetano Veloso replicou de maneira provocativa:

> Os militares devem lembrar-se de que o *Hino Nacional* não é um hino de guerra, nem uma canção militar, mas uma marcha civil, feita para civis, e que pode ser cantado em qualquer lugar (...) Nós estamos fazendo um show na Sucata e nesse show acontecem muitas coisas, mas uma coisa que não aconteceu foi o *Hino Nacional.* Não cantei o *Hino Nacional*. Aliás, a última vez que cantei o *Hino Nacional* foi na Passeata dos Cem Mil. Prefiro músicas líricas a hinos patrióticos. (CALADO, 1997, p. 232)

Três dias depois, em entrevista à coluna de Nelson Motta, o compositor acrescentaria:

> O importante é que não abri concessões à repressão e assim vou continuar agindo, sem pensar onde possa parar, ou em minha carreira. E é exatamente por isso que somos tão perseguidos, porque somos incômodos de verdade. Não nos limitamos ao blá-blá-blá. Somos a própria revolução encarnada. (CALADO, 1997, p. 233)

Durante essa temporada de shows, Guilherme Araújo, o então empresário de Gil e Caetano, conseguiu fechar contrato para um programa na TV Tupi. Assim, às 21 horas de 28 de outubro de 1968, foi ao ar a primeira edição de

"Divino, maravilhoso", no qual os tropicalistas apresentavam suas canções de maneira cenicamente ousada, em verdadeiros *happenings* televisivos.

O segundo evento de confrontação, que culminaria na prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, ocorreu na edição do programa de 23 de dezembro, às vésperas do Natal de 1968, quando Caetano Veloso cantou "Boas Festas", de Assis Valente, apontando um revólver para a própria cabeça, inspirado no filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, lançado no ano anterior. Mesmo com as tentativas de suavizar a imagem na edição, a cena era forte e o AI-5 havia sido decretado pelos militares na semana anterior, em 13 de dezembro[2].

Esses acontecimentos foram suficientes para que, em 27 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil fossem levados de São Paulo ao Rio de Janeiro para a sede do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, órgão da Polícia Federal, a fim de prestarem esclarecimentos sobre sua atuação como artistas, além de suas possíveis conexões políticas (DRUMMOND, NOLASCO, 2017, p.189). Dali, seriam transferidos para a sede da Polícia do Exército e, posteriormente, para uma vila militar em Deodoro. Após 54 dias de detenção no quartel, os músicos baianos foram confinados em Salvador, numa prisão domiciliar que durou quatro meses. Nesse período, começam as tratativas de exílio e a negociação para que pudessem realizar um show, que foi registrado no disco *Barra 69*, com vistas a reunir os recursos financeiros para a vida no exílio. Ainda em maio daquele ano, quando não havia perspectiva de mudança na situação de detidos, "André Midani e Manoel Barenbein, presidente e produtor da Philips, concluíram que a única maneira de ajudá-los seria produzindo novos discos" (CALADO, 1997, p. 256) que seriam, respectivamente, *Caetano Veloso* (1969) e *Gilberto Gil* (1969)[3].

---

2 Carlos Calado comenta sobre o episódio em *Tropicália*: a história de uma revolução musical (1997, p.251): "Por causa de provocações desse tipo, não era à toa que, logo nas primeiras semanas, já se comentava que o *Divino, maravilhoso* tinha seus dias contados. Além do ibope não ser dos maiores, o auditório da TV Tupi era frequentado por policiais à paisana, o que aumentava ainda mais o mal-estar entre os tropicalistas. Principalmente após a decretação do AI-5, o medo aumentou muito entre o elenco e a produção do programa. De algum modo, todos tinham consciência de que, a qualquer momento, poderiam ter problemas com a polícia (Jô Soares chegou a avisar Caetano e Gil que seus nomes faziam parte de uma lista de artistas visados), ou mesmo sofrer um atentado"

3 Sobre isso, a propósito da composição de "Aquele Abraço", Gilberto Gil comenta que algumas das canções desse período foram compostas durante a negociação do exílio com os militares. (SEVERIANO, MELLO, 1998, p. 140)

Gravada ainda no Brasil, a obra que seria conhecida como "o álbum branco do Caetano"[4], em referência ao disco dos Beatles lançado no ano anterior, ambos com suas capas brancas - teve seu processo de composição marcado pela experiência da prisão de seu autor. Júlio César Lobo, em seu artigo "*Novas canções do exílio*: história, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972" (2013), aponta a presença de metáforas náuticas em algumas faixas do disco de 1969 como índice do exílio iminente. Seriam elas, as inéditas "The Empty Boat" e "Os Argonautas", acrescidas da gravação de "Marinheiro Só", samba de roda tradicional do Recôncavo Baiano. Além dessas canções, as músicas que abrem e fecham o disco, "Irene" e "Alfômega", respectivamente, ambas com a presença marcante de Gilberto Gil, também trazem referências às experiências que os dois músicos estavam enfrentando juntos e que culminaria no show de despedida *Barra 69*, transformado posteriormente em disco pirata.

particularidades do processo de composição do disco

Em prisão domiciliar, Gilberto Gil e Caetano Veloso ficaram confinados numa pequena casa no modesto bairro da Pituba, em Salvador, proibidos de fazer apresentações públicas, conceder entrevistas e exercer seu ofício como músicos. É nesse contexto que foram realizadas as gravações dos discos *Caetano Veloso* (1969) e *Gilberto Gil* (1969). Durante esse período, os músicos baianos deviam se apresentar diariamente ao coronel Luiz Arthur, chefe da Polícia Federal em Salvador, pois não podiam sair da cidade. Havia ordem de prisão para os dois em todo território nacional. Gil, no entanto, desenvolve uma relação amistosa com o militar e consegue convencê-lo de que ele e Caetano precisavam trabalhar para conseguir recursos para o exílio (DRUMMOND, NOLASCO, 2017, p.199). O coronel, então, autoriza a realização de um show de despedida para custear a viagem rumo à Europa.

Para as gravações, André Midani, diretor da gravadora Philips, envia a Salvador o diretor de produção Manoel Barenbein, Rogério Duprat, diretor musical, maestro e arranjador dos principais discos tropicalistas, além dos técnicos de som Ary Carvalhaes e João dos Santos (CALADO, 1997, p. 256).

---

4 Embora a divulgação das imagens fosse proibida, daí a capa em branco, não havia proibição de radiodifusão das canções de Gil e Caetano.

Acompanhados de músicos, utilizam os estúdios J.S. em Salvador para a registrar as bases instrumentais. De volta ao Rio de Janeiro, constatam que a precariedade do estúdio havia comprometido a qualidade sonora das gravações. Diante disso, Duprat toma a inusitada decisão de realizar o disco no processo inverso do que se costuma fazer: Caetano Veloso gravaria somente os vocais em Salvador, acompanhado de violão e tendo um metrônomo como guia, e Duprat acrescentaria depois os instrumentos musicais e arranjos.

Gravado em junho de 1969, o disco contou ainda com a participação de Gilberto Gil nos vocais e violão e com Lanny Gordin nas guitarras. Considerado por Rogério Duprat "o maior guitarrista do Brasil" e pelo crítico Nelson Motta como "a perfeita síntese de Jimi Hendrix e João Gilberto" (MARSIGLIA, 2000: 42), Lanny, como era conhecido, figuraria nos principais discos tropicalistas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa neste período, ajudando a formatar uma das principais características do "álbum branco do Caetano", que José Miguel Wisnik (2004, p. 217), a propósito da estética tropicalista, chamou de "carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz numa densa trama de citações e deslocamento de registros sonoros e poéticos, [que] põe em cena ao mesmo tempo o samba de roda, o cantador nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix".

as canções de "caetano veloso" (1969)

Matizado por um tom melancólico, mesmo nas canções aparentemente mais animadas, *Caetano Veloso* (1969) tem lados bastante distintos e, no entanto, complementares. A atmosfera de tristeza e contenção fica evidente na interpretação e na voz de Caetano Veloso, que se apresenta fragilizada e com a respiração curta na emissão das notas.

O lado A é composto pelas canções "Irene", "The Empty Boat", "Marinheiro Só", "Lost in the Paradise", "Atrás do Trio Elétrico", e "Os Argonautas". Esse conjunto de canções, em sua maioria, tematiza de modo indireto a experiência da prisão e do iminente exílio, através das letras em português e, pela primeira vez na obra do cantor, em inglês. Além disso, contribuem para essa temática os arranjos, melodias e também o encadeamento das faixas, que dialogam entre si. Ressalta-se ainda o fato de que, neste lado, estão as três únicas canções inéditas compostas por Caetano Veloso para este disco, a saber, "Irene", "The Empty Boat" e "Os Argonautas".

"Lost in the Paradise" e "Atrás do Trio Elétrico" haviam sido divulgadas mais cedo no mesmo ano, a primeira no lançamento solo de Gal Costa e a segunda como compacto em dezembro de 1968, obtendo enorme êxito comercial durante o Carnaval de 1969. Como o compositor estava preso, desconheceu o sucesso alcançado por seu frevo no carnaval da Bahia. Ironicamente, Caetano Veloso sairia do cárcere militar na Quarta-feira de Cinzas, rumo à prisão domiciliar em Salvador. Articulada às canções que compõem o lado A do disco, esta homenagem ao tradicional Trio Elétrico de Dodó e Osmar tomaria novo sentido ao afirmar a vida nos versos "Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu/ quem já botou para rachar/ aprendeu que é do outro lado/do lado de lá do lado/que é lado lado de lá".

No lado B estão "Carolina" (Chico Buarque), "Cambalache" (E.S. Discépolo), "Não Identificado" (gravada anteriormente por Gal Costa no mesmo ano em seu disco de estreia), "Chuvas de Verão" (Fernando Lobo), "Acrilírico" (poema musical concretista composto em parceria com Rogério Duprat), "Alfômega" (Gilberto Gil). Ainda que o tom melancólico seja predominante, o lado B traz procedimentos usuais da estética tropicalista e já utilizados anteriormente no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) e nos discos *Caetano Veloso* (1967), *Gilberto Gil* (1968), bem como no primeiro disco solo de Gal Costa, lançado em 1969. Estão presentes na obra o pastiche (no caso, da Jovem Guarda, em "Não Identificado"), o flerte com o *kitsch* em tom indignado ("Cambalache"), a reinterpretação irônica de canções de outros compositores ("Carolina"), a incorporação de arranjos instrumentais que tecem comentários a partir da justaposição de elementos aparentemente conflitantes e que tensionam aspectos modernos e arcaicos na estrutura musical das canções. Ao longo do disco, há a presença de diversos ritmos populares nordestinos, como o baião ("Irene") e o samba de roda ("Marinheiro Só"), arranjados com guitarra elétrica e estética de rock. Como na maior parte da obra de Veloso, há também o diálogo com a Bossa Nova em "Chuvas de Verão", cuja letra, tratando em tom confessional de um rompimento amoroso, parece se referir, de modo cifrado, ao contexto de melancolia e isolamento tematizados no conjunto de canções que compõem o disco. Em versos como "ressentimentos passam como vento", "trazer uma aflição dentro do peito", "agora eu tenho calma / não te desejo mais", ressaltam um movimento pendular que perpassa todo o disco, entre tristeza e afirmação de vida, entre a voz contida de Caetano Veloso e a guitarra estridente, quase desesperada, de Lanny Gordin.

um barco vazio atravessa o mar: o quadríptico do lado a

O Lado A apresenta um conjunto de quatro canções que dialogam entre si e formam uma unidade temática, funcionando como um quadríptico[5]. "Irene", canção que abre o disco, dialoga com "Marinheiro Só", enquanto "The Empty Boat" tem por outra face "Os Argonautas".

Única canção composta na prisão, "Irene" se refere à irmã caçula de Caetano Veloso como imagem de alento, um lugar para o qual o eu-lírico pode retornar seguro de sua situação de alheamento compulsório. Sobre a prisão e o processo de composição da música, Veloso escreveu:

> Irene tinha catorze anos então e estava se tornando tão bonita que eu por vezes mencionava Ava Gardner para comentar a sua beleza. Mais adorável ainda do que sua beleza era sua alegria, sempre muito carnal e terrena, a toda hora explodindo em gargalhadas sinceras e espontâneas. Mesmo sem violão, inventei uma cantiga, evocando-a, que passei a repetir como regra: "Eu quero ir minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada/ Quero ver Irene dar sua risada/ Irene ri, Irene ri, Irene". Foi a única canção que compus na cadeia. (VELOSO, 1997, p. 395)

Em *Verdade Tropical* o compositor relata que não tinha intenção de gravá-la, mas mudou de ideia depois que Gilberto Gil elogiou a beleza da composição. Não por acaso, Gil, que fora preso com o parceiro, abre o disco de 1969 cantando e tocando violão em "Irene" e o encerra com sua composição "Alfômega", gravada por Veloso. É a voz de Gil que pode ser ouvida na abertura do disco, contando "1, 2, 3" e depois interrompendo a canção para dizer que se esqueceu de cantar e entrou na hora errada. Rogério Duprat mantém o aparente erro, valorizando-o no arranjo, o que dá um tom de frescor ao baião composto num arpejo descendente de Fá, Ré bemol, Si bemol e novamente Fá, uma oitava abaixo da primeira nota. O baião, ritmo nascido nas zonas rurais do Nordeste como forma dos violeiros tocarem lundu, se notabilizou como música de dança e, posteriormente, como gênero urbano a partir dos anos de 1940, graças à estilização feita por

5 Termo arquitetônico que se refere a um conjunto de quatro imagens independentes que, quando reunidas, formam uma unidade temática.

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga (TINHORÃO, 2013, p. 251), este último, aliás, era o herói musical de Gilberto Gil, que nesta faixa toca o arpejo no violão. A canção tem acompanhamento de percussão e dois elementos do arranjo se justapõem: os sopros de Rogério Duprat, em especial a flauta, que comenta com certa doçura sertaneja a letra, além de emular o riso de Irene após o verso "quero ver Irene dar sua risada"; e a guitarra distorcida de Lanny Gordin, que imprime uma face de canção *pop* contemporânea.

A letra e a estrutura de "Irene" dialogam com a versão de Veloso para "Marinheiro Só", terceira faixa do lado A. Tradicional da região do Recôncavo, o samba de roda tem por característica o acompanhamento rítmico de prato e palmas, além do canto e contracanto realizados por um coro que responde a cada verso com o título da canção. Na abertura desta versão, é a guitarra distorcida de Lanny Gordin que faz a vez de coro. Em seguida, o coro de vozes e o prato tomam o primeiro plano, para no final, serem suplantados por contrabaixo, guitarra e bateria, tornando-se um *rock*. "Irene" ecoa o deslocamento de "Marinheiro Só": "Eu quero ir minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada". Por sua vez, "Marinheiro Só" tem como verso de abertura o segundo verso de "Irene" e seu "Eu não tenho nada" é substituído por "Eu não tenho amor" (LOBO, 2013, p. 4): "Eu não sou daqui/ Eu não tenho amor/ Eu sou da Bahia/ De São Salvador". O sorriso da irmã aparece como o "destino" para onde o eu lírico anseia retornar, por reconhecê-lo como lugar de pertencimento. Apesar da tristeza na voz do intérprete, as duas canções são apresentadas com roupagens de *pop-rock* dançante, sobre formas musicais tradicionais nordestinas. As duas outras canções inéditas, "The Empty Boat" e "Os Argonautas" se mostram mais melancólicas.

"The Empty Boat", segunda faixa do lado A, é a mais pungente do álbum, com voz, percussão e violão em primeiro plano, que produzem uma atmosfera de silêncio e gravidade em oposição aos arranjos de cordas, sopros e guitarra, que por sua vez, imprimem estridência e dramaticidade à composição. Os dois acordes que a estruturam, Sol menor e Dó maior com o baixo em Sol, conferem um efeito de ondulação à canção, feito um barco à deriva, intensificado pela marcação rítmica da percussão, que emula o som do baque de um barco em seu ancoradouro. O tom menor tem a característica de produzir, na percepção ocidental, uma atmosfera de melancolia e sobriedade, expressados aqui, no início da canção, pela marcação solitária dos dois acordes ao violão. Um a um, os elementos do arranjo são inseridos: os oboés

se contrapõem à interpretação austera de Veloso, cantando na oitava mais grave do tom da música durante a primeira vez em que todos os versos da canção são entoados. Na terceira estrofe, o arranjo de cordas e o contrabaixo adensam a introspecção da melodia. Na segunda vez em que Veloso retoma os versos desde o início, a guitarra elétrica distorcida e o canto, agora uma oitava acima, transmitem dramaticidade crescente à interpretação. Vindo logo em seguida à alegria de Irene, o clima sombrio de "The Empty Boat" e sua letra em inglês produzem um contraste bastante evidente na audição do disco. Nesse sentido, alguns elementos líricos se destacam em "The Empty Boat". A partir de uma analogia entre as partes da embarcação e do próprio corpo do eu-lírico (LOBO, 2013, p. 5), se formam imagens de esvaziamento: *From the stern to the bow/ Oh, my boat is empty/ Yes, my heart is empty / From the hole to the how*. Assim, da popa à proa, o barco está vazio, como o coração do eu-lírico, diante das circunstâncias em que se encontra. Na segunda estrofe, ainda com o barco vazio, começa a surgir um movimento, a partir do leme, embora a mão que o conduza também se apresente vazia: *From the rudder to the sail/ Oh, my boat is empty / Yes, my hand is empty / from the wrist to the nail*. Este último verso, do pulso até à unha, é o espaço delineado pela palma da mão, comumente associada ao destino. Um barco vazio, com a mão vazia, conduzido à revelia do próprio destino. A terceira estrofe apresenta o barco em plena viagem: *From the ocean to the bay/ oh, the sand is clean/ my mind is clean/ From the night to the day*. Do oceano até a baía (Bahia?), a areia é clara, mas tudo indica que a mente está mais esvaziada do que propriamente limpa, do dia para noite, seguindo para o verso que, de maneira mais explícita, parece estar associado à situação de confinamento e deriva: *From the stern to the bow / Oh, my boat is empty / Yes, my head is empty / From the nape to the brow*. A cabeça, assim como o barco, de popa à proa, navega vazia, da nuca até a sobrancelha. Este verso possivelmente foi inspirado num dos episódios mais tensos descritos por Veloso em *Verdade Tropical*, quando ele teve a cabeleira raspada na prisão[6].

Finalmente, do leste a oeste, o fluxo do riacho é longo[7], mas o sonho que motiva o percurso está errado, do nascimento à morte: *From the east to*

6 O episódio é recontado em outra canção, "In the Hot Sun of a Christmas Day", do disco de 1971, gravado em pleno exílio londrino. Caetano pensou que seria fuzilado, ao ser levado ao pátio da prisão tendo um fuzil contra as costas, mas apenas lhe cortaram os cabelos.

7 Tema retomado em "It's a Long Way" do álbum *Transa* (1972), também gravado durante o exílio, em que Caetano Veloso cita "The Long and Winding Road", dos Beatles, como mote para uma meditação sobre o longo deslocamento do eu-lírico até ali. Em "The Empty Boat", as metáforas da

the west/ Oh, the stream is long/ Yes, my dream is wrong / From the birth to the death. O mais amargo verso desta canção é entoado quase aos gritos, respondido pelo solo de guitarra, igualmente agônico, que se estende *ad infinitum*, até que a música desaparece em *fade out*.

"Os Argonautas", fado composto por Caetano Veloso que fecha o lado A, tem as estrofes construídas em torno do acorde de Dó menor, denotando um tom mais melancólico à canção. O refrão, por sua vez, se estrutura em Dó Maior, causando uma abertura melódica solar sobre o verso de Fernando Pessoa, "Navegar é preciso / Viver não é preciso". Este verso confere à canção um aspecto mais de coragem do que resignação, ainda que não se aviste o porto de chegada. O diálogo com "The Empty Boat" inicia-se com a comparação entre a nau e o coração, trazendo novamente a presença da oscilação, desta vez, expressada nos pares de sentimentos opostos, acompanhados pela palavra não que faz a marcação dos versos: "O **barco** / meu **coração** *não* aguenta / Tanta *tormenta* / *Alegria* / meu coração *não* contenta / o dia / o marco / meu coração / o porto / *não*. "

"Navegar é preciso, viver não é preciso", a exortação de coragem proferida por Pompeu a seus marinheiros, segundo Plutarco, e que se torna "Palavras do Pórtico" em Fernando Pessoa, tem seu sentido misturado no fado de Caetano Veloso. Navegar se confunde com viver, quando ambos não têm destino certo, nem exatidão e, no entanto, é necessário partir. Desse modo, o barco solto é também como um sorriso perdido, quando mesmo o dia que amanhece é um horizonte incerto que se confunde com o nada. Há novamente a oscilação, aqui relacionadas as diferentes luminosidades das horas do dia: "O barco / *noite* no céu tão bonito / sorriso solto perdido / *horizonte* / *madrugada* / O porto / *nada*". Na última estrofe, o barco se torna meio de transporte moderno, carro, trem, que opõe sua agilidade ao porto incerto, transfigurado em imagens de silêncio e morte: "O barco / o automóvel brilhante / o trilho solto / o barulho / do meu dente em sua veia / o sangue / o charco / barulho lento / o porto / *silêncio*". A presença insidiosa da morte irrompe em imagens de esvaziamento, sobretudo, nas palavras escolhidas para o fecho de cada uma das estrofes: *não, nada, silêncio*.

Flora Süssekind (2007, p. 54) comenta sobre o modo como a experiência cultural antropofágica da geração de artistas dos anos 1960 - que depois acabou por vivenciar a prisão, a tortura e o exílio impostos pela ditadura

estrada ou caminhos a serem percorridos são todas náuticas.

militar - se transfigura na revisitação de formas diversas de vampirização que sublinhariam, ao mesmo tempo, a dissolução de uma dimensão coletiva, bem como a devoração pela nova ordem política Os últimos versos de "Os Argonautas" trazem o vampiro algoz que conduz a um porto-silêncio, que pode ser entendido como a própria morte. Essa é a razão pela qual navegar se tornara algo imperativo. No entanto, a música termina em suspenso, no acorde da guitarra portuguesa em Ré com sétima deixando no ar a pergunta: "Viver?". Esta finalização não se dá pelo acorde completo, mas pelo trítono[8] do acorde de Ré com sétima, as notas Dó e Fá sustenido. O brilho da guitarra portuguesa ressalta a estridência da pergunta que soa em aberto, ao mesmo tempo em que fecha o lado A do disco.

No verso da capa de seu *long-playing*, Caetano Veloso dedica o disco ao pai, José Veloso, a Hercília, e ao amigo Roberto Pinho. Este e Guilherme Araújo, empresário de Gil e Caetano, esperavam pelos músicos em Portugal, que seria a primeira parada da viagem do exílio. Pinho também foi o responsável por fazer Caetano se interessar por Fernando Pessoa, como o compositor relata longamente em *Verdade Tropical*. Roberto Pinho, segundo Veloso, fora quem o avisara do perigo de ser preso, no final de 1968, graças a um amigo que teria entrado em transe e profetizado a prisão (VELOSO, 1997, p.341). Ao que parece, no contexto de gravação de "Os Argonautas", já havia no horizonte a possibilidade de Caetano Veloso e Gilberto Gil passarem por Portugal. Os músicos ainda passariam brevemente por Paris, até se decidirem por Londres como seu destino final no exílio.

Ainda sobre o disco, há duas questões formais na abertura do lado B que são dignas de nota. O lado B abre com "Carolina, " composição de Chico Buarque que fora a terceira colocada no II Festival Internacional da Canção, em 1967, e já havia sido citada em "Baby", gravada no disco manifesto *Tropicália ou Panis et circenses* (1968). A versão foi considerada irônica pela crítica da época, do arpejo inicial à voz deprimida do cantor, entoando os versos: "Carolina, nos seus olhos fundos / guarda tanta dor / a dor de todo esse mundo /eu já lhe expliquei que não vai dar / seu pranto não vai nada ajudar". Veloso revelou que teve a ideia de gravar a música inspirado em sua vivência no bairro da Pituba. Para ele, Carolina se tornaria a "antimusa" (CALADO, 1997: 260)

8 "O trítono (ou quarta aumentada, intervalo de três tons que temos, por exemplo, entre o fá e o si ou o dó e o fá sustenido) é baseado numa relação numérica de 32/45. Divide a oitava ao meio, e é igual à sua própria inversão: projeta com isso uma forte instabilidade. Foi evitado na música medieval como o próprio *diabolos in musica*" (WISNIK, 2014: 64)

daquele momento, pois a canção havia sido gravada por Agnaldo Rayol em 1968, no disco *As minhas preferidas – na voz de Agnaldo Rayol – presidente Costa e Silva*. Para Caetano Veloso, sua versão

> fazia da própria canção uma personagem que, passando pelas dependências oficiais da presidência militarizada da República (afinal, a canção tinha sido gravada por Agnaldo Rayol como uma das "favoritas do presidente" Costa e Silva), veio cair num programa de calouros mirins da televisão baiana no meu período de confinamento em Salvador, depois da cadeia, tornando-se assim a representante da depressão nacional – e da minha depressão pessoal – pós AI-5. (VELOSO, 2005, p. 49)

De fato, isso aparece na interpretação fragilizada dos versos "lá fora, amor / uma rosa morreu / uma festa acabou / nosso barco partiu / eu bem que mostrei a ela/ o tempo passou na janela e só Carolina não viu", como um fecho perfeito para os acontecimentos recém-vividos pelo compositor, além do tom de balanço para sua geração, ao final da década de 1960. Assim como na canção "Os Argonautas", "Carolina" também termina em suspensão com um acorde de sétima, no caso Dó, o que dá à canção um caráter de não resolução. O acorde se prolonga até se tornar a primeira nota da faixa seguinte, o tango "Cambalache", que, ao modo das duas canções anteriores, também termina sem solução, num acorde de Dó com sétima. As três canções, com seus finais em suspenso, encontram seu destino na faixa seguinte, "Não identificado, " produzindo um efeito poético-musical que reforça as ideias desenvolvidas tanto em "The Empty Boat" como em "Os Argonautas" – o barco que navega com norte desconhecido, em suspensão, rumo ao ruído branco na introdução de "Não identificado".

"tanto faz no sul como no norte"

"Alfômega", de Gilberto Gil, confere um tom de festa ao fechamento do disco. A mesma temática e vibração semelhante atravessarão *Barra 69* (1972), o disco de nome ambíguo que registrou o show de despedida da dupla rumo ao exílio. A letra da canção reforça o sentido já traçado pelas canções anteriores, de barco à deriva: "o analfomegabetismo / Somatopsicopneumático/ que

também significa / que eu não sei de nada sobre a morte / que também significa/ tanto faz no sul como no norte / justamente que também significa / Deus / é quem decide minha sorte".

Os versos repetidos de maneira sincopada, marcando os tempos fortes da música, sobre um arranjo de cordas e sopros que abrem dissonâncias sobre a base de violão com ritmo de funk, enquanto Gilberto Gil ri debochado ou cantarola notas em escala descendente, produzem um efeito vertiginoso na canção. O arranjo se prolonga até o final da música, enquanto os versos entoados repetidamente causam a impressão de circularidade e não resolução. A canção termina com a acentuação das palavras no final dos versos: "Deus / morte / sorte", à medida que o arranjo vai diminuindo o volume até que o disco termina ao som de "shhhh", com Caetano pedindo silêncio. A ideia de circularidade é reforçada pelo título da canção, a contração de alfa e ômega, o início e o fim do disco com a presença de Gilberto Gil, o companheiro de música e exílio. A circularidade dos versos, a marcação das palavras "Deus / morte / sorte", numa espécie de equivalência, remetem a canção para outra imagem de representação do destino, a roda da fortuna, arcano maior do tarot que versa exatamente sobre a impermanência e a inexatidão dos rumos do destino, ou ainda, o ourobouros, a figura mitológica do deus serpente que engole a própria cauda, formando uma figura circular, na qual início e fim se confundem.

"Tanto faz no sul como no norte" é justamente o verso que vem impresso numa tira de papel no interior da capa dupla do disco *Barra 69* (1972), tornando-se uma espécie de mote da viagem para qual embarcariam, sem destino certo. O registro do show foi feito pelo músico Perinho Albuquerque com um gravador Akai e, naquele momento, ninguém imaginava em transformar a gravação em disco (DRUMMOND, NOLASCO, 2017, p. 204). O álbum abre com "Cinema Olympia", canção inédita de Veloso, apresentada em versão *rock* pelos Leif's, a banda que acompanhou Gil e Caetano neste show e que contava com o jovem Pepeu Gomes na guitarra. Apesar da voz ainda demonstrando fragilidade, os versos apresentam imagens de superação da fase de prisão domiciliar, inclusive mencionando os meses em que isso aconteceu: "Não quero mais essas tardes mornais, normais / não quero mais vídeo tapes / mormaço / março / abril / eu quero pulgas mil na geral / eu quero a geral / eu quero ouvir gargalhada geral / quero um lugar para mim, pra você / na matiné do cinema Olympia, do cinema Olympia".

A menção à "geral" tem relação direta com a canção que fecha o disco, "Hino do Esporte Clube Bahia", que aparece aglutinada a "Alegria, Alegria" e "Aquele Abraço". Durante o período de prisão domiciliar, embora sem grande interesse por futebol, Veloso frequentou o estádio da Fonte Nova em Salvador para ver o Bahia jogar. Diz ele:

> Eu ia também ao estádio da Fonte Nova para ver futebol (...) encontrava grande alegria nas tardes ensolaradas e festivas das grandes partidas. Foi o único período da minha vida em que o futebol teve presença considerável (...) a jornalista Marisa Alvarez Lima – que tinha me apresentado a Hélio Oiticica – veio a Salvador e fez uma reportagem em que eu aparecia fotografado por teleobjetiva e em cujo texto apenas se dizia misteriosamente que eu estava em Salvador e parecia triste (VELOSO, 1997, p. 416, 417).

O fato é que os versos do hino do clube adquirem outro significado nesse contexto: "Somos a turma tricolor / somos a voz do campeão / somos do povo o clamor / ninguém nos vence em vibração (...) ouve essa voz que é teu alento / Bahia, Bahia, Bahia / é assim que se resume a sua história". O verso "ninguém nos vence em vibração" foi usado como uma contundente afirmação do estado geral dos ânimos, depois de tudo o que os músicos passaram, e veio impressa na contracapa do disco Barra 69, com grande destaque, como um recado aos militares.

considerações finais

A prisão dos baianos, na esteira dos eventos já descritos, evidencia o que Alexandre Nodari destaca na introdução de *O Tropo Tropicalista de João Camilo Penna* (2017, p. 14): "os costumes, os modos de vida, as práticas corporais, a sexualidade, haviam se tornado – esse é o sentido de 1968 – um palco político decisivo". Justamente por isso, após o AI-5, o Conselho de Segurança Nacional estava atento à "subversão dos costumes", que "minaria as bases morais da sociedade, gerando um 'clima de intranquilidade e agitação', propícios à derrubada revolucionária da ordem".

Assim, Caetano Veloso e Gilberto Gil partem para o exílio em julho de 1969, advertidos pelos militares de que não deveriam retornar ao país. No mês

seguinte, ocorre o lançamento do disco *Caetano Veloso* (1969). Sobre Londres, numa crônica escrita para o Pasquim em forma de carta endereçada a Freud e intitulada "Meu caro Sigmund", de 11 de setembro de 1969, Caetano escreve: "Tendo ido a Lisboa e Paris, ainda não tinha chegado ao *estrangeiro*. Aqui é o estrangeiro." (VELOSO, 1977, p. 42). A partir disso, é possível especular que a introdução de composições em inglês em seu disco pré-exílio já teria sido uma espécie de despedida, antecipando a vivência em terra estrangeira, se lembrarmos que o compositor, anos depois, na canção "Língua", do disco *Velô* (1984), escreveria que "A língua é minha pátria". Ainda que o inglês tenha se tornado, a partir de Elvis Presley, o idioma oficial do *pop-rock*, o modo como a língua inglesa figura nesse trabalho de Caetano Veloso parece indicar o próprio alheamento do compositor de sua pátria / língua, decorrente das circunstâncias em que o disco foi gestado.

Em *Caetano Veloso* (1969), as questões do corpo e do esvaziamento subjetivo, vivenciados na experiência da prisão, aparecem figurados nas canções analisadas, sobretudo nas metáforas do barco à deriva, que se confundem com partes do corpo do eu-lírico. O clima de medo, o destino incerto e à revelia, bem como o sofrimento advindo das privações físicas na cadeia, permeiam as canções deste disco. Sobre isso, Veloso observa em *Verdade Tropical*: "Rogério (Duarte), como já contei, tinha me feito a observação de que, quando a gente é preso, é preso para sempre, e eu me sentia sob uma sombra pesada" (VELOSO, 1997, p. 418).

Exilados, Gil e Caetano deixaram Gal Costa como a protagonista das ideias tropicalistas no Brasil. No disco *Gal Costa* (1969), também conhecido como *Tuareg*, o segundo trabalho solo da cantora, que conta com a participação de Gilberto Gil nos vocais de apoio, as propostas desenvolvidas nos discos pré-exílio de Gil e Caetano foram desenvolvidas e radicalizadas. A direção musical também ficou a cargo do maestro Rogério Duprat e a produção, de Manoel Barenbein. Nesse disco, o guitarrista Lanny Gordin, além das guitarras, assumiu o contrabaixo. Com nota de apresentação de Caetano Veloso no encarte, o disco reúne algumas canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso compostas para seus discos de 1969, composições de Jorge Ben e Jards Macalé, além da carta de apresentação para esse novo momento, a composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, "Meu nome é Gal". Ironicamente, antes da prisão, Caetano Veloso e Jorge Ben haviam gravado juntos "Charles, Anjo 45", de Ben, que a gravadora decidiu não lançar,

justamente por ser "uma saudação romântica a um herói marginal" (...) de quem era dito que "fora tirar, sem querer, férias numa colônia penal[9]" (VELOSO, 1997, p. 417).

Em *Gal Costa* (1969), a cantora aparece com cabelos, roupas e jeito de cantar que remetem a Janis Joplin, em interpretações explosivas e psicodélicas – como as cores do desenho na capa do disco – das principais canções do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O flerte tropicalista com a Jovem Guarda, no disco de estreia da cantora, volta amplificado por distorções sonoras e pela guitarra elétrica de Lanny Gordin. O disco abre com "Cinema Olympia" trazendo ainda gravações de "The Empty Boat", de Caetano Veloso, "Cultura e Civilização" ("elas que se danem, ou não"), "Objeto sim, Objeto Não" e "Com Medo, com Pedro" de Gilberto Gil, em versões ácidas e que incorporam o ruído e as distorções características do trabalho de Jimi Hendrix, o que, nesse contexto, remetem ao clima de desespero diante da situação política que vinham enfrentando o país e o grupo baiano. Em entrevista a Tárik de Souza (2017, p. 30), perguntada sobre como foi segurar a bandeira do Tropicalismo praticamente sozinha, após o exílio de seus parceiros musicais, Gal respondeu: "Fui visitá-los em Londres algumas vezes, umas três, talvez, ou quatro, mas três com certeza. E lá eles compunham, eu trazia coisas, gravava, mas era muito difícil, eu sentia muita angústia".

A historiadora Denise Rollemberg (2004, p. 282) aponta que, se as experiências da prisão e do exílio, por um lado, foram a derrota política das gerações de 1964 e 1968, por outro, se tornaram a possibilidade de resistência e continuação da contestação. "De um lado, o fim e a morte com o desenraizamento do mundo conhecido; de outro, o recomeço e a vida que traziam um mundo por descobrir. O exílio brasileiro dos anos 60 e 70 é esta dubiedade, na qual cabem a morte e a vida".

Neste sentido, as canções do exílio de Caetano Veloso delineiam uma poética que não é unívoca, mas apresenta movimentos em direções distintas, por vezes conflitantes, ao longo do período de 1969-1972. Movimento que começa com a prisão em 1969 e a produção do disco de mesmo ano, a adaptação ao exílio, no disco de 1971, e a preparação para a volta, em 1972.

---

9 Curiosamente, a canção foi inserida na edição japonesa de *Caetano Veloso* (1969) lançada em cd no ano de 2012, como faixa bônus.

referências bibliográficas

CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. São Paulo: 34, 1997.

COELHO. Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:* cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sergio, COELHO, Frederico. *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim:* A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009.

DRUMMOND, Carlos Eduardo e NOLASCO, Márcio. *Caetano:* uma biografia. São Paulo: Seoman, 2017.

ESTEPHAN, Sérgio. "Barra 69: aspectos do espetáculo de despedida de Gilberto Gil e Caetano Veloso rumo ao exílio". In: VALENTINI, Daniel Martins, RAGO FILHO, Antonio. *Estética de Resistência no pós-1964*. São Paulo: Intermeios, 2017. p. 35-48.

FAVARETTO. Celso. *Tropicália*: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

_____. "O Tropicalismo e a crítica da canção". *Revista USP número 111:* música popular brasileira na USP. São Paulo: USP, 2016, p.117-124.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat:* sonoridades múltiplas. São Paulo: Unesp, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GONÇALVES. João Carlos. *Traduzir o Tempo:* a construção da memória nas canções de Caetano Veloso. São Paulo: edição do autor, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem:* cpc, vanguarda e desbunde - 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto:* encontros com a música e a literatura no tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LOBO, Júlio César. "Novas canções do exílio: história, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972". *Revista Contemporânea:* dossiê história e literatura, ano 3, número 4, volume 2. Niterói: UFF, 2013, p. 1-27.

MARSIGLIA, Luciano. Lanny Gordin: um herói brasileiro da guitarra. In: *Revista Bizz*, ed. 177, ano 15, nº 4, São Paulo: Abril, 2000, p. 40-45.

NAPOLITANO, Marcos. *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. *Coração Civil:* a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. *Seguindo a canção:* Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

_____. "Pretexto, texto e contexto na análise da canção. " In: NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil:* leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. "É proibido proibir: contracultura e tropicália". In: FICO, Carlos, ARAÚJO, Maria Paula. *1968 – 40 Anos depois:* história e memória. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista.* Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

PIRES, Carlos. *Frio tropical:* tropicalismo e canção popular. São Paulo: Alameda, 2019.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro:* artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". *Tempo Social:* Revista de Sociologia da USP, volume 17, número 1. São Paulo: USP, 2004, p.81-110.

ROLLEMBERG, Denise. "Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vidas no exílio". In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá Motta. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p. 277-296.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: 34, 1998.

SOVIK, Liv. "Política e cultura, 1967-2012: A durabilidade interpretativa da tropicália". *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 4. Cuiabá: UFMT. 2012, p. 111-122.

SUSSEKIND, Flora. "Coro, contrário, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60". IN: BASUALDO, Carlos. *Tropicália:* uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOUZA, Tárik de. Mpbambas: histórias e memórias da canção brasileira. São Paulo: Kuarup. 2017.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: segundo seus gêneros. São Paulo: 34, 2013.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Verdade Tropical* - Edição de 20 anos, revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____, SALOMÃO, Waly. *Alegria, alegria.* Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. "Diferentemente dos americanos do Norte". In: FERRAZ, Eucanaã (org.), VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 42-73.

_____. *Letra Só.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos:* literatura e exílio no cone sul. São Paulo: Annablume, 2004.

WISNIK, José Miguel. "Letras, músicas e acordes cifrados". In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Caetano Veloso – Volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.

_____. "Algumas questões de música e política no Brasil"; "A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil". In: *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 197-240.

_____. *O som e o sentido:* uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

discografia

COSTA, Gal. *Gal Costa*. Phonogram/Polygram, 1969.

COSTA, Gal. *Gal Costa* (Tuareg). Phonogram/Polygram, 1969.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil.* Phonogram/Polygram, 1969.

_____. VELOSO, Caetano. *Barra 69*. Pirata, 1972.

VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Phonogram/Polygram, 1968.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Phonogram/Polygram, 1969.

_____. *Caetano Veloso*. Phonogram/Polygram, 1971.

_____. *Transa.* Phonogram/Polygram, 1972.

_____. *Velô*. Polygram, 1984.

a verbalização do antidemocrático

The verbalization of the undemocratic

Ícaro Carvalho[1]

Resumo: Este trabalho almeja analisar dois períodos da história brasileira partindo do ponto de vista de presos políticos, até análise psicanalítica do trauma deixado pela violência, como pode ser visualizado nos escritos em questão. Através de suas narrativas autobiográficas, Eneida e Mário Lago discorrem sobre seus anos no cárcere em dois diferentes momentos antidemocráticos da história brasileira: as eras Vargas e Militar. Enquanto Eneida compila suas memórias no cárcere em crônicas no livro *Aruanda*, Mário Lago narra no livro *Reminiscências do sol quadrado* a sua prisão política. Ambos textos retratam e refletem sobre as condições da cultura e da sociedade em períodos ditatoriais, sendo a análise comparativa entre os dois e entre o contexto político-social o principal objetivo deste trabalho.

Palavras-chave: Antidemocrático; Eneida, História; Mário Lago; Memórias.

Abstract: This paper aims to analyse two Brazilian historical moments from the political prisoner's point of view, until the psychanalytical analysis of the trauma implied by the violence, as can be seen in these two texts. Through autobiographical narratives, Eneida and Mario Lago discuss about their years in prison in two different antidemocratic moments in the Brazilian history: Vargas and Military ages. While Eneida compiles her memories in chronicles presented in the book *Aruanda*, Mário Lago narrates in the book *Reminiscências do sol quadrado* his political prison. Both texts portray and mirror about the conditions of culture and society in dictatorial moments, being the comparative analyses between these two texts and between the socio-political context this work's main goal.

Keywords: Undemocratic; Eneida; History; Mário Lago; Memories.

---

1 Mestrando em Letras pela UFRGS.

*Artigo recebido em 30/05/2019 e aprovado para publicação em 15/09/2019.

A história brasileira encontra-se permeada por períodos em que a democracia não ocupou um lugar central no jogo social. O domínio da Coroa portuguesa estabeleceu-se como principal força durante séculos, dificultando avanços comerciais, tecnológicos e sociais, seja com impostos altos sobre indústrias locais, seja com leis que delimitavam pouco espaço para manifestações dos que residiam no Brasil. A tomada da pátria para os seus próprios residentes foi, antes de tudo, conturbada, fazendo com que o país, mesmo com as dinâmicas políticas pré-estabelecidas durante certo período, acabasse por experimentar eleições democráticas e liberdade de expressão considerável durante algumas décadas. A situação de patamar durante a Era Vargas torna a aparecer de forma semelhante em 1964, quando estabelece-se a ditadura militar brasileira.

Tanto para Vargas quanto para os militares, a liberdade de expressão foi vista como uma artimanha de seus opositores que deveria ser amplamente combatida. Por conta disso, prisões, torturas e interrogatórios formavam um mecanismo dentro de um sistema que visava obter delações sobre supostas sabotagens ao regime imposto. Muitas dessas violências foram denunciadas no âmbito literário, aparecendo muitas vezes na literatura brasileira, em obras sobre relatos das épocas ditatoriais, sobre o cárcere em si ou ainda sobre as consequências dessas violências, como morte de parentes, desaparecidos nunca encontrados, exílios ou fugas. Alguns desses relatos vêm ganhando popularidade nos últimos anos, como mostra o intenso número de publicações ou reedições; apesar disso, há também aqueles que parecem ser esquecidos ou negados gradativamente ao longo dos anos. Dois exemplos deste "esquecimento" são os livros *Aruanda* (1957), de Eneida, e *Reminiscências do sol quadrado* (1979), de Mário Lago; ambos tratam do cárcere sofrido pelos autores durante períodos ditatoriais no Brasil: Eneida na Ditadura Vargas e Mário Lago durante a ditadura militar instaurada em 1964.

Há poucos estudos acerca desses escritos, apesar disso *Aruanda* e *Reminiscências do sol quadrado* revelam aspectos distintos em alguns momentos, semelhantes em outros. Em todo o caso, as obras expressam muitos caracteres biográficos e ficcionais, e por isso podem ser lidos como literatura e como experiências históricas importantes para compreender os contextos. Eneida foi importante cronista, jornalista e escritora brasileira nascida no ano de 1904 em Belém, Pará, e falecida na capital do Rio de

Janeiro em 1971. Em dado momento de sua vida, ela viajou para o Rio de Janeiro, abdicou do sobrenome do marido e passou a assinar seus escritos nos jornais cariocas apenas com seu primeiro nome. Ela foi presa por se envolver na oposição à ditadura de Getúlio Vargas; no cárcere encontra com importantes mulheres da história brasileira, cujo sofrimento é descrito em suas crônicas.

Mário Lago foi um ator, escritor, roteirista, compositor e radialista que nasceu em 1911 na cidade do Rio de Janeiro e lá faleceu em 2002. Ele desempenhou importante papel de formação, criação e desenvolvimento cultural não apenas da cultura carioca, mas também nacional, na divulgação de novelas e peças. Também propagou a cultura de classes que antes não possuíam tanto acesso e, muito por influência do samba, tornou-se uma personalidade conhecida na então capital federal. O reconhecimento de Lago não foi o suficiente para livrá-lo da prisão que ocorreu após algumas apresentações teatrais durante os primeiros anos da ditadura militar dos anos 1960. Apesar disso, beneficiou-se de seu prestígio durante seu cárcere, recebendo tratamento diferenciado. Desta experiência, resultou o livro de memórias supracitado.

o contexto

Eneida, na sua crônica "A revolução de 1930", narra o seguinte episódio:

> [...] Já estávamos preparados para dormir quando sentimos estranho movimento na rua, geralmente silenciosa e triste: gente correndo, cornetas tocando, nosso vizinho fardado num vaivém agitadíssimo, automóveis indo e vindo, ordens dadas em vozes altas e ríspidas. Que teria havido? Chegamos todos à janela. Estava acontecendo alguma coisa importante. Isso não havia dúvida, mas que seria? Apenas eu sabia – sempre gostei de saber coisas da política – que se esperava um movimento insurrecional em todo o país, e que aqui e ali muitos focos da revolução haviam já explodido. Sabia da existência da Aliança Liberal e de seus desejos. (ENEIDA, 1957, p. 54-55)

A esta altura da narrativa, Eneida deveria contar com cerca de 25 anos de idade e narra aqui os princípios da chamada "Revolução de 30". Antes do

excerto acima, o irmão da autora admite estar aliado contra o governo de Washington Luís. A violência contra os opositores já era intrínseca aos governos antes mesmo de Getúlio Vargas tomar o poder, com a sua épica viagem de trem até o Rio de Janeiro. A casa de Eneida fora alvo de depredação até mesmo durante o período democrático e, com o sucesso da "Revolução de 30", as repressões passaram a ser ainda mais intensas.

Eneida mudou-se para o Rio de Janeiro, onde tem uma experiência muito maior do que as confusões nas ruas de Belém vistas no excerto, pois é justamente neste mesmo período que Getúlio Vargas assume o país como presidente em 1930, permanecendo no cargo por quinze anos. Sete anos após tomar posse, Getúlio instaura o Estado Novo, apertando ainda mais o cerco contra aqueles que poderiam desafiar o poder do presidente, iniciando perseguições, prisões e desaparecimentos que acabaram por afetar diretamente a vida da cronista paraense por conta de suas convicções políticas e opositoras do governo instaurado.

Eneida e Mário Lago se assemelham na posição de presos políticos, mesmo que seus recortes históricos sejam distintos. Enquanto Eneida rememora o Estado Novo, Lago relembra os primeiros dias da ditatura militar brasileira na cidade do Rio de Janeiro através do recorte que segue:

> Foi na noite de 2 de abril de 1964 que me invadiram a casa, doze metralhadoras aumentando o vulto dos homens que participavam da operação, bombas de gás lacrimogênio sacolejando nas cinturas como balangandãs ou contas de rosário, já que tudo se agigantara à entrada de tanta gente. Não era minha primeira prisão nem seria a última, coisa que digo sem orgulho, a bem da verdade, pois cadeia não é crachá provando mérito nem título que enriqueça currículo. Na maioria das vezes – salvo se em ação ou consequência de denúncia – houve erro, descuido ou subestimação da paciência do inimigo. (LAGO, 2014, p.9)

A partir do excerto, podemos notar distinções acerca dos dois livros aqui analisados. Primeiramente, Eneida narra os antecedentes no início do livro, enquanto Mário Lago parte do exato momento em que os militares invadiram sua casa. Ainda, o autor cita um detalhe que percorre toda a obra: a subestimação dos militares. Também é possível notar que, no princípio

do movimento militar, a ditadura ainda não era levada a sério por seus opositores, como aparece no trecho:

> Erro em cima de erro, como se vê, mas erro que não terá sido somente meu, pois foram muitos os que se deixaram prender em casa, alguns até na tranquilidade da cama, não poucos em propriedades que tinham distante daqui, achando que isso representava qualquer segurança. Tudo fruto de uma ilusão generalizada. Por que ficar esquentando a cabeça por causa de mais um golpe? Não iria longe, como não tinham tido pernas as tentativas depois da morte de Getúlio Vargas, os arreganhos em Aragarças e Jacareacanga, a aventura de impedir a posse de João Goulart... (*Ibid*., p. 10)

O golpe militar parecia apenas mais um dentre tantos já vividos na história brasileira, chegando ao ponto de seus opositores sequer preocuparem-se com a possibilidade de serem enclausurados. No entanto, ao contrário do que pensavam, a ditadura militar brasileira instaurada em 1964 não foi passageira, irrelevante ou leve, como pode-se atestar nos relatos de Mário Lago. O autor carioca dedicou-se extensamente a narrar os seus primeiros momentos em um regime que durou décadas, enquanto Eneida, de modo muito sumário, apresentou apenas algumas crônicas sobre seus quatro anos de cárcere durante a Ditatura Vargas. Ambos os momentos são muito semelhantes por se tratarem de governos autoritários separados por apenas trinta anos entre eles, semelhança expressa também nas narrativas de Eneida e Lago em suas memórias biográficas acerca dos seus períodos enquanto presos políticos.

Os dois períodos ditatoriais diferenciam-se muito, principalmente quando se leva em conta o contexto de suas épocas. A Era Vargas tem início durante a tensão após a Primeira Guerra e os tratados que inflavam ainda mais a direita alemã rumo a um novo embate. Vargas, ao longo do seu período como principal regente do país, lida com a ascensão do nazifascismo, o início da Segunda Guerra Mundial, a hesitação em ingressar no combate e os momentos finais da batalha. Já a Ditadura Militar instaura-se quase vinte anos após o fim da Segunda Grande Guerra e, em meio à Guerra fria, os militares optam por ser aliados dos Estados Unidos em oposição à União Soviética, apesar das intermitências diplomáticas, dentre as quais a

Détente[2]. As ditaduras narradas por Eneida e por Lago possuíram oposições quase tão fortes quanto as suas repressões. Ambas enfrentaram revoltas armadas: as guerrilhas, no caso da ditadura, e a conhecida "Revolução de 32" contra Vargas. Tais oposições eram vistas como "ameaças" tanto aos ideais de Vargas quanto aos dos militares, e, por conta disso, acabaram sendo identificadas como as ditas "ameaças comunistas". Os guerrilheiros opositores eram vistos e tratados discípulos diretos de Stálin. O fim da ditadura de Vargas foi seguido pelo que ficou conhecido como "queremismo". Sob o *slogan* de "queremos Getúlio", apoiadores do então presidente lutavam para que Vargas continuasse no poder em 1945. A comoção não surtiu efeito direto, mas possibilitou que a carreira política de Vargas não findasse, mesmo após tanta violência, podendo ser eleito uma última vez como presidente em 1951. Já a Ditadura Militar desenvolveu uma abertura lenta e gradual ao longo de anos, principalmente no campo político, visto que até então apenas dois partidos eram legitimados pelo governo até o momento em que acontecem as "Diretas Já".

Embora diferentes, os dois regimes seguiram um padrão semelhante e característico de governos antidemocráticos. Vargas e os militares tiveram anos chamados de "mão de ferro" por causa da violência com a qual reprimiam seus opositores, agindo, principalmente, de forma autoritária e também dotados de poder centralizador. O Estado atuou na economia também de forma intensa e marcante, geralmente causando muito mais retrocessos do que avanços. Assim, são nesses dois contextos em que as duas obras são escritas, mas não publicadas. Eneida publica pela primeira vez o seu *Aruanda* em 1957, no intervalo democrático entre ditaduras. Já Mário Lago, já sendo funcionário da Rede Globo, publica o seu livro pela primeira vez em 1979, quando os militares já afrouxavam o cerco sobre os opressores.

os diferentes cárceres

Antes de adentrar na análise de como são apresentados os cárceres nas duas narrativas, é importante salientar que há uma diferença entre as duas escritas: Mário Lago escreveu seu livro exclusivamente sobre as suas prisões, já Eneida narra quase toda uma história de vida, desde os tenros

2 Palavra francesa que foi usada para expressar a gradual redução da hostilidade entre Estados Unidos e União Soviética desde a crise dos mísseis de Cuba até o fim à Guerra Fria

dias até a sua época de cronista no Rio de Janeiro. Eneida não escreve sobre a ditadura Vargas, mas o cárcere torna-se um dos pontos de sua narrativa, e, por isso, a história é abarcada pelo relato da escritora. A prisão é narrada em poucas crônicas, mas isso não significa que seja parte pequena da história da autora: ela própria aconselha a nunca esquecer o fato de que houve uma ditadura na era de Getúlio Vargas, capaz de traumatizar, torturar e matar. Assim, por mais que os períodos sejam parecidos quanto à falta de liberdade de expressão, Eneida e Mário Lago escreveram suas memórias de modos muito distintos, principalmente na perspectiva pelas quais as prisões são encaradas, também em como os autores constroem seus personagens e como fazem uso do humor. Para compor essa análise, foram estudados a obra de Mário Lago e também o conto "Companheiras" que está inserido na coletânea de Eneida.

Ao longo das muitas crônicas, Eneida flutua pela sua biografia, sendo a Era Vargas um dos momentos centrais do compilado. Há poucos capítulos em *Aruanda* (1957) que remetem diretamente a esse período, considerando que a autora permaneceu presa durante quatro anos. Uma dessas crônicas é "Companheiras" que, logo em seu princípio, mostra que a cela em que permaneceu a autora foi mais do que uma típica forma de isolamento:

> Durante o inverno a sala era tão úmida, tão fria que enregelava mãos e obrigava os pés a manter um constante sapateado: no verão a sala era quente, tão quente que parecia querer matar-nos sufocadas a qualquer momento.
> [...] Tão pequeno o espaço que possuíamos para caminhar; e o ruído dos tamancos cortava-o, ferindo o lajedo; as saudades impressas nos olhos; as constantes evocações. Quando se falava em quitutes variados, quando alguém dizia como se preparava esse ou aquele prato, podia-se olhar os olhos: estavam todos famintos. Quando se contavam passeios e se falava de mar, praia, montanhas ou planícies, podia-se ver nos olhos famintos uma ânsia de voltar à vida da cidade, da terra, do mundo. (ENEIDA, 1957, p. 104-105)

Nestes excertos, além do isolamento característico e da saudade da vida fora do cárcere, também a cela surge como um organismo vivo, atuando em favor dos opressores: o espaço descrito no texto de Eneida funciona como um mecanismo do Estado, operando para manter uma espécie de tortura térmica durante todos os momentos em que a autora está presa. Ele parece tentar matar as prisioneiras sufocadas pelo calor ou fazendo-as tremer de

frio, assim, a sala em que estavam presas assume um papel muito diferente daquele que Mário Lago apresenta.

> A cela estava ocupada por uns três ou quatro, nenhum deles meu conhecido. Eles, logicamente, sabiam quem eu era, trabalhando havia tantos anos em rádio, cabendo a mim ficar na defensiva, pois ali podia haver algum infiltrado, daqueles que se fingem de bobos ou de muito fanáticos para saber das coisas, manobra usada desde que no mundo apareceu a polícia. A conversa concorreu para derreter o gelo e meu primeiro pensamento foi o de que o golpe não seria mesmo de proporções tão grandes. Só aquele pouquinho de gente? E cela com três camas, luxo nunca dantes conhecido! Sinal de que os homens não estavam muito certos de se manterem na conquista feita. (LAGO. 2014, p.13)

O mesmo tipo de narração física da cela continua também em outro exemplo:

> Eu só torcia para não nos acontecer o mesmo que em 1948, quando éramos 25 numa cela onde não podíamos ficar deitados todos ao mesmo tempo, revezando-se a dormida ou alguns dormindo de cócoras. E no meio da noite a porta da cela se abriu, um fedor insuportável tomando conta do ar, trazido por um mendigo. (*Ibid*., p. 15).

Essa "narração física" diferencia-se muito daquela exercida por Eneida, pois o texto de Lago, em momento algum, concentra-se na cela em si, no espaço de três paredes e uma grade, mas sim no que está dentro da sala: colchões, instalações e inúmeras pessoas. Esse modo de narrar pode ser visto como uma diferença entre duas abordagens diferentes do mesmo tema: Mário Lago experimentou cadeias que compara a hotéis de luxo, enquanto a experiência de Eneida pende mais para o poético, sem deixar de enfatizar os sofrimentos. Um exemplo disso é o momento em que a autora conta o número de presas na cela em função do número de camas ou do número de problemas presentes na sala, e não pelo número de pessoas.

Essas diferentes formas de narrar ficam ainda mais evidentes quando analisamos e comparamos os tipos de humor empregados pelos dois autores: Lago, por meio do uso do deboche como forma de vingança e Eneida com comentários muito sutis e parcos que lembram a ingenuidade de quem não

conhecia a importância histórica do que estava presenciando. O humor de Lago e seu caráter vingativo também pode ser visto como uma forma de defesa contra as humilhações sofridas no cárcere que, apesar de visto com bom humor, deixou marcas. Lago, desde sua introdução intitulada "Indicações preciosas para quem não viveu aqueles dias e para os de memória fraca, que preferem esquecê-los", faz questão de marcar o tom do livro:

> [...] um dos chefes, comandante da marcha Juiz de Fora/Rio, confessou que de política nada entendia, confessando-se mesmo, nesse terreno, uma vaca fardada. Um seu colega de façanha achou graciosa essa resposta, mas (possivelmente complexo de machice), se lhe fosse dado escolher o animal (evidentemente, que a ignorância era a mesma), preferiria autoclassificar-se de touro. Um prosperíssimo banqueiro, em entrevista nos primeiros dias de abril de 1964, deixou escorregar que uma das grandes razões que o levaram a empunhar a "bandeira democrática da redentora" tinha sido o fechamento da Carteira de Redesconto do Banco do Brasil.
>
> Cada um tinha suas razões... e até hoje continuam não interessados em ouvir as razões do povo. (*Ibid.*, p.8).

Ao contar que o militar nada sabia de política, Mário Lago dá uma breve prévia de como seriam tratados os responsáveis pelo governo brasileiro ao longo de *Reminiscências do sol quadrado*: através do deboche e do desprezo para com suas atitudes. Não são poucos os trechos que poderiam ser trazidos para a análise do humor na obra de Lago, como o excerto:

> [...] Nunca se pôde apurar se realmente o censor procurou Sófocles na caixa do teatro depois da representação de Antígona. Será verdade a resposta atribuída a um engenheiro para o major que se dizia socialista: "eu sei, nacional-socialista"? Nunca se apurará ao certo onde termina a verdade e começa a vingança do bom humor brasileiro, principalmente carioca (que naquele tempo ainda éramos cariocas). Mas o que aconteceu ao Chico transborda do anedotário, porque é a burrice do que aconteceu aos montes naqueles dias. (LAGO, 2014, p. 50).

O autor não discorria apenas sobre a falta de conhecimento político ou literário. A questão à qual Mário Lago mais se atém é, principalmente, a

defasagem cultural daqueles que tomaram o poder do país à força. O excerto acima revela a falta de conhecimento de um dos militares sobre Sófocles e sua peça *Antígona*. O censor, ao que Lago dá a entender, não conhecia as peças clássicas da antiguidade e por isso cogitou a possibilidade de prender Sófocles, pensando que este seria mais um dos artistas brasileiros desenvolvendo uma encenação contra a ditadura em vigor. Mário Lago deixa claro que é impossível verificar a veracidade do caso, mas, em todo caso, o recorte está presente na obra com todas as outras passagens que se assemelham muito ao escárnio medieval, por conta das gozações e do sarcasmo em torno da figura caricatural do militar sem instrução artística. O texto subestima intelectualmente o algoz e, por meio disso, emprega um constrangimento ao opressor, vendo nisso uma forma de resistir àqueles que impõem a ordem antidemocrática. Lago luta com as armas que possui para desafiar a condição de cárcere em que se encontra.

Eneida, por outro lado, vale-se do humor em poucos momentos e constrói uma narrativa mais rígida e centrada na dificuldade das prisões, principalmente quando toma o ponto de vista de suas colegas que, teriam vivido momentos mais traumáticos do que os vividos pela narradora. Eneida partilha a cela mulheres célebres da época. Uma das principais expoentes é "Sabo Berger", nome pelo qual ficou conhecida a comunista revolucionária judia alemã Elise Saborovsky Ewert (1907-1940). A crônica "Companheiras" conta relatos de Sabo Berger sobre o que viveu nas prisões anteriores à sua chegada à cela de Eneida – junto de Olga Benário e outras vinte e poucas mulheres – evidenciando os sofrimentos que, de tão violentos, foram capazes de deixar vestígios físicos:

> Falou-nos do sofrimento, da fome e da sede que lhe haviam imposto. Falou-nos de seu companheiro e das barbaridades que ambos padeceram. Falou sempre com voz clara, precisa, serena, em tudo que passara nas prisões desta cidade. Seu corpo guardava ainda as vergastadas do chicote policial. Jogavam-na de prisão em prisão. Ora era metida em celas de prostitutas, ora no meio de ladras ou ébrias. Durante mais de dois meses sofreu humilhações físicas e morais. (ENEIDA, 1957, p. 110).

Há possibilidades de comparação entre as obras ligadas a outros dados, que explicitam diferenças presentes nas narrativas quanto aos seus momentos

críticos. Em uma de suas primeiras prisões, Mário Lago narra sua transferência em uma lancha militar para a Ilha das Flores e, atento às metralhadoras trêmulas dos guardas, um de seus companheiros acredita que eles todos serão mortos ali mesmo no mar, sem sequer um vestígio. O momento é extremamente tenso e um dos poucos instantes em que armas realmente representam um perigo para Lago, porém, seguindo o estilo da obra, a prisão revela-se repentinamente semelhante a um hotel cinco estrelas.

Nos excertos já apresentados do livro de Eneida, a diferença em comparação aos relatos de Lago fica ainda mais evidente quanto à forma de narrar o vivenciado. Não existe muito espaço para o bom humor em *Reminiscências do sol quadrado* (2014) quando aborda a prisão de Eneida e suas companheiras, tampouco há transições bruscas para aliviar a sensação de impotência contra a violência sofrida por uma colega de cela. Lago lida com a situação sempre de forma muito leve, racional e organizada, o que parece destoar de momentos de opressão. Há que se considerar o afastamento temporal desde o vivido até o momento da escrita, e, talvez por isso, Lago tende à estilização de muitos momentos, resultando disso o tom irônico, surpreendente e humorístico.

Independentemente disso resultar do recuo temporal ou de uma possibilidade de que Lago tenha sido capaz de encarar a prisão com comicidade, entre as sua obra e de Eneida há diferentes modos de enunciar e reconstruir as memórias. Em ambas as obras, a reminiscência do cárcere fica gravada no apelo humorístico de Lago e na escrita palpável, específica e detalhada de Eneida, o que acaba por conferir realismo na narração de situações traumáticas.

a narrativa do trauma e esquecimentos

Em seus ensaios "O narrador" e "Experiência e pobreza", o alemão Walter Benjamin discorre sobre dois tipos de narradores: aqueles que viajam e tem muito a contar (o marinheiro comerciante) e aqueles que ficam em suas próprias terras e delas tudo sabem (o camponês sedentário). Essa dicotomia, aos olhos de Benjamin não acometeria aqueles que retornavam da guerra, uma vez que eles eram tomados pelo silêncio e por uma incapacidade de compartilhar a experiência. Os soldados – aqui vistos como "marinheiros comerciantes" –, voltavam do *front* e não eram capazes de contar as batalhas vividas. Isso contraria a ideia de que a riqueza de experiências outros é

correlata à riqueza de relatos. Apesar que os soldados voltem pobres de comunicação à terra natal, o mercado editorial pós-guerra publica inúmeros romances frutos da criatividade de escritores que não estiveram na linha de frente e, por isso, não sentem dificuldade em relatar narrativas traumáticas.

Eneida e Lago não foram às trincheiras europeias, não lutaram em nenhuma das grandes guerras mundiais, mas o trauma exercido pelas torturas e encarceramentos é capaz de desenvolver o mesmo tipo de dificuldade em compartilhar e narrar as suas memórias. Assim, a escritora paraense parece lutar contra esse silêncio predominante e esse "não falar" do trauma pode ser confundindo com duas atitudes que Eneida insiste em refutar durante as suas crônicas: indiferença e negação. A autora não quer negar o vivido e, por isso, o seu lado mais poético desaparece nos momentos mais impactantes, como no trecho em que se contam as camas ou quando refere-se ao seu relógio de estimação. Neste momento, Eneida é firme ao falar sobre aqueles que podem vir a esquecer os malefícios de uma ditadura no Brasil.

Éramos vinte e cinco mulheres presas políticas numa sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, 1935, 1936, 1937, 1938. Quem já esqueceu o sombrio fascismo do Estado Novo com seus crimes, perseguições, assassinatos, desaparecimentos, torturas? (ENEIDA, 1957, p. 105).

Nesse trecho não há metáforas ou aproximações com a infância, a escrita é direta em todos os aspectos. Ela diz quantas eram as mulheres (vinte e cinco), onde estavam presas (em uma sala na Casa de Detenção), especificando até o pavilhão e discorrendo, também, sobre quais foram os seus quatro anos presa. Seguindo este modo preciso, a autora provoca o leitor terá não se esquecer de um período violento na história brasileira, nomeado diretamente: Estado Novo. Este parágrafo não pode ser visto como algo solto em meio às narrações da vida no cárcere, pois Eneida escreve com o foco de quem quer denunciar de forma explícita todo o ocorrido. Quer lembrar que ela, ao lado de vinte e cinco mulheres detidas em determinada prisão, em determinado pavilhão, ficou privada da liberdade por quatro anos por conta do Estado Novo que, além de prisões, também foi responsável por assassinatos, desaparecimentos e torturas. Ao apontar o nome, a data e o local do ocorrido, a autora coopera com a luta contra o esquecimento e o negacionismo presente muito fortemente na cultura não apenas brasileira, mas latino-americana.

A luta para que atitudes antidemocráticas não caiam no esquecimento aparece também na obra de Mario Lago como crítica a um possível negacionismo que estaria por vir. Isso aparece logo nas primeiras páginas, numa seção intitulada "Indicações preciosas para quem não viveu aqueles dias e para os de memória fraca, que preferem esquecê-los". Fica claro, através dos esforços evidentes de ambos autores em frisarem suas lembranças, que, independente do período ditatorial, há uma forte tendência ao esquecimento ou, em outros casos, à amenização do ocorrido. Tanto Eneida quanto Mário Lago denunciam essa característica presente na história. Lago faz questão de mostrar que sua narrativa sobre a ditadura militar, por mais que narrada com bom humor, não deve ser esquecida, mas utilizada como um instrumento de lembrança de dias em que a liberdade de expressão estava ameaçada.

Tratando de aspectos de memória e recordação, os escritos do alemão Jan Assmann (2008) e do israelense Saúl Friedlander (2007) ajudam a elucidar a importância da memória na formação, construção e manutenção de um país. A tradição cultural de um país é passada através de gerações, enaltecendo as suas conquistas, como os mitos dos deuses gregos que ajudaram na formação e no estabelecimento de uma comunidade identitária a partir de suas crenças. Nestes casos, a memória apresenta-se como uma das principais formas de se assentar fronteiras identitárias por meio de lembranças, fazendo com que não se esqueça, na maioria das vezes, as vitórias e as superações de um povo. No entanto, a memória social não deveria ser fundamentada apenas em conquistas, mas também nos fracassos e nos erros cometidos por determinado Estado moderno. Tanto em *Religión y memoria cultural* (2008), escrito por Assman, quanto em *En torno a los límites de la representación* (2007), de Friedlander, o conceito da memória de um povo é trabalhado em contrapartida ao "não apagamento" ou esquecimento de períodos nada vitoriosos, como uma ditadura, por exemplo, onde os direitos mais básicos são negados àqueles que não se subordinam a um governo. Este material teórico nos guia a pensar como as obras de Eneida e Lago se mostram frutos de memórias traumáticas vividas por ambos autores e como o ato da verbalização acaba sendo uma conquista democrática que ambos autores alcançam.

Assmann mostra em seus escritos que os episódios traumáticos de uma nação acabam por se tornar instrumentos marcantes de coletividade na memória cultural. Em alguns casos, dois grupos diferentes marcam-se

por um mesmo trauma histórico, como os alemães e a sociedade judaica e suas atuações durante o período nazista e na Segunda Guerra Mundial. Ao passo que testemunhos de guerra começaram a ser colhidos, tanto os alemães não judeus quanto os judeus passam, cada um a seu modo, a construir uma identidade acerca do passado marcado pela violência. Em ambos os grupos, a memória dos atos atrozes perpetuou-se até os dias atuais a fim de que se evite que opressores e oprimidos um dia tornem a ocupar o mesmo papel social de outrora. A sociedade alemã como um todo, por meio de muitos instrumentos distintos, propicia oportunidades para que diariamente o período seja lembrado, buscando assim evitar o esquecimento e, por consequência, a negação do ocorrido. Tal fenômeno não ocorre na mesma medida na sociedade brasileira, principalmente quando pensamos no que Lago e Eneida escreveram acerca de sua vivência em períodos antidemocráticos. Eneida e Mário Lago, de forma direta, lutam contra um negacionismo brasileiro usando os seus testemunhos como modo de lembrar períodos da história que parecem apagar-se facilmente. Ambos justificam essa luta ao incluir passagens que incidem naqueles que, quase sem dificuldade, esquecem-se de que houve tortura, perseguição e morte durante as ditaduras brasileiras. Este esquecimento poderia ser intitulado como um "esquecimento direcionado", no qual se nega o acontecido buscando criar condições para que as opressões possam voltar a ser cometidas pela mesma camada social de outrora.

A palavra alemã *heimat* pode ser adequada para compreender os argumentos presentes aqui: em algum momento na história ela significou "casa", "lar" ou "pertencentes a este local" (algo como os cidadãos da *pólis* grega), mas, durante o crescente nazismo, o conceito acabou adquirindo novo sentido histórico. *Heimat* passara a funcionar como ferramenta de exclusão e violência contra os judeus, considerados então como não pertencentes ao lar ariano e alemão da primeira metade do século XX. Portanto, uma das soluções no combate a essa espécie de negação, além da existência de escritos como os de Lago e Eneida, que debatem períodos históricos negligenciados, seria o investimento em museus, memoriais e monumentos, afinal esses espaços tornam-se ainda mais necessários enquanto forma física e palpável de lembrar sociedades do que já fora feito e do que não se deve repetir mais.

As obras *Lembrar escrever esquecer* (2016), escrita pela suíça Janne Marie Gagnebin, e *Exílio e tortura* (1992), de Maren e Marcelo Viñar, ajudam a

corroborar esses conceitos, uma vez que ambas falam sobre torturas, exílios e as consequências de um regime ditatorial que muito semelhantes. Gagnebin apresenta o trauma como "ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra pelo sujeito" (2016, p. 110). Ao conceituar o conceito de Benjamin acerca do trauma e a dificuldade de transmiti-lo, a autora suíça acrescenta o conceito do "rastro" em uma nova visão, incluindo não apenas as linhas de combate, mas também campos de concentrações e ambientes de torturas. Os "rastros" seriam os documentos deixados, neste caso, escrito, sobre determinado período opressivo. Esses textos ajudariam as gerações futuras a compreender o ocorrido e também ajudariam o próprio oprimido a compartilhar seus traumas por meio da escrita. Uma ferramenta comum de regimes antidemocráticos é a busca pelo apagamento destes "rastros", como ocorre durante o nazismo que, além da câmara de gás, buscou a aniquilação e desvalorização da cultura oprimida, rasurando as contribuições e os rastros deixados pela cultura judaica.

Para compreender o conceito de trauma, o artigo "Antecedents of exposure to traumatic events and posttraumatic stress disorder" (2007), de Anthony, Breslau et al., deixa evidente que, quanto mais jovem o ser humano, maior a sua probabilidade de desenvolver estresse pós-traumático, mas isso não significa que adultos não venham a desenvolver essa patologia. Para os pesquisadores, qualquer evento marcado por violência é capaz de se transformar em uma memória custosa a ser elaborada, tanto para a vítima quanto para as testemunhas. O trauma de que trata Benjamin refere-se à linha de frente de uma guerra, mas o artigo amplia estas possibilidades traumáticas, abrangendo desde um acidente de carro até a descoberta de um corpo morto. Assim, as experiências de Eneida e Mário Lago podem ter sido tão profundas e traumatizantes quanto as dos soldados emudecidos pelos traumas referidos por Benjamin, já que viveram prisões violentas, ameaças verbais e a morte de conhecidos. Com base nesse escopo, a ideia de trauma de Benjamin também poderia ser aplicado às vítimas das ditaduras analisadas aqui.

Mesmo que de formas distintas, Eneida e Mário Lago escrevem para verbalizar as suas trajetórias na tentativa de elucidar os próprios traumas, publicando-os com anos de distância da experiência. Ao elaborar seus "rastros" com

intervalos de décadas, Eneida e Lago enfrentam tipos de apagamento e o emudecimento que se relacionam com uma das hipóteses levantadas por Gagnebin, segundo a qual afirma que pode haver a negação do ocorrido por parte das autoridades responsáveis. Em uma ditadura, há um jogo cruel em que tanto o opressor quanto aquele que deveria manter a ordem e a segurança individual (ou a independência e singularidade como diz Maren Viñar) compõem uma unidade, portanto, não há a quem recorrer em casos de abusos ou desvios. Assim, ao legitimar-se a autoridade através de uma lei que se confunde grotescamente com o carrasco, a censura e o negacionismo passam a ser um cotidiano nestes tipos de regime.

Não raro ainda são criadas leis de anistia que acabam por privilegiar o opressor, negando justiça às vítimas, uma vez que há uma espécie de "pacto" para que se esqueça todo o ocorrido. Cria-se imunidade para atos violentos e torturadores saem ilesos de qualquer implicação penal. Maren e Marcelo Viñar são ainda mais enfáticos quando pensam nas consequências da tortura nas dimensões social, psicológica e física. O estudo dos Viñar debate a solidão e o exílio interior sofrido pelo indivíduo durante momentos no cárcere à mercê de regimes antidemocráticos, ligando-os a estudos psiquiátricos. Com base nisso, é possível compreender melhor a colega de cela de Eneida, que acorda todas as noites na hora em que costumava sofrer abusos. O escrito, foca exclusivamente no torturado, e discorre sobre as "explosões" ocorridas naquilo que constitui o sujeito e sua singularidade, onde o "eu" deixa de existir e, segundo um dos relatos, o próprio corpo parece não mais pertencer à vítima, pois há uma eterna perspectiva de renovação da dor por meio de torturas futuras. Os relatos da cela, que esfriava e esquentava, davam a entender que os intervalos, em temperaturas agradáveis, eram ainda mais dolorosos do que quando nas temperaturas dilacerantes. Ou seja, em momento algum, segundo os relatos trazidos por Vinãr, havia descanso verdadeiro, sendo a alucinação, para muitas dessas vítimas, uma fuga do horror, ou um mergulho nele. Maren Viñar relata que, como analista, sentia-se num necrotério quando incitava a lembrança de seus pacientes sobre suas torturas.

Mário Lago não mostra algum tipo de dor como aquelas descritas por Viñar. Em *Reminiscências do sol quadrado* (2014), pelo contrário, há vida, humor, rebeldia e consciência. Lago parece ter conhecimento que sua integridade poderia ser preservada pela sua posição social de personagem midiático da

capital carioca. Lago reconhece que, enquanto ele estava na cadeia "doce de coco", estudantes seriam mortos, camponeses torturados e a liberdade de imprensa seria apenas uma lembrança dos primeiros anos da ditadura. Mesmo assim, Lago escolhe transmitir sua experiência, transmitir seus relatos de tempos ditatoriais em que ainda era possível fazer piada com os militares como rebeldia e forma de protesto.

Já Eneida não encara o cárcere do mesmo modo, mas, semelhantemente às experiências vistas em Viñar, tem sua vivência marcada no corpo com cicatrizes dos abusos, traumas e feridas abertas, tanto nela própria como no corpo de suas companheiras. Seu relato fala de seus traumas familiares, suas torturas sofridas e sua constante busca por união. É possível que a autora tentasse elucidar os próprios traumas, uma vez que o livro, não se pretende uma denúncia da ditadura Vargas, mas um conjunto de memórias. No entanto, aos poucos aparecem momentos de cárcere que, de súbito, tomam o centro da narrativa. Em *Aruanda* (1957) não há esquecimentos, há a constante lembrança daquilo que ocorreu e de seus responsáveis.

O negacionismo, muitas vezes, parte daqueles que ditaram as regras durante os períodos antidemocráticos. Neste sentido, é importante lutar contra emudecimento de quem volta de uma batalha. Falar sobre o ocorrido, de acordo com Benjamin, não é um processo natural e, acima de tudo, é um processo árduo por parte de que o experienciou. Entretanto, muitas vezes opressores acabam por se beneficiar desse silêncio. A literatura de denúncia é uma das formas de lutar contra o apagamento dos "rastros" de quem volta de torturas, campos de concentração ou até de trincheiras. Nesse sentido, revela-se muito significativo o episódio em que Eneida percebe a dificuldade da empregada doméstica Clócló em comprar um terreno de forma legal, que o jogo social de opressores e oprimidos se mantém, de modo que, mesmo após a restauração da democracia, as desigualdades continuam tão solidificados quanto antes.

Ambos os textos, por mais que revelem importantes recortes históricos brasileiros, ainda não são canônicos. Por mais distintas que sejam as duas memórias, Lago e Eneida escolheram lembrar a si mesmos e ao público que o esquecimento e a negação podem ser as maiores vitórias dos regimes autocráticos. A reminiscência dos erros destes períodos de pouca liberdade pode vir a ser um dos maiores aliados da democracia, visto que seriam um constante alerta para que retornem as práticas capazes de infligir sofrimento

e trauma a quem discorda de seus ideais. Assim, percebemos como tornam-se mais e mais importantes e necessários os relatos de Eneida e Lago como forma de compartilhar, lidar com o trauma e também como forma de denunciar aquilo de que se esquece de forma rápida, gradual e passiva.

referências bibliográficas

ANTHONY, J. C., BRESLAU, N., IALONGO, N. S., STORR, C. L. Antecedents of exposure to traumatic events and posttraumatic stress disorder. In: *The American Journal of Psychiatry,* n. 164, v. 1, 2007, p. 119-125.

ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Trad. de Marcelo G. Burello e Karen Saban. Buenos Ayres: Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ENEIDA. Aruanda. José Olympio: Rio de Janeiro, 1957.

FRIEDLANDER, Saul (Org.). *En torno a los límites de la representación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LAGO, Mário. *Reminiscências do sol quadrado* (recurso eletrônico). Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura.* Trad. de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

Vianinha e sua luta política no campo estético sob a ditadura

Vianinha and his political struggle in the aesthetical field under the dictatorship

Fernando Bustamante[1] e Daniel Angyalossy Alfonso[2]

Resumo: O artigo propõe uma breve análise de aspectos temáticos, formais e políticos da obra dramatúrgica de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) em suas diferentes fases, com ênfase para seu retrato da classe média e os dilemas políticos enfrentados por esta. Também procura articular essa visão com a noção de um teatro "nacional e popular" que orienta a produção do autor em sua totalidade. A análise busca retomar alguns pesquisadores da obra de Vianna e articular como as concepções políticas do autor, enquanto militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), dialogam com as suas opções dramatúrgicas e de debates, tanto sobre a produção teatral do período, como sobre as estratégias políticas da esquerda organizada, tendo em vista as mudanças bruscas na situação política e os impactos diretos desta tanto sobre as condições de produção como sobre as opções políticas e de temática nas peças.

Palavras-Chave: Oduvaldo Vianna Filho; teatro na ditadura; PCB; teatro brasileiro; teatro e política; teatro nacional-popular.

---

1 Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Língua Inglesa na USP. E-mail:bustamantefer@gmail.com.

2 Graduado em História - USP. E-mail: dan.al1738@gmail.com.

*Artigo recebido em 23/06/2019 e aprovado para publicação em 27/11/2019.

Abstract: The article briefly analyses formal, thematical and political aspects in Oduvaldo Vianna Filho's (Vianninha) dramaturgical work along its different stages, with emphasis in its middle class representation and its political dilemmas. It also seeks to articulate this portrait with the notion of an "national and popular" theatre which has guided the whole production of this author. This analysis brings about some researchers of Vianna's work as well as articulate the specific manner in which the political conceptions of the author – being an active member of the Brazilian Communist Party (PCB) – relates to his dramaturgical options and with the debates regarding the theatrical production of the period and the political strategic debates in the left organizations is his time, considering the abrupt changes in the political situation and the direct impacts of this in the material conditions of work and the political and thematic aspects in his plays.

Keywords: Oduvaldo Vianna Filho; theatre during the military regime; PCB; brazilian theatre; theatre and politics; national and popular theatre.

Sob o regime militar, a produção cultural e artística representou um dos polos mais empenhados de resistência no imediato pós-golpe. No teatro, em particular, os distintos caminhos foram buscados por muitos artistas em meio a um cenário cada vez mais difícil, em que a censura se aguçava e, pós AI-5, em dezembro de 1968, já era quase incontornável. E, para além da censura, as questões que permeavam os debates e dilemas dos artistas de esquerda remetiam aos problemas trazidos pelo próprio golpe em relação a questões de estratégia política, da possibilidade da relação dos artistas com a classe trabalhadora, e a viabilidade de seguir produzindo uma obra crítica em um momento no qual vigorava não apenas a censura ideológica, mas se implementava no Brasil a indústria cultural, com a consolidação da Globo como o grande monopólio de comunicação que, sob a benção do regime, ganhava proporções inéditas para uma empresa desse ramo no país.

Oduvaldo Vianna Filho, militante político, ator e dramaturgo, em sua carreira incrivelmente fértil, apesar da brevidade imposta por uma morte prematura, com apenas 38 anos, expressa grande parte dessas questões fundamentais do período. A busca de Vianna, como sintetizado por uma das grandes estudiosas de sua obra, Maria Silvia Betti, era por um teatro "nacional e

popular"[2], e sua obra se constrói como a de um "autor em progresso" (BETTI, 1997, p. 311), por meio da constante releitura crítica de sua própria trajetória e uma apurada leitura dos caminhos do teatro brasileiro, tanto no período que lhe antecedeu, como no momento em que ele próprio atuava.

antes do golpe: da representação do país nos palcos à busca pela ação política

Vianna chega ao teatro pela via da militância política. E tanto o comunismo como a arte já estavam presentes em sua trajetória desde a infância, já que seus pais eram engajados em ambos. Em 1955, ao lado de Vera Gertel e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros, funda o Teatro Paulista do Estudante (TPE), uma iniciativa atrelada à União Paulista dos Estudantes Secundários e ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). O grupo faz um acordo para ensaiar na sede do Teatro de Arena em troca de fazer figurações em suas peças e, em pouco tempo, eles se incorporam ao Arena. Sua entrada, somada à de Augusto Boal, recém-chegado dos EUA, representa um momento de mudança de rumos para o grupo.

O ponto de viragem do Arena foi a montagem de "Eles não usam black-tie", peça de Guarnieri, em 1958. Vianna faz sua estreia como dramaturgo na esteira do sucesso atingido pelo Arena nessa montagem, com "Chapetuba futebol clube". A busca pela representação do nacional no teatro ganha ali os primeiros passos para Vianna, e ele afirma que o teatro brasileiro passa por uma "Fase da conscientização diante de realidade que não pode mais ser ignorada" (VIANNA FILHO, 1958, p.23). No calor do momento, ainda em 1958, o autor vislumbra que ali se desenha um marco, um divisor de águas em relação ao passado teatral do país, e que é sua geração que encabeça esse processo: "A resposta vem dos jovens na sua maioria, e são os jovens que compõem a maioria do teatro brasileiro: um teatro nacional. Um

---

2 Os conceitos de "nacional e popular" que Vianinha tinha como horizonte político eram tributários das concepções oriundas do stalinismo que orientavam o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Como aponta Ricardo Costa, dirigente do PCB, a "(...) luta por uma cultura nacional-popular casava-se com a estratégia da revolução democrático-burguesa." in: https://www.marxists.org/portugues/tematica/ano/mes/cultural.htm#tr1. Portanto, Vianna se orientava dentro dos marcos políticos traçados por seu partido, em que a aliança com setores nacionalistas da burguesia consistia numa etapa necessária para um suposto fortalecimento do proletariado na perspectiva de uma futura revolução socialista.

teatro que procure a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele" (VIANNA FILHO, 1958, p. 24)

Vale destaca que o público que lotava o Arena era composto fundamentalmente pelos estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, cuja sede na Rua Maria Antônia era muito próxima ao Arena. A impossibilidade de atingir, a partir do pequeno teatro de Arena no centro de São Paulo, um público proletário, distante do teatro, seria o limite fundamental que enxergaria a partir dos anos 1960, e que o motivaria a procurar novos rumos para seu teatro. Assim ele refletiu, em 1962, sobre as limitações da atuação do Arena:

> O Teatro de Arena (...) trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares.... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. (VIANNA FILHO, 1962, p. 93).

Assim, durante a temporada do Arena no Rio, deu o pontapé inicial para o que viria a ser o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), junto a Chico de Assis. Na matéria tratada, Vianna quis penetrar nas camadas mais profundas da exploração capitalista, desvendando frente ao público suas engrenagens. Para isso, foi procurar a parceria do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e, com o apoio teórico de Carlos Estevam Martins, escreveu "A mais-valia vai acabar, seu Edgar". Quanto à forma, Vianna rompe definitivamente com o drama realista/naturalista, e faz uma peça com cenas onde procura desvendar cenicamente um conceito que é pilar da economia marxista, a mais-valia. Assim, com cenas como a da feira, onde o "Desgraçado 4" (ou D4) leva o "Desgraçado 1" (D1) para trocar seu tempo de trabalho por mercadorias, Vianna radicaliza o caminho que havia começado a tomar no Arena, vendo que, para chegar à explicação do mundo capitalista, era preciso assumir uma forma nova – os mesmos passos dados pelos criadores do teatro épico na Europa e Rússia. Rompe a quarta parede, as unidades de espaço e tempo, entre outros recursos utilizados que extrapolam a forma dramática, para chegar à explicação cênica da mais-valia:

DESGRAÇADO 4 – Ouve aí – é uma feira. Vende de tudo lá... Só que ao invés de dinheiro, vende tudo pelo tempo de trabalho que levou pra fazer... Vem comigo – mas só pode comprar o que você compra todo dia, mais nada. Você vem?
[...]
OITAVO VENDEDOR – Olha o apartamento, presidento! Vista para o mar... aperta um botão – vista para o quarto da vizinha. Cinco quartos, oito salões... salão pra cuspir, salão pra pensar onde ir, salão pra pensar o que vai fazer com tanto salão...
DESGRAÇADO 1 – Quanto é?
OITAVO VENDEDOR – Trinta horas de trabalho por dia.
DESGRAÇADO 1 (chora) – Não quero mais, Quatro. Tem tudo aqui... e eu não posso ter nada! Já comprei tudo o que eu uso todo dia...
DESGRAÇADO 4 – Quanto você gastou?
DESGRAÇADO 1 – Duas horas... Deixa eu comprar mais coisa, seu Coisa.
DESGRAÇADO 4 – Não. Só compra no sonho o que você compra acordado. É a décima vez que o autor me faz dizer isso... Depois a gente encontra ele.
DESGRAÇADO 1 (ao público) – Eu vou guardar essas seis horas de trabalho que sobraram... Depois sonho sozinho e compro mais coisa, seu Coisa.
PORTEIRO (aparecendo ao fundo) – Essas horas ficam conosco, cavalheiro...
DESGRAÇADO 1 – Mas...
[...]
DESGRAÇADO 4 – Entendeu?
DESGRAÇADO 1 – Que sonho mais besta, ô! Eu trabalhei oito horas... seu grudento!
DESGRAÇADO – E gasta pra viver – pra poder trabalhar no dia seguinte só duas horas... As outras seis horas... ficam na feira... é o lucro! (VIANNA FILHO, 1960, p. 68; 71-72)

O CPC da UNE, em sua breve vida, se vinculou profundamente - embora não "oficialmente" - ao projeto "nacional e popular" ao qual estava também ligado o PCB, partido do qual Vianna fazia parte: eram tributários, ambos, da estratégia reformista propugnada pelo governo de João Goulart, cujo centro da atuação eram as "reformas de base"[3]. Nesse momento, Vianna colocou

3 O apoio do PCB ao governo de João Goulart se fundamenta na concepção de origem stalinista que divide, nos países de desenvolvimento capitalista atrasado como o Brasil, a revolução em distintas etapas, o que colocaria como tarefa imediata a consolidação de alianças com setores da burguesia que caracterizavam como potencialmente revolucionários. De acordo com a resolução política do V Congresso do PCB, de 1960: "As tarefas fundamentais que se colocam hoje diante do

em prática seu desejo de sair do pequeno espaço do Teatro de Arena e ir para as ruas, encabeçando o que seria o maior projeto de teatro épico e a mais ampla experiência de agitação e propaganda (Agitprop) já realizada no Brasil. Peças escritas por Vianna, sozinho ou em parceria com seus colegas de CPC, tinham um caráter marcadamente de agitação e propaganda política, bebendo diretamente das fontes do teatro épico que nascera no calor das revoluções russa e alemã[4]. A ambição de Vianninha era essa:

> E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa" (VIANNA FILHO, 1962, p. 93).

Sua ideia era a de que o Arena havia produzido um "teatro inconformado", e era necessário produzir um "teatro de ação" (1962, p. 93).

Em "Brasil, versão brasileira" utiliza o expediente da projeção de slides, que cumprem um papel de comentadores da cena, um elemento épico-narrativo central para a peça que remete diretamente aos expedientes elaborados por Erwin Piscator nos anos de 1920, com a introdução da projeção de filmes com o mesmo papel narrativo. A peça, embora centrada na concepção de uma agitação e propaganda cujo objetivo não era o de aprofundar as contradições,

---

povo brasileiro são a conquista da emancipação do país do domínio imperialista e a eliminação da estrutura agrária atrasada, assim como o estabelecimento de amplas liberdades democráticas e a melhoria das condições de vida das massas populares. Os comunistas se empenham na realização dessas transformações, ao lado de todas as forças patrióticas e progressistas, certos de que elas constituem uma etapa prévia e necessária no caminho para o socialismo. (...) A burguesia brasileira, na sua grande maioria, em virtude de seus próprios interesses de classe, é levada a chocar-se com o capital monopolista estrangeiro, que representa obstáculo à expansão dos seus negócios. A burguesia ligada aos interesses nacionais possui um duplo carácter. Pertencendo a um país explorado pelo imperialismo, encerra um potencial revolucionário e é uma força capaz de opor-se à dominação imperialista. In: https://www.marxists.org/portugues/tematica/1960/09/congresso.htm

4 De acordo com depoimento de Fernando Peixoto, era a experiência de Erwin Piscator na Alemanha a principal fonte de inspiração nesse momento: "o CPC nasceu muito sobre o signo de Piscator. a gente andava com o livro 'Teatro Político' de Piscator debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação, deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas. (...) Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim querendo dizer que essa noção meio sectarizada, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira Bíblia de teatro político que caiu nas nossas mãos" (BARCELLOS, 1994, p. 203).

mas sim exortar o público à ação política, não apresenta uma versão simplificadora dos conflitos de classe, explora as contradições inclusive da política do PCB, colocando em xeque a partir do desenvolvimento da peça a política de aliança de classes com a burguesia industrial, vista então pela política de frente popular do PCB como supostamente "progressista". Vidigal, personagem que retrata a burguesia nacionalista, diz no início da peça "[...] Em minha fábrica não há um centavo estrangeiro. Nem um centavo. Oitenta por cento do que produzo é comprado pela Petrobrás" (PEIXOTO, 1989, p. 258), e afirma que votará no Conselho Nacional do Petróleo pela suspensão do contrato com a Kellog, empresa americana responsável pela construção da refinaria em Duque de Caxias. Mas esse mesmo empresário "nacionalista" recusa aumento aos operários, demite-os, combate os comunistas e o sindicato, e suplica ao Citibank por um empréstimo, mostrando na peça algo muito diferente de uma idílica burguesia progressista e independente.

Para atuar diretamente em defesa da reforma universitária de Jango, o CPC colocou de pé a peça escrita a muitas mãos - entre elas a de Vianna - "Auto dos 99%", uma crítica fulminante à universidade brasileira que apresentava ao público um panorama abrangente, da colonização do país ao momento presente.

Em relação aos conflitos pela terra, tema candente da luta de classes no Brasil e em particular no período pré-golpe, Vianninha escreveu "Quatro quadras de terra", que fazia parte das apresentações itinerantes do CPC junto à UNE Volante, e "Os Azeredos mais os Benevides", montagem que era preparada no momento em que os militares acabaram com o CPC colocando a UNE na ilegalidade.

A experiência do CPC, como se sabe, foi interrompida bruscamente pelo golpe civil-militar de 1964. Não à toa, um dos primeiros alvos do novo regime foi a sede da UNE, incendiada criminosamente em 31 de março.

a classe média vai ao palco: uma ode à resistência que não houve

O golpe civil-militar, arquitetado pela classe dominante brasileira em parceria direta com o imperialismo estadounidense, consistiu numa contrarrevolução preventiva em um momento de um dos maiores ascensos da luta de

classes no país. O PCB cumpriu um papel determinante ao não organizar a resistência, sendo que um setor expressivo da base das forças armadas, junto a trabalhadores organizados, aguardavam instruções para combater. No campo, as Ligas Camponesas vinham protagonizando importantes embates com o latifúndio, chegando a erguer experiências de comunas rurais como a de Trombas e Formoso[5].

Como aponta Iná Camargo, a palavra de ordem do PCB de "recuo organizado", que na prática se traduzia por uma ausência de resistência ao golpe e pela perseguição e massacre das principais lideranças ou seu exílio, teve sua expressão no teatro[6]. Vianna, ao lado de Armando Costa e Paulo Pontes, do Arena e de outros ex-integrantes do CPC, fez o Show Opinião, com direção de Augusto Boal, como a primeira expressão de protesto ao golpe advinda do mundo artístico. Contudo, contraditoriamente, "(...) salvo por uma ou outra referência incidental, (...) nada mais permite supor que a peça tenha sido escrita depois da maior hecatombe política da história do país" (COSTA, 1996, p.101). É um momento fundamental no plano artístico, de mudança de perspectivas, e politicamente também atesta a grande desorientação que a esquerda, sob a égide do PCB, atravessava no momento. Não se expressa em "Opinião" a percepção da dimensão da derrota histórica capitaneada pela política conciliatória do "partidão", e nisso Iná Camargo aponta a semelhança entre esse espetáculo e o "Arena conta Zumbi", de 1965: "(...) esses espetáculos lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades, nisto acompanhando conhecidas 'análises de conjuntura' elaboradas no calor da hora" (COSTA, 1996, p.102).

A classe média, já então, passa a ser uma protagonista da obra de Vianna, expressando um primeiro momento de fratura entre os artistas e aquele que figurara como o "povo" no momento precedente de sua obra: a classe

5 Em 1953, camponeses implantaram uma espécie de república paralela: "Tromba-Formoso abrangeu uma área de 10 mil quilômetros quadrados ao norte de Goiás, há 250 quilômetros de Brasília, onde se estabeleceu um governo paralelo, baseado em comitês políticos e milícias armadas e promoveu, em toda a região ocupada, uma reforma agrária. (SALLES; MATOS, 2007).

6 "'Opinião' corresponde à palavra de ordem de 'recuo organizado' dada pela direção do PCB aos seus militantes no 'front cultural' e não apenas escamoteia essa situação como ainda a apresenta como um 'avanço' decorrente de 'crítica' aos erros do período anterior. Mais grave: os 'erros' do período anterior nada mais são do que os poucos momentos em que militantes do partido estiveram em sintonia com os avanços reais nas lutas populares (no campo, na cidade e no 'front cultural'), agora entendidos negativamente como 'radicalização'". (COSTA, 1996, p. 110).

trabalhadora. Nara Leão é quem representa essa "classe média" em Opinião, conformando no palco a tríada com Zé Keti - representando a "classe popular" dos morros - e João do Vale - expressando a "classe popular" do campo, na figura do retirante. É um dado expressivo também a nova mudança de público que as condições políticas impuseram; frente ao impasse sobre onde encenar o Opinião, a sugestão do próprio Vianninha foi o retorno ao mesmo lugar onde ele havia colocado fim à sua participação no Arena: um palco montado no shopping center da Rua Siqueira Campos, em Copacabana. O proprietário do shopping era ninguém menos que o Senador Arnon de Mello, oligarca e pai do futuro presidente Fernando Collor (GULLAR, 2011). Assim, o público voltava a ser também a classe média, como eram os frequentadores do Arena cujo escopo Vianna decidira extrapolar ao fundar o CPC.

a classe média encurralada

O golpe havia cortado os laços ainda incipientes que, por meio do CPC, principalmente, os artistas começavam a criar com setores explorados e oprimidos, e aqueles que se colocavam em aliança com seu projeto "nacional e popular", como expressava a aliança do CPC com a UNE e o movimento estudantil, com as Ligas Camponesas e, de forma muito mais tênue, com os setores organizados da classe operária. Do ponto de vista político, predominava, ainda que nem sempre de forma totalmente consciente, a visão hegemônica do PCB, de que o governo nacionalista burguês de João Goulart expressava os interesses do "povo", e que o adversário fundamental era o imperialismo - visão na qual as distinções fundamentais de classe encontravam-se dissolvidas, em segundo ou terceiro plano frente à estratégia de aliança entre setores vistos como "progressistas".

Tal como o PCB, Vianna não faz um balanço político da estratégia conciliatória e de seu fracasso frente ao golpe militar. Outros setores, como Augusto Boal expressa em sua célebre polêmica com a concepção de Brecht - que foi defendida no debate brasileiro por Anatol Rosenfeld - de que o povo brasileiro precisa, sim, de heróis (ROSENFELD, 1982). Essa concepção, que se expressa principalmente na peça "Arena conta Tiradentes", está refletida em suas posições políticas, que convergem com o apoio à estratégia da guerrilha e sua filiação à Aliança Libertadora Nacional (ALN), organização

oriunda de uma ruptura com o PCB e cujo balanço a leva à guerrilha dirigida por Carlos Marighella.

Vianninha, num sentido oposto, permanece fiel às concepções do "partidão". Mas suas possibilidades de trabalho, com a desarticulação do CPC e a ruptura dos laços com os movimentos estudantil, de camponeses e de trabalhadores - nesse momento profundamente debilitados pelo golpe - levam-no a um impasse e à necessária mudança de rumos, que se expressam também nos debates teóricos sobre os impasses do teatro como veremos adiante.

O tema da classe média e sua impotência naquele momento surgem com força, e os "pequenos dilemas" desse setor passam a figurar em primeiro plano, denotando que a concepção de "popular" de Vianna tem seu eixo deslocado pela situação política advinda da ditadura. "Mão na Luva", apresentando os dilemas de um casal, aponta nesse sentido. Mas o sentido dessa mudança de foco não é o de uma mudança abrupta de sua perspectiva política, mas sim o da representação de um impasse histórico sob determinado ponto de vista. Podemos perceber essa questão mesmo em "Mão na Luva", em que o impasse político dessa camada social entra de viés, por exemplo, no diálogo sobre a censura – motivada não apenas politicamente, mas por fatores econômicos – que vai se instalando na redação da revista onde o marido trabalha:

> ELA – Portela pediu mesmo demissão da revista?
>
> ELE – É.
>
> ELA – Bandeira Pessoa aceitou?
>
> ELE – Aceitou. *(Longa pausa)*
>
> ELA – Foi por que cortaram aquelas duas reportagens dele?
>
> ELE – É. *(Pausa)*
>
> ELA – Bandeira vai continuar cortando reportagem?
>
> ELE – Importou aquelas máquinas novas, muito dinheiro, que não tem pra poder pagar, a revista não publica de agora em diante determinadas coisas... (VIANNA FILHO, 1966, p.23)

Nesse sentido, é muito ilustrativo o comentário tecido pelo autor a respeito da montagem de sua peça, "A longa noite de Cristal", em 1970, que se choca frontalmente com suas intenções em relação ao texto. A peça trata justamente de um dilema moral e político do apresentador Cristal, que

noticia um evento testemunhado por ele: uma mulher prestes a dar à luz tem seu atendimento recusado por um hospital, e chega a parir seu filho numa praça. A notícia, contudo, refere-se a um hospital que é patrocinador da emissora e o apresentador é intimado a desmentí-la. Recusando-se, ele perde o emprego. Ao criticar a montagem de Celso Nunes, o autor diz:

> a peça é sobre um pequeno drama de um indivíduo e sobre a urgente necessidade de não soçobrarmos em pequenos dramas; fizeram-na um drama diluviano, quase alegórico, que vale a pena ser vivido, porque todo grande drama vale a pena ser vivido; o personagem "Cristal" é um personagem que se desatarraxou da vida e ainda assim é tratado por todos na ponta dos dedos; a encenação faz de Cristal um tresloucado homem superior que é tratado a pontapés por todos. A peça tenta amarrar os comportamentos às situações objetivas, grudá-los com cola-tudo às situações objetivas; o espetáculo é voluntarista - as pessoas agem de tal ou qual modo porque querem. Essas três inversões de concepção e não de estilo (que terminam resultando numa inversão de estilo) tornaram-me irreconhecível a peça. Contrária à minha concepção. Exatamente contrária. (VIANNA FILHO, 1970a, p. 131).

Dentre as diversas cenas que poderiam explicitar a possibilidade dos contrastes apontados entre a concepção de Vianna e de Nunes, tomamos a de sua conversa com o filho, que, visivelmente, trata o pai de forma condescendente quando este o procura para tentar obter algum respaldo à atitude que o levara a ser demitido da televisão:

> Cristal - [...] sabe o que eu fiz hoje?... mandaram eu desmentir uma notícia... não desmenti... ali na bucha, aguentei.
> Celso – Você deu uma dessa, cara? Boa, pai, boa.
> Cristal – ... estou certo?
> Celso - ... está certo demais, cara, demais!
> Cristal – Isso, filho, isso... você não fica me admirando?
> Celso – Paca, claro
> Cristal – ... mesmo que não adiante pra nada, não é? Mesmo que prejudique o Murilo? Mesmo que eu nunca tenha ajudado o Murilo e o filho da mãe ficou do

> meu lado? E não sei o que vai ser da segunda edição, hein? Mesmo tendo sido só por teimosia...?
> Celso – Que é isso, pai. Não fica assim. (VIANNA FILHO, 1969, p. 81-82)

Em "Corpo a Corpo", de 1971, Vianna recorre a um monólogo, uma forma dramatúrgica que coloca a nu, em primeiro plano, o "pequeno drama" da personagem Vivacqua. Afundado em uma vida que repugna, às portas de um casamento sem paixão e com uma carreira de publicitário na qual não vê sentido, acompanhamos o protagonista numa madrugada de seu dilema, buscando desesperadamente algum sentido para combater o seu "desatarraxo" da vida. Mas, diferente de Cristal, Vivacqua não é o retrato de um voluntarista que faz de seu "pequeno drama" uma ilusão de uma grande batalha moral. Como é característico das peças de Vianna, os conflitos morais de suas personagens são "amarrados à situação objetiva" da questão econômica. A classe trabalhadora aparece vista de longe, sob a lente de Vivacqua – um representante amargurado dos produtores de ilusões de uma sociedade de consumo e perpetuador do fetichismo da mercadoria – cujas possibilidades de irmanamento e reconhecimento com o trabalhador se encontram rompidas pela materialidade de sua vida e por seu papel social. Nesse sentido, a escolha por um monólogo é também expressiva de tal isolamento:

> VIVACQUA - [...] propaganda é isso, uma corrida desesperada de todo mundo prá vender cenários e humilhação... sou pago prá não tomar conhecimento do povo, jogar luxo nos olhos dele... sou pago prá provar prá ele que uma geladeira é um ser superior que uma loja é um templo onde se dá a multiplicação dos liquidificadores... quem não tem uma batedeira de bolo não entra no Reino dos Céus... a gente fica tão metido dentro daquela Agência, tão atrás tricas e futricas que a gente esquece que foram eles que fizeram a geladeira, pomba, com o maçarico na mão... a gente começa a acreditar que somos nós que carregamos o povo nas costas... somos nós que temos que trabalhar feito cruzados prá convencer essa gente a acreditar no conforto, nos liquidificadores... eles ficam de outro país, entende? outro sangue, metabolismo diferente, é outra raça... (VIANNA FILHO, 1970b, p. 10-11)

As crises morais e existenciais de Vivacqua sucumbem diante da sedutora oferta de um trabalho com uma empresa estrangeira, mostrando que, ao fim

e a cabo, a sua moral sempre esteve à venda e submetida à imperiosidade do poder econômico da burguesia.

Aqui, o protagonista é um perturbado indivíduo da classe média, mas o modelo de dilema e seus pressupostos remontam às origens de Vianninha em "Chapetuba Futebol Clube", com os jogadores Durval e Maranhão deixando de lado os interesses de seu pequeno time em nome das oportunidades econômicas que lhes são ofertadas. Da mesma forma, em "Moço em estado de sítio" vemos uma estrutura similar. É fato que Vianninha teorizava sobre esse conflito das personagens como elemento motor do teatro desde a época do CPC, em 1962:

> O teatro é a exposição de um personagem que enfrente um obstáculo qualquer, um obstáculo que fere os limites em que o personagem faz coexistir seus critérios de comportamentos morais, políticos, religiosos, com suas necessidades etc. Uma peça será tanto mais teatral quanto mais impossível for a manutenção desse limite, quanto mais insustentável for a adaptação. O teatro é o momento em que esse limite transparece para o público na sua tensão mais violenta. (VIANNA FILHO, 1962, p. 94).

De forma bastante próxima a suas observações sobre a montagem de Celso Nunes, ele critica o teatro brasileiro precedente por colocar os impasses sempre do ponto de vista subjetivo, sem lidar com as necessidades objetivas: "O nosso teatro social brasileiro investiga esse limite sempre subjetivamente. São sempre os critérios morais e as necessidades morais que se chocam. É sempre o que o personagem acha que deve ser feito, e o que deve ser feito que é fixado." (VIANNA FILHO, 1962, p. 95).

A mudança drástica de seu posicionamento, contudo, está em que em 1962 Vianna defende a saída positiva do dilema, como forma de exortar seu público à ação:

> O natural, o necessário, o irrefutável, o certo, em choque dentro de um mesmo personagem. As opções serão sempre as do sacrifício de alguma coisa absolutamente necessária. Para isso é necessário a fábula. Diminuir os desenhos

> subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. (VIANNA FILHO, 1962, p. 95).

Para o autor, imbuído do espírito de um teatro de ação que mova o público, era preciso então "Um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, violento, sátiro e revoltado como precisa ser o povo brasileiro" (1962, p. 95). Essa visão é bastante distinta, no entanto, daquela saída que vemos desenhada para os dilemas dos protagonistas desse segundo momento. Vivacqua cede à sedução de trabalhar junto com uma empresa estrangeira, ganhando fama e fortuna e abrindo mão de todas as promessas que fizera em sua madrugada de dilemas, passando por cima de seus limites morais, por exemplo. Cristal, em meio a seu "pequeno drama", sucumbe, enquanto Vianninha traça ao longo da peça um retrato da indústria midiática que se erguia, e à qual conhecia já muito bem, trabalhando em suas entranhas e fazendo todo o esforço para não sucumbir aos "pequenos dramas" como ocorria com seu personagem.

Em "Nossa vida em família", Vianinha adentra o núcleo familiar de Souza, um ex-funcionário público que, arriscando abrir seu próprio negócio, uma oficina de conserto de rádio, põe a perder sua magra poupança; agora, idoso, Souza e sua esposa, Lu, estão na iminência de não ter onde morar por falta de recursos para pagar o aluguel, e a situação gera um conflito entre os filhos para saber onde alocar o casal. A filha que ascendeu economicamente por meio do casamento, Neli, encarna o dilema da "classe média" frente ao conflito moral; seja por sua incapacidade de impor sua vontade ao marido, seja por usá-lo como pretexto, ela não coloca sua situação econômica mais favorável a serviço de ajudar os pais. Mais uma vez, Vianninha mostra o impasse nas decisões e situações de vida de uma "classe média" esmagada por um contexto econômico que a impõe becos sem saída. Mas não se impõe um acontecimento exemplar, e sim a ilustração da impotência individual. A família, tão comumente idealizada no imaginário burguês, é retratada atravessada por disputas materiais mundanas em torno da situação de penúria material dos pais, Souza e Lu:

> Souza - ...qualquer lugar que vocês arranjem pra gente serve... uma casinha pequena e... não faz mal que seja distante... nós não saímos: televisão, um passeio

por ali mesmo, bate-papo... vidinha curta... se cada um de vocês pudesse entrar com uma pequena...
Roberto - Uma pequena parte das minhas dívidas?
Jorge - Não, Beto, agora não é hora de graça, realmente agora...
Roberto - ...olha como estou sério: aonde vou arranjar dinheiro?
Jorge - ...você podeia dar um tiro nos miolos e deixar o dinheiro do seguro por exemplo...
Roberto - ...e como é que pago a apólice?...
Jorge - ...por exemplo, economizando no choppe, em whisky ou... Cora - ...em vez de reclamar Roberto, era muito bom você me explicar como é que a coisa chegou a esse ponto! Estou em São Paulo há quatro anos e não tinha a menor idéia...
Roberto - Bom filho não depende de geografia, já dizia Tucídides...
Neli - Eu também não sabia, Cora, eu...
Cora - Não é de você, Neli, você é mulher também...
Roberto - ...mas com o marido bem situadinho, situadão...
Cora - ...meu marido? Pelo amor de Deus, é funcionário público, feito papai, com medo de largar, vai ficando, vai...
Neli - ...meu marido é rico, Roberto, mas é dinheiro dele, eu não tenho nada, sou pobre, eu...
Roberto - ...mas não há coisa mais pobre no mundo que você, querida, imagino que essa roupa, por exemplo, você conseguiu na LEA, não foi? Ou foi na Casa do Pequeno Jornaleiro?
Neli - ...assim, não, Roberto, por favor, assim eu, assim vou embora...
Cora - Calma, gente, calma! Tenho a impressão que nós estamos perdendo um pouco a chamada compostura!
Jorge - Foi você quem começou, Cora.
Cora - Quem começou foi você com o Roberto, ora! (Silêncio)
Souza - ...é meio engraçado... dois de nós pudemos tomar conta de cinco de vocês... cinco de vocês não podem tomar conta de nós dois? (VIANNA FILHO, 1971)

Se considerarmos que a escrita e publicação dessa peça se situa justamente no período da ditadura propagado como o "milagre econômico", em que não eram poucos os esforços oficialistas do governo em propagar a ideia de um "Brasil potência", alardeando o crescimento do PIB, vemos como há – limitada às estreitas possibilidades da época – uma mordaz crítica do autor ao mostrar uma situação de pauperismo popular no país em que nem mesmo

uma família de classe média, com um pai advindo do funcionalismo público, era capaz de garantir uma aposentadoria com o mínimo de conforto e segurança. O drama como forma é movido por questões materiais candentes.

O sentido da busca de Vianninha está na contramão de outras tendências do teatro de esquerda, fundamentalmente do Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, que busca "A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes" (CORRÊA, 1979). Enquanto Vianninha buscava retratar os impasses, os dilemas, os conflitos de uma classe média emparedada pela ditadura, no outro polo, com seu teatro da agressão "o Oficina atacava as ideias e imagens usuais da classe média, os seus instintos e sua pessoa física. O espectador da primeira fila era agarrado e sacudido pelos atores, que insistem para que ele 'compre'" (SCHWARZ, 1992, p. 87).

Ainda que Vianninha recuse fazer um teatro no qual o público de classe média deve ser "chocado" pelas ações violentas dos atores, vê-se que, inserido no contexto da ditadura, separado da possibilidade do "teatro de ação" que fez no CPC, sua saída para os dilemas já não é posta por meio de "acontecimentos exemplares" e a "criação" que se sobrepõe à imitação do real. Ele retrata os impasses de seu tempo. A mudança de enfoque também veio acompanhada pelo movimento – presente em muitos dos ex-membros do CPC dali em diante – da autocrítica à experiência cepecista[7]:

> (...) a gente dava prioridade ao político em detrimento do estético, criou-se uma forma estética... digamos... era o naturalismo. Que é, realmente... Não dá, ele não dá. Ele não tem condições de dar resposta aos contraditórios e profundos problemas que a realidade brasileira colocava e que em 64 passaram a ser muito mais densos e rigorosos. (VIANNA FILHO, 1974, p 162).

---

7 A posição apresentada por Vianninha merece uma discussão pormenorizada que não cabe nessas páginas. Vale dizer, contudo, que sua visão é contestável, uma vez que as experiências teatrais do CPC ultrapassam em muito o naturalismo, incorporando elementos épicos fundamentais, como relatamos brevemente neste artigo ao falar de "A mais-valia vai acabar, seu Edgar" e "Brasil, versão brasileira". A esse respeito Cf. COSTA, 1996. Para Vianna, a concepção do CPC privilegiava o político em detrimento do estético, e a mudança foi impulsionada pelas novas condições políticas: "[...] com os acontecimentos de 64, privilegiar o político tornou-se muito problemático. Muito difícil a atuação imediata. Para você fazer teatro em caminhões, ou mesmo peças de denúncia política. Então nós passamos a não propriamente nos preocupar com a linguagem estética, mas a nos preocupar com as condições de luta dentro do campo estético" (VIANNA FILHO, 1974, p. 163).

o voluntarismo e sua estratégia política no centro da cena

Outro impasse retratado por Vianninha, que possui uma forte intersecção com seu retrato dos dramas e dilemas dessa classe média esmagada, é o dos caminhos políticos da oposição à ditadura. O eixo desse debate aparece em duas peças com protagonismo, ambas premiadas pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e igualmente censuradas, que só seriam encenadas após a morte de Vianna: "Papa Highirte", de 1968, e "Rasga Coração", a última peça escrita por Vianna, finalizada em 1974 às vésperas de sua morte precoce.

"Papa Highirte", cujo título remete ao ditador haitiano François Duvalier, o "Papa Doc", conta uma história alegórica de um ex-ditador de uma república latino-americana que está exilado. Um dos temas centrais da peça é a relação e a discussão política entre Manito e Mariz, apresentada ao espectador em flashback, posto que Manito, no momento presente da peça, já foi assassinado pela repressão política perpetrada pelo regime de Highirte. Diego infiltra-se como funcionário do ex-ditador sob o nome de Pablo Mariz, com o objetivo de assassiná-lo e vingar a morte do amigo. O que vemos, nos diálogos entre Diego e Manito, é a discussão mais presente entre a esquerda no momento da escrita da peça: o embate de estratégias entre a guerrilha (também referida como "luta armada") e a estratégia do PCB, que seguia se pautando por uma estratégia etapista que separava a luta pela democracia da luta pelo socialismo e pela perspectiva de uma "frente ampla" de conciliação de classes unindo

> (...) a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas. (...) A burguesia nacional participa da frente antiditatorial, embora sua oposição ao regime seja limitada. (PCB, 1967).

"Papa Highirte" trata de diversas questões políticas fundamentais, com três delas como centro, como aponta Maria Silvia Betti: "o declínio do populismo caudilhista, a militância das organizações de luta armada e as transformações econômicas determinadas pela política externa dos Estados Unidos para o continente" (BETTI, 2019, p. 9). Queremos apontar aqui para o ponto de

contato entre a crítica que Vianinha tece tanto ao teatro realizado por artistas da classe média alta quanto à estratégia política da guerrilha.

Em 1970, quando critica a montagem de Celso Nunes, Vianna discorda do diretor que afirmara ser uma divergência de "estilos", dizendo que o autor queria uma montagem "realista", enquanto a sua misturava distintos estilos. Para Vianinha, trata-se sobretudo de posicionamentos políticos diferentes. Ele diz: "A tendência da encenação para o espetáculo de invenção, para o ritual, não me abalariam, se não houvesse nessa tendência um Irrefreável apelo ao voluntarismo, que é a morte do rigor e da assiduidade na luta pela transformação da realidade" (VIANNA FILHO, 1970a, p. 132). Essa postura é associada pelo autor aos artistas da alta classe média, como uma reação de revolta frente ao aprisionamento de seu potencial criador diante de sua função social para o grande capital. Sua função de reprodutores da ordem social está em conflito com sua ânsia de liberdade criadora, e a rede de comportamentos e gestos sociais que regem essa existência castradora tornam-se o alvo de sua revolta. Assim, a destruição da lógica, da palavra, a confecção de um teatro "moral" são a forma de expressão dessa revolta, que é uma reação, conforme aponta Vianna, individual e voluntarista; algo que é permitido por uma relativa margem de manobra econômica que lhe confere alguma liberdade pessoal.

Contudo, essa saída é inaceitável para Vianinha, posto que a sua classe social e o teatro que deseja fazer, da "maioria do povo" de seu país, não pode compactuar com saídas que só estão disponíveis a "indivíduos isolados ou a categorias sociais privilegiadas". Assim, afirma que esses setores majoritários a que seu teatro almeja atender não estão interessados em mudanças de comportamento, mas sim de relações objetivas.

A crítica de Vianninha aqui parece mirar a montagem de "A longa noite de Cristal", mas na verdade está voltada contra toda uma corrente estética que surgia e se desenvolvia na época, e a inspiração estética vem de figuras como Grotowski (influência assumida de Celso Nunes nesse então). Enquanto este procurava um teatro visceral, que vem "de dentro" do ator, Vianninha buscava ancorar os dilemas pessoais nas condições objetivas da realidade. O impasse da classe média de Vianninha é histórico e social, não moral e subjetivo.

O voluntarismo que critica nessa concepção teatral é o mesmo que aparece em sua crítica política ao guerrilheirismo em "Papa Highirte", no embate entre Mariz e Manito:

> Manito: Tem de fazer, Diego, tem de fazer, a gente é feito archote!
> Mariz: Não faz, Manito, não faz, não confunde teu desespero nas coisas!
> Manito: Tem de fazer, Diego, feito archote, acender o rastilho!
> Mariz: Ir sozinho é fácil, difícil é trazer os outros.
> Manito: Começa que os outros vêm. Diz o primeiro não.
> Mariz: Não confunde teu desespero nas coisas.
> Manito: O primeiro não, Diego, o rastilho. (VIANNA FILHO, 1968a, p. 36)

E ainda, em outro momento, uma discussão sobre o "herói" que ressoa nos debates de Boal e Rosenfeld:

> Mariz: ... Você quer ser herói eu quero fazer a revolução...
> Manito: ...Você conhece alguma revolução sem herói?...
> Mariz: ...Todas tiveram líder, nenhuma teve herói...
> Manito: ...Jogo de palavra, você também agora jogo de palavra?... (VIANNA FILHO, 1968a, p. 42).

Ainda que aqui Mariz e Manito não sejam personagens da "alta classe média" como no teatro voluntarista criticado por Vianinha, a associação entre uma posição política vanguardista e voluntarista e esse setor social existe em outros momentos na obra do autor. Exemplo disso é Milena, personagem de "Rasga Coração", que se contrapõe a Manguari Pistolão e Camargo Moço defendendo a "ação direta" contra um plano de defesa democrático frente a punição de alguns dos alunos de seu colégio por usarem cabelo comprido:

> Milena: ... é sempre isso, sempre isso, olhaí sempre isso, mas meu Deus! Primeiro aparecem os solidários, aí os aliados, aí a massa, aí os de baixo nível ideológico e aí a gente fica rondando no mesmo lugar atolados, séculos para fazer um gesto, passamos a vida discutindo entre nós mesmos.
> Camargo Moço: ... nós temos que aprender a nos mover no atoleiro, é a nossa casa o atoleiro...

> Milena: ... ação direta, companheiro! Vocês acabaram com a ação direta, a fúria, a paixão... (VIANNA FILHO, 1974, p. 104).

Para Vianinha, que faz de "Rasga Coração" uma homenagem à velha guarda dos militantes, o golpe fulminante na imagem idealizada do herói – cujo modelo exemplar era Che Guevara, que havia proferido o lema passível de se transformar na bandeira do que poderia ser visto como o voluntarismo pequeno-burguês do guerrilheiro: "o dever de todo revolucionário é fazer a revolução" – era a ode ao militante do "cinzento e cotidiano", Manguari Pistolão.

Vianinha também tinha suas críticas ao "Partidão", mas não as transformava em divergência pública, segundo Ênio Silveira, porque, coerente com a visão propugnada pelo stalinismo de um tipo de "centralismo burocrático", considerava que qualquer crítica pública ao chamado "mundo socialista" acabaria por beneficiar o capitalismo (MORAES, 1990, p.182). Mas também em "Rasga Coração" o autor deixa latente a importância do espírito crítico, não dogmático, que está na voz de Camargo Moço ao responder a Manguari sobre as críticas feitas pelo filho dele, Luca:

> Camargo Moço: (...) acho que, vai ver, esse foi o erro de vocês... vocês descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida. Acho que é isso que o filho do senhor quer... duvidar de tudo... e isso é muito bom... acorda... arrepia as pessoas. (VIANNA FILHO, 1974, p. 122).

fora dos palcos, o "pessedismo"[8]

Fora dos palcos, o debate sobre os caminhos que os artistas deveriam trilhar também coloca Vianninha como defensor das posições do PCB, mostrando que a opção por retratar a classe média como protagonista também estava relacionada à adesão ainda vigente de um projeto de conciliação de classes – e que agora tornava-se também um projeto de um tipo de "frente ampla" das artes, dissolvendo as diferenças estéticas, políticas, programáticas dos distintos setores em nome da sobrevivência do fazer teatral. Essa posição foi sintetizada em polêmica com Luiz Carlos Maciel no volume "Caderno Especial 2" da Revista Civilização Brasileira, intitulado "Teatro e Realidade Brasileira". Ali, Vianninha publica o texto "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", onde diz "(...) a luta artística assume, em primeiro plano, a luta entre duas posições no interior do teatro. Não é este o centro do problema. Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos." (1968b, p. 124) E, mais enfaticamente, "Na verdade, cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória da cultura, qualquer que seja o espetáculo" (1968b, p.125). Como aponta Maria Silvia Betti, apesar de que a marca do período desse debate, em 1968, seja a radicalização, tanto estética quanto política, "o 'pessedismo' de Vianinha tem seu lugar garantido na publicação e no contexto teatral, já que representa a perspectiva não apenas de Vianinha ou Dias Gomes, mas de toda a intelectualidade de esquerda ligada ao PCB, de cujo pacifismo e etapismo ele é a expressão no setor teatral" (1997, p. 228).

Coerentemente, vemos que a postura de Vianninha em defender uma diluição das diferenças em nome da luta pela sobrevivência se coaduna com os dilemas vividos pelas suas personagens de classe média, ou mesmo o antigo militante Manguari Pistolão em sua busca cotidiana por manter acesa a chama de seu ideal, enquanto se defronta com o dilema de uma nova geração que em vão procura uma revolução "por dentro" e vê a saída para o impasse histórico num recolhimento individual. A angústia muitas

8 O termo "pessedismo" faz referência ao PSD, o Partido Social Democrático, fundado por Getúlio Vargas em 1945 e que, em aliança com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e com apoio inclusive do PCB, expressava a posição de "centro" em oposição à direitista União Democrática Nacional (UDN). Assim, Vianinha utiliza o termo para expressar uma posição conciliadora e moderada, que abrigasse todas as vertentes sob seu auspício, expressando na política cultural o que defendia o PCB no âmbito de uma política em geral.

vezes expressa nesse impasse político de Vianninha e de suas personagens é a expressão do impasse de uma geração e uma estratégia encarnadas pelo partido ao qual o autor foi fiel até seus últimos dias. As lições, em carne viva, são a herança derradeira que o militante e o dramaturgo nos legou.

referências bibliográficas

BARCELLOS, Jalusa. *CPC*: *Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. Apresentação. In: VIANNA FILHO, O. *Papa Highirte*. São Paulo: Temporal, 2019.

CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela - Manifesto Oficina. In: *Arte em Revista 1 – Anos 60*. São Paulo, Kairós, 1979. Disponível em: http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/o-rei-da-vela-manifesto-oficina. Consultado em 17/06/2019.

GULLAR, Ferreira. *Quando o bicho nos pegou*. Folha de São Paulo, 25/09/11. In: http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2509201127.htm. Consultado em 17/06/2019.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Ricardo. *A produção político-cultural do PCB dos anos 30 aos 60*. In: https://www.marxists.org/portugues/tematica/ano/mes/cultural.htm#tr1. Consultado em 18/06/19.

MORAES, Dênis de. Vianinha: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990. - PCB. *Resolução Política do V Congresso*. 1960. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/tematica/1960/09/congresso.htm. Consultado em 20/06/19.

_____. Resolução Política do VI Congresso. 1967. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/tematica/1967/12/resolucao.htm. Consultado em 20/06/19.

ROSENFELD, Anatol. Heróis e Coringas. In: *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 1982.

SALLES, Edison; MATOS, Daniel. O processo revolucionário que culmina no golpe militar de 64 e as bases para a construção de um partido revolucionário no Brasil. In: *Estratégia Internacional Brasil, v. 2*. São Paulo: Iskra, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos.* São Paulo: Paz e Terra, 1992.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do teatro brasileiro (1958). In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliente, 1999.

_____. A mais-valia vai acabar, seu Edgar (1960). In:_____. *Peças do CPC*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. Do Arena ao CPC (1962). In: _____; PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão, política.* São Paulo: Brasiliente, 1999.

_____. Brasil versão brasileira (1962). In: PEIXOTO, Fernando. O melhor teatro do CPC da UNE. São Paulo: Global, 1989.

_____. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém (1968a). In:_____; PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política. São Paulo*: Brasiliente, 1999.

_____. Análise de uma divergência (1970a). In:_____; PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política.* São Paulo: Brasiliente, 1999.

_____. *Corpo a Corpo* (1970b). Coleção Vianninha digital. Volume 15: Corpo a Corpo. 2007.

_____. *Em família* (1971). Coleção Vianninha digital. Volume 14: Em família. 2007.

_____. Entrevista a Luis Werneck Vianna (1974). In: _____; PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliente, 1999.

_____. *Mão na Luva* (1966). Coleção Vianninha digital. Volume 10: Mão na Luva. 2007.

_____. *Papa Highirte* (1968b). São Paulo: Temporal, 2019.

_____. *A longa noite de Cristal* (1969). São Paulo: Temporal, 2019.

_____. *Rasga Coração* (1974). São Paulo: Temporal, 2018.

a cultura brasileira em questão



da genealogia ao sangue:
O CORPO COLETIVO EM *SANGRIA*, DE LUIZA ROMÃO.

From genealogy to blood: the collective body in Sangria, by Luiza Romão

Pilar Lago e Lousa[1]

Resumo: Luiza Romão é uma poeta contemporânea contundente que desconstrói, por meio de seus versos, discursos hegemônicos arraigados, tensionando questões de gênero, raça e classe, em uma perspectiva feminista interseccional. Inscrita na literatura marginal-periférica, a autora é pioneira no movimento dos *slams* e abriu portas para que outras escritoras encontrassem seu espaço nas batalhas de poesia oral. *Sangria* (2017, Selo do Burro), seu segundo livro reconta a história do Brasil pela perspectiva do útero, como num ciclo menstrual. Vinte e oito poemas problematizam o lugar da mulher na sociedade, as estruturas patriarcais, o discurso misógino e racista e fazem da obra uma resposta contundente à situação política e social em que estamos inseridos. *Sangria* é palavra em estado de lança, corte que revela as fendas e violências. Neste artigo analisaremos o contexto em que Luiza Romão está inserida, a concepção estética do livro, seus poemas e a maneira como a literatura se converte em ferramenta para resgatar vozes silenciadas e revidar práticas opressoras.

Palavras-chave: Literatura marginal-periférica; *Slams*; Luiza Romão; Sangria; poesia contemporânea; estudos de gênero.

1 Doutoranda em Teoria Literária na Unicamp, Mestra em Estudos Literários pela UFG, Especialista em Literatura pela PUCSP e licenciada em Letras pelo Uniceub. Tem diversos artigos, ensaios e resenhas publicados em revistas eletrônicas, blogs e sites. Articula principalmente os temas, mas não se restringindo a eles: literatura contemporânea; representação e autorrepresentação de mulheres na literatura; teoria e crítica literária; estudos de gênero; teorias feministas. É uma das fundadoras do projeto Leia Mulheres Goiânia, além de co-criadora do coletivo Minaescriba e do grupo D'Versos. Em 2019, junto com Viviane Nogueira, funda o Leia Mulheres Osasco. Como poeta (Pilar Bu) já publicou em revistas eletrônicas como Ruído Manifesto, Lavoura, Parênteses, dentre outras. Tem poemas publicados em antologias como Os olhos do bilheteiro (Nega Lilu: 2016) e Maus Escritores (Demônio Negro: 2009). Possui dois livros de poesia publicados: Bruxisma (Urutau: 2019) é sua mais nova empreitada poética; Ultraviolenta (Kotter Editorial:2017) é seu livro de estreia.

Abstract: Luiza Romão is a highly forceful contemporaneous poet that deconstructs, by means of her verses, entrenched hegemonic speeches, bringing to light gender, race and social class issues, through an intersectional feminist perspective. Inscribed in the marginal literature, the author is a pioneer in the slams movement and has opened doors for other writers to find their own voices in the oral poetry battles. Sangria (2017, Selo do Burro), her second book, retells the Brazilian history through a uterus perspective, as in a menstrual cycle. Twenty-eight poems problematize the place women occupy in society, the patriarchal structures, the misogynous and racist speech, turning the work into an assertive answer to the social and political situation into which the country has been immersed. Sangria is word about to be hurled, a cut that reveals cracks and violences. In this article, we aim to analyze the context in Luiza Romão is inserted, her poems, the book aesthetic conception, and the way literature is converted into a tool to rescue silenced voices and to fight back oppressive practices.

Keywords: marginal literature; slams; Luiza Romão; *Sangria*; contemporaneous poetry; gender studies.

as batalhas de poesia oral em são paulo

O *poetry slam*, ou apenas *slam*, surgiu em 1986, nos Estados Unidos, quando o poeta e trabalhador da construção civil, Marc Kelly Smith, criou o *Uptown Poetry Slam*, no clube de jazz *Green Mills*, em Chicago. A proposta, inicialmente, era uma "tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos" (D'ALVA, 2014, p. 110). Emprestado de diversos esportes, como o golfe e o tênis, o termo slam, conferiu, dentro daquele contexto, um caráter competitivo. Passadas mais de três décadas desde aquela noite, os slams extrapolaram fronteiras e hoje estão presentes em diversos lugares como França (onde atualmente acontece anualmente a competição mundial), Zimbabue, Singapura, Madagascar e até no Polo Norte (D'ALVA, 2014, p. 110-111).

No Brasil, o slam chegou em 2008, quando aconteceu a primeira edição do *ZAP! Zona Autônoma da Palavra*. Fundado pela escritora Roberta Estrela D'alva e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – Teatro Hip-Hop, a batalha é a materialização de um sonho da autora, pesquisadora obstinada a respeito da temática. O termo ZAP remete ao conceito de *zona autônoma temporária*

(TAZ), postulado por Hakim Bey (2001) ao tratar de espaços destinados ao saber e livres de certo controle estatal. Segundo Estrela D'alva, a TAZ "é uma fresta no tempo e território livre onde o conflito, a convivência da diversidade e a celebração se apresentavam como diálogo efetivo e superação das condições nas quais se encontrava toda uma comunidade de excluídos" (2014, p. 5). Essa característica de espaço autônomo do saber e de comunhão dá a tonalidade do *poetry slam* como um todo:

> O *poetry slam* é reconhecidamente um movimento social, cultural e artístico que tem sido utilizado como plataforma para criar espaços nos quais a manifestação da livre expressão poética, do livre pensamento e a coexistência em meio à diversidade são experiências como práticas de cidadania (D'ALVA, 2019, p. 270-271).

Os *slams* são exemplos de TAZ que procuram receber pessoas dos mais variados tipos para compartilhar literatura em meio ao caos da cidade, problematizar as questões do cotidiano, tematizar as pautas da contemporaneidade. As batalhas de poesia oral, no país, estão inscritas na rubrica da literatura marginal-periférica, que com o movimento dos Saraus, no início do século XXI, desestabilizou as estruturas da literatura nacional. Apropriando-se de bares, bibliotecas, estações de metrô e outros locais privados e públicos, os dois movimentos: rasuram a tradição literária canônica, que muitas vezes se configura como um espaço social restrito; disputam o capital simbólico ao deslocar e democratizar o acesso à literatura; devolvem a arte poética para as mãos de pessoas comuns. São, portanto, ágoras da palavra, em que não apenas recitar poesia é importante, mas também a escuta do outro se faz necessária. E não uma escuta desmedida, mas sensível e atenta. O "eu' individual se converte em uma coletividade em que o empenho do corpo e da subjetividade clivam a experiência.

As noções de pertencimento e congregação são extremamente importantes na prática do *slam*, uma vez que não se trata da "glorificação do poeta em detrimento de outros, mas a celebração da comunidade à que ele pertence" (D'ALVA, 2014, p. 111). No Brasil, o caráter político é ainda mais forte extrapolando a noção de competição, uma vez que muitos se localizam nas periferias da cidade e acabam sendo espaços de congregação de sujeitos que estão alijados das práticas literárias tradicionais e da sociedade. As

batalhas de poesia oral rompem com os silêncios e subvertem estruturas patriarcais e racistas, pautando discursos de subversão e resistência. A noção de coletividade é o que importa, do estar e fazer junto, de construir a perspectiva literária sob o signo da multiplicidade e da diversidade.

A cena dos *slams* do país possui, atualmente, etapas locais, estaduais e um campeonato nacional que ocorre em São Paulo anualmente. Para Cláudia de Azevedo Miranda, as competições revelam "grupos heterogêneos" que se unem "a partir e através da performance poética" e "estabelecem vínculos de reforço identitário" (MIRANDA, 2015, p. 9), que por meio da empatia fazem com que partilhem experiências e práticas sociais, culturais e literárias. Em tempos de ódio e conservadorismo, as batalhas são lugares de existência e resistência, que tensionam o discurso posto como universal e inserem vozes até então esquecidas e silenciadas no ambiente da literatura e da cultura das cidades. Entenderemos a voz, nesse estudo, não apenas como a vocalização, mas como tudo aquilo que uma voz pode representar: autodeterminação; inserção do sujeito no mundo; empenho da subjetividade; vínculo e inscrição em uma coletividade. Sendo assim, os *slams* são respostas contundentes e urgentes às práticas excludentes, à opressão e à violência institucionalizada e estão atentos, muitas vezes, às demandas de raça, classe, gênero e sexualidade.

a presença das mulheres no contexto dos "slams"

A historiografia da hierarquização dos afetos, das vozes e dos corpos estabelece a existência de uma norma "que passa a ser referência" e "não precisa ser nomeada", e, assim, os que escapam dessa norma são os outros, "sujeitos sociais que se tornarão 'marcados'" (Louro, 2019, p. 15; grifos da autora). Sendo a literatura contemporânea brasileira, segundo estudos de Regina Dalcastagnè[2] (2012), um espaço socialmente restrito, com muitas interdições e silenciamentos, a presença de mulheres *slammers*[3] tensiona

2 Ainda que os estudos de Dalcastagnè tragam apenas dados referentes à prosa, acreditamos que se transportados para a poesia revelarão conjuntura bastante parecida e ainda mais contundente, visto que a poesia é um gênero ainda mais relegado e menos difundido.

3 *Slammer* é o nome dado ao poeta que recita seus poemas autorais em slams, batalhas de poesia oral.

a construção do perfil tradicional do escritor brasileiro revelado pela estudiosa: homem branco, classe-média, heterossexual e de cultura judaico-cristã. Elas não apenas emergem dos espaços lacunares deixados pela tradição como também insurgem como uma voz que modula uma dicção própria, que pauta discursos contra hegemônicos que atendem, de certa forma, às demandas sociais oriundas de minorias em direitos. A autorrepresentação se revela ferramenta extremamente importante nessa tentativa de fala e de escuta, que procura encontrar no outro um interlocutor sensível. Autorrepresentar inscreve a voz de uma subjetividade na cena literária sem intermediários.

A existência de mulheres no cenário dos *slams* pode parecer, em princípio, um dado consolidado, uma vez que a figura fundante deste movimento oralidade no país é Roberta Estrela D'alva, mas não é bem assim. Ainda que elas estivessem bastante presentes na organização das batalhas, a inserção maior delas como *slammers* ocorreu mais intensamente nos últimos quatro anos.

Uma das pioneiras desse cenário é Luiza Romão, que em 2014 ficou em segundo lugar no *Slam BR*. Considerada uma grande expoente da literatura marginal-periférica, Luiza Romão destaca, em entrevista ao projeto *Mulheres no slam*[4], que no início de sua atuação era muito comum estar sozinha na disputa com os homens. Entre as poucas mulheres que também batalhavam estavam nomes como Mariana Félix, Luz Ribeiro e Mel Duarte. Ainda segundo a mesma entrevista, a autora afirma que o marco da grande virada feminina aconteceu em 2015, quando após um caso de abuso em um sarau da zona sul de São Paulo deu-se início ao movimento "Não poetize o machismo"[5]. A ação buscou expor nas redes sociais, por meio da #nãopoetizeomachismo, situações de violência de gênero e simbólica que ocorriam dentro desses espaços a fim de romper com o silenciamento compulsório imposto a essas mulheres.

A raiva e as injúrias inicialmente sofridas foram canalizadas para a perspectiva da mudança, contra as violências que precisavam de reparação. Para além de uma economia afetiva que se esvazia no ódio desmedido, o afeto que

---

4 Entrevista concedida ao #mulheresdoslam disponível em: https://www.youtube.com/watch?feature=share&v=Q_samByEvmI&app=desktop Acesso em 30 ago 2017.

5 Movimento veiculado nas redes sociais em 2015 com a hashtag #naopoetizeomachismo. Fonte: https://www.facebook.com/naopoetizeomachismo/posts/540199076136301:0.

circula entre essas mulheres se alinha ao que Sara Ahmed postula como transformar dor em conhecimento e abrir novas possibilidades de futuro que não estejam pautadas por estruturas patriarcais opressoras (AHMED, 2003, p. 246-247). Essa circulação de afeto materializa o espaço simbólico da voz em sua função arquetípica (ZUMTHOR, 2014, p. 83), e faz com que elas se unam pelo sentimento de sociabilidade e corporifiquem uma coletividade.

No mesmo ano, no Distrito Federal, outro importante espaço foi criado pelas poetas Tatiana Nascimento e Val Matos: o *Slam das Minas DF*[6]. Extrapolando e borrando os limites da capital federal, o *Slam das minas* chegou em 2016 em São Paulo, com a ajuda de sua fundadora Tatiana Nascimento, pelas mãos das poetas Carol Peixoto, Luz Ribeiro, Mel Duarte e Pam Araújo. Já podemos verificar sua existência em outros estados, alguns deles são: Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Sul. São escritoras destacadas nesses cenários: Letícia Brito (RJ), Meimei Bastos (DF), Bell Puã (PE), Ingrid Martins (SP).

Nascido do desejo das autoras em criar um espaço seguro para que mulheres pudessem recitar seus poemas, o *Slam das Minas* é um lugar de afeto e alteridade feminina, que procura: reparar a ausência delas em espaços mistos de batalhas de poesia oral; possibilitar a troca de conhecimento entre mulheres e a coletividade feminina; tentar garantir vagas para elas nas finais estaduais e no campeonato nacional; visibilizar a poesia de mulheres no cenário independente da literatura e para fora dele também. Percebe-se ainda a exaltação do feminino e a tentativa de elevar constantemente a autoestima das mulheres presentes, tanto as que declamam quanto das que estão na plateia. Outro aspecto importante é colocar no centro do debate as mais variadas questões e violências que estão presentes nas vidas das mulheres, a fim de compartilhar experiências, reforçar positivamente a pluralidade feminina, e materializar esse "fazer junto" que as fortalece. A transformação dentro do cenário de poesia oral é tanta que nos últimos anos apenas mulheres venceram o *Slam BR* e representaram o Brasil no mundial da França: Luz Ribeiro (de São Paulo, 2016); Bell Puã (de Pernambuco, 2017); e mais recentemente Pieta Poeta, de Minas Gerais, 2018, dentre elas as duas primeiras atuam intensamente no *Slam das Minas* de seus estados.

A literatura e a performance revelam um corpo que acumula memória, e possibilitam a troca de experiências. Os *slams* são espaços de celebração,

6 Informações sobre o *Slam das Minas DF* retiradas da página: https://www.facebook.com/pg/slamdasminasDF/about/?ref=page_internal. Acesso em 11 nov. de 2019.

congregação da palavra em que a batalha é canal também para a perspectiva lúdica do estar em comum entre mulheres. As batalhas de poesia oral são inscrições de resistência e contracultura que apontam para a necessidade de desconstrução dos sistemas hierárquicos de poder, que desestabilizam as estruturas machistas, racistas e homofóbicas, quando se clivam e se abrem para a diversidade, rasurando a tradição excludente. Pela atuação das mulheres, percebe-se, assim como no envolvimento delas no movimento dos Saraus, essa necessidade coletiva de abrir caminhos, de compartilhar, de conquistar juntas.

Entendemos que é característica da performance, seja ela oral ou escrita, a presença e o empenho de um corpo, que pulsa e vibra. Um desejo de materialização que está em constante transformação. Quando lemos, essa percepção é sentida pela ausência da fisicalidade do autor, mas isto não esvazia a percepção e recepção do leitor. Sabemos que as performances orais são diferentes da poética escrita, mas o livro opera uma necessidade de permanência da poesia enquanto registro histórico, certa edição que também procura dar conta do tempo e das expressões do contexto social em que está inserido.

Neste estudo, analisaremos o livro *Sangria* (2017), de Luiza Romão, tanto seu projeto estético quanto alguns de seus poemas, por entendermos ser um marco e uma resposta às demandas sociais recentes. Uma resposta às violências sociais e políticas da contemporaneidade. Tal percurso se dará à luz da crítica feminista e sob a perspectiva da interseccionalidade que, conforme bell hooks (2017, p. 148-149), compreende as muitas camadas de opressões sofridas por mulheres como sistemas que não estão dissociados entre si e requerem análises conjuntas. Assim é possível, segundo a estudiosa, pensar em uma sororidade, uma solidariedade entre mulheres, que não esqueça das diferenças, mas coloque-as em debate efetivo, minimizando as possibilidades de colapsos emocionais. Procuraremos verificar: a condição feminina; as rupturas operadas em relação aos discursos hegemônicos e patriarcais; a necessidade de construir uma poética de reivindicação de demandas sociais; e a literatura como ferramenta de transformação social e literária.

palavra em estado de lança

Luiza Romão sempre esteve ligada aos movimentos sociais, sua obra desde seu primeiro livro, *Coquetel Motolove* (2014), é palavra projétil, em estado de lança que problematiza o lugar da mulher na sociedade, os estereótipos e padrões reducionistas impostos a ela. A autora não se exime do debate e traz para dentro de sua poética a potência da oralidade em zona de afeto e contato com as necessidades de visibilizar demandas sociais.

Sangria é um projeto ousado esteticamente e que amplia os debates do primeiro livro. Publicado após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, a obra procura pensar a história do Brasil pela perspectiva do útero, como num ciclo menstrual. Segundo Bruna Escaleira: "para 'escavar' e expor as estruturas machistas que sustentam as ideias dominantes de "Brasil", a poeta "constrói uma linha narrativa que liga um poema ao outro e leva o leitor numa espécie de 'epopeia'" (2017, p. 505; grifos da autora).

A escolha de análise de *Sangria* se dá: pela representatividade contundente; pela inscrição da autora na literatura marginal-periférica; e pela maneira como o livro parece antecipar discussões importantes a respeito do momento sócio-político vivido no país, em que o discurso de ódio se acirra e as práticas patriarcais também. *Sangria* traz uma estética do grito, própria dos slams, em que a voz empostada versa discursos contra hegemônicos, toma posse da autorrepresentação, rompe silêncios e desloca o olhar para a existência e a enunciação de grupos minoritários. Um grito que denuncia diversas violências.

O livro, em formato de calendário, apresenta vinte e oito poemas acompanhados de vinte e oito fotos, de autoria de Sérgio Silva, e está dividido em seis partes: Genealogia, Descobrimento, Tensão pré-menstrual, Corte, Ovulação e Menstruação. A capa traz a foto da região pubiana da autora com um asterisco bem no meio, formado por lâminas de estilete costuradas, em cima da vulva. A imagem não convida ao erotismo e sim à desconstrução do corpo feminino. Todas as fotografias do livro trazem partes do corpo da autora costuradas por barbante vermelho e, na maioria delas, também existem objetos de metal aplicados: correntes, pregos, alicates, crucifixo, entre outros. O que se verifica é o corpo dos poemas misturados ao corpo da poeta e o metal evidenciando a violência, o silenciamento das costuras.

Ao inscrever seu corpo na obra, por meio da fotografia, Luiza Romão traz a noção de coletividade para o texto poético. As mulheres que emergem nos poemas se unem a ela pela experiência e revelam compartilhamento, as dores e lutas se alinham. É comum vermos em *Sangria* o resgate de antecessoras, como as indígenas e as mulheres negras em diáspora, mas também são visibilizadas aquelas que caminham ao lado no tempo presente. O que parece colocar a poesia de Luiza Romão em diálogo com os estudos da pesquisadora Helena González Fernández, que afirma que:

> o corpo próprio estende-se historicamente à memória das antecessoras e, assim, atinge sua dimensão política. A experiência corpórea própria não é única, nem original, nem inocente. O corpo e o desejo próprios inscrevem-se na memória retrospectiva da cumplicidade genealógica (p. 164; nossa tradução)[7].

Tal diálogo pode ser percebido na escolha do nome do primeiro capítulo do livro, "Genealogia". Nessa parte, a autora procura mostrar a herança histórica do Brasil como um país escravocrata, racista, cuja permanência de preconceitos está enraizada nas estruturas sociais, balizadas também na misoginia. Trazer essas mulheres para dentro dos versos pode ser lido como uma tentativa de não deixar que suas memórias sejam apagadas com o tempo. Visibilizar suas histórias para que as práticas violentas sejam problematizadas e não naturalizadas, auxiliando na ruptura dos silêncios em que são colocadas as vítimas de violência de gênero.

Em maio de 2016 uma adolescente de 16 anos foi dopada e estuprada por 33 homens em uma comunidade da zona oeste do Rio de Janeiro[8]. Os criminosos filmaram a violência e espalharam o vídeo em redes sociais e aplicativos de celulares. O crime bárbaro chocou o país, tentaram descredibilizar a vítima e acirrou-se o debate a respeito da cultura do estupro e da necessidade de endurecimento das leis que punem esse tipo de violência.

---

7 Original: o corpo propio esténdese historicamente facendo memoria das antecesoras e acada así a súa dimensión política. A experiencia corpórea propia non é única, nin orixinal, nin inocente. O corpo e o desexo propios inscríbense na memoria retrospectiva da complicidade xenealóxica.

8 Fontes: Disponível em: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/vitima-de-estupro-coletivo-no-rio-conta-que-acordou-dopada-e-nua.html .acesso em 10 out. 2017. Disponível em: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/o-proprio-delegado-me-culpou-diz-menor-que-sofreu-estupro-no-rio.html . acesso em 10 out. 2017.

O vídeo em que a Luiza Romão recita "Relatos de um país fálico"[9], nome originalmente dado ao poema, é uma resposta à essa barbárie. Quando da publicação de Sangria, o poema muda de nome, se alinha ao contexto do livro e se torna sua abertura. Luiza Romão coloca a lupa crítica sobre o sexismo, a misoginia e a cultura do estupro de uma maneira contundente e não panfletária, para evidenciar que a história do país foi construída sob o alicerce da violência de gênero. Em "Dia 1. Nome completo", a impossibilidade de dizer o nome do país grafa o discurso e inicia o debate:

> queria escrever a palavra br*+^%
> a palavra br*+^% queria escrever
> palavra br*+^% escrever queria
> BRASIL
> queria escrever a palavra brasil (ROMÃO, 2017, p. 17)

Os símbolos "br*+^%" procuram traduzir a performance que na oralidade está na palavra engasgada, entalada, corrompida, no parto prematuro de um país que se sustenta no abuso dos corpos femininos. A língua não dá conta da violência e é preciso usar recursos metafóricos para inscrever poeticamente a ausência. Um país mercadoria desde sua formação, que perpetua sua função de tratar certos cidadãos como subprodutos de uma classe subalterna.

Um país marcado e maculado pela exploração dos corpos de mulheres: primeiro os dos povos originários, depois os das mulheres negras trazidas escravizadas de África. Herança que também legitimou a violação de mulheres em períodos de guerra urbana, como a ditadura militar, e que continua a violentá-las em contextos periféricos como uma prática normalizada e institucionalizada. O conceito de nação é questionado nos versos da quarta estrofe, em que a colonização e os registros oficiais a respeito desse processo são colocados em xeque:

> queria escrever a palavra brasil
> mas a caneta
> num ato de legítima revolta

9 Vídeo disponível na página do facebook: https://www.facebook.com/coquetelmotolove/videos/vb.567793769988456/810711339030030/?type=2&theater, acesso em 29 de jun. de 2016.

feito quem se cansa
de narrar sempre a mesma história
me disse "PARA
e VOLTA
pro começo da frase
do livro
da história
volta pra cabral e as cruzes lusitanas
e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?
Palavra-mercadoria
brasil
PAU-BRASIL
o pau-branco hegemônico
metido à torto e à direto
suposto direito histórico
de violar mulheres
(...)
A COLONIZAÇÃO FOI PELO ÚTERO
matas virgens
virgens mortas
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO (ROMÃO, 2017, p. 17-18)

Segundo Lélia Gonzalez, "a história oficial, assim como o discurso pedagógico internalizado por nossas crianças, fala do brasileiro como um ser 'cordial' e afirma que a história do nosso povo é modelo de soluções pacíficas para todas as tensões e conflitos que nela tenham surgido" (2016, p. 400; grifos da autora). Essa falácia é desconstruída pela poesia de Luiza Romão, que desvela os processos predatórios com que a colonização se deu. Subverter o discurso hegemônico para evidenciar as problemáticas relações de gênero é uma das especificidades mais interessantes do livro. A caneta, "em legítima revolta", se recusa a contar as mesmas mentiras ao leitor e se compromete com o a fala dos povos oprimidos e violentados. É um ato de recontar, fazer leituras que desestabilizam e quebram os silêncios impostos às minorias sociais. Uma tentativa de fundar resistência e descortinar vozes.

O "suposto direito histórico/de violar mulheres" contamina as camadas mais profundas da sociedade. É o direito de esvaziar a humanidade das mulheres, tornar seus corpos abjetos e motivo de repulsa, controlados, rompidos e mutilados não apenas fisicamente. É o direito cristalizado culturalmente da mulher sempre ser considerada, pelo outro e por si mesma, culpada da agressão sofrida, merecedora de punição, física e psicologicamente, digna da inferioridade que lhe foi estabelecida. O corpo masculino, representado pelo "pau", aparece como arma, que avança sobre o corpo feminino e dilacera o corpo do poema e o tecido social.

Os versos: "A COLONIZAÇÃO FOI PELO ÚTERO/ matas virgens/ virgens mortas/ A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO", representam a denúncia operada pela eu lírica do processo histórico do país permeado pelas práticas sexistas e misóginas. O uso da caixa alta é a materialização do grito na escrita, da indignação. Gritar para deflagrar toda a violência social, cultural e histórica vivida. Abrir caminhos para que não passe despercebida. A mulher, comparada à terra, evidencia o estupro como "um ataque não só ao corpo, mas também aos direitos à humanidade e à voz da vítima. O direito de recursar, de ter autodeterminação, é retirado" (SOLNIT, 2017, p. 99). Resta apenas o silenciamento dos arquivos, o apagamento da voz e da história das mulheres, agora resgatadas pela escrita poética.

Os versos evidenciam que o colonizador violenta e desbrava o corpo feminino de uma outra cultura como prática de dominação e para demonstrar poder. Sueli Carneiro, em estudo sobre a situação da mulher negra na América Latina, vai justamente evidenciar essa questão afirmando: "Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos mais emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor" (CARNEIRO, 2019, p. 314). O poema coloca em debate essa lógica de opressão e denuncia a apropriação de indígenas e negras pelo sistema capitalista, uma vez que elas foram violadas sob o pretexto predatório de serem fontes inesgotáveis de provimento de trabalho do mundo construído a base de muito sangue.

A permanência da violência reiterada chega à contemporaneidade, no poema, pela problematização do estupro sofrido pela adolescente da periferia do Rio de Janeiro:

> é o pau-brasil
> multiplicado trinta e três vezes
> e enfiado numa só garota (ROMÃO, 2017, p.19)

Percebe-se que os verbos usados no poema para caracterizar o estupro, "meter" e "enfiar", são extremamente violentos justamente para tentar mensurar o rompimento do corpo da mulher, do corpo do poema. Segundo Rebecca Solnit,

> em algumas culturas contemporâneas, a masculinidade foi definida como aquele que penetra. A condição daquele ou daquela que é penetrado corresponde a uma degradação que equivale a não ser masculino – o que faz do ser heterossexualmente feminino uma condição de perpétua degradação e equipara, talvez, quem penetra a quem degrada (SOLNIT, 2017, p. 43).

O pau, pau-brasil, branco, hegemônico, opressor, castrador e violento. O pau que simboliza a sociedade patriarcal, seus costumes, disciplinarizações e opressões é multiplicado trinta e três vezes, a quantidade de homens que estupraram a jovem, e "enfiados" à revelia em uma única garota. A imagem que a violência desse estupro traz é a da degradação do corpo penetrado, o corpo da mulher aqui representado pela vítima da violência coletiva. Quando o corpo dessa menina/o corpo desse poema é violentado ele simboliza a violação de todas as mulheres, não apenas as periféricas, mas especialmente elas, que são constantemente agredidas e degradadas pelo patriarcado e pela cultura do estupro.

sangria e a inscrição da poesia em contexto latino-americano

A poesia de Luiza Romão se alinha à necessidade de *amefricanizar* o feminismo, postulada por Lélia Gonzalez (2016), desde o primeiro poema do livro, "Dia 1. Nome completo". A *amefricanidade* é uma categoria que se relaciona tanto com as questões da diáspora africana quanto com as questões da exterminação dos povos originários. Em sua concepção é imprescindível

a recuperação de histórias de resistência desses povos para que se possa compreender as demandas das mulheres desses grupos e a maneira como elas se relacionam com experiências de opressão e violência, auxiliando na visibilidade de suas vozes.

A necessidade de resgatá-las como portadoras de uma ancestralidade nacional perpassa toda a obra. Ao trazer a subjetividade entrecortada pela interseccionalidade de raça, classe e gênero para dentro dos seus poemas, a autora rechaça a subordinação, transpõe barreiras e fronteiras. Os versos e o livroI, como um todo, sinalizam a necessidade de revelar a mulher no espaço simbólico da diferença.

(américa)
uma mulher não é um território
mesmo assim
lhe plantam bandeiras

uma mulher não é um souvenir
mesmo assim
lhe colam etiquetas

mais que nuvem
menos que pedra
uma mulher não é uma estrada

não lhe penetre as cavidades
com a fúria
de um minerador hispânico

o ouro que lhe brota a tez
antes oferenda
do que moeda

uma mulher descende do sol
ainda que
forçada à sombra (ROMÃO, 2017, p. 29)

Em "Dia 5. Local de Nascimento", Luiza Romão tensiona o nascimento do país como nação com o nascimento de um conceito de feminino castrado, controlado, invadido. A eu lírica denuncia a reiterada tentativa de disciplinarização do corpo feminino evidenciada pelos versos "lhe plantam bandeiras" / "lhe colam etiquetas". Tal prática revela condutas opressoras que tentam adequar esses corpos "aos critérios estéticos, higiênicos, morais" (LOURO, 2019, p.15), corpos que são marcados no lugar de um outro que se quer assujeitar.

Ser mulher está muito além das demarcações impostas, sejam elas geográficas ou subjetivas. Feminino e masculino são, segundo Colling, resultados de uma "engenharia social e política. Ser mulher/ser homem é uma construção simbólica que faz parte do regime de emergência dos discursos que configuram os sujeitos" (COLLING, 2014, p. 28). O poema evidencia a violência por meio de um paralelismo entre os modelos impostos e a persistência dos métodos: uma mulher não é um território que precisa ser dominado, não é um souvenir que precisa ser vendido ou ostentado, não é uma estrada que precisa ser conquistada. E mais do que isso, por meio desse paralelismo, evidencia o que Anzaldúa postula como o "trabalho da consciência *mestiza*" que é o de "desmontar a dualidade sujeito-objeto" (2019, p. 326) que mantém as mulheres, especialmente as mestiças e negras, prisioneiras, além de mostrar de que maneira essa dualidade pode e deve ser transcendida, superada (2019, p. 326).

Os versos inscrevem a poesia brasileira dentro de um contexto latino-americano (comumente obliterado pelas estruturas coloniais), que deve ser reconhecido pela existência das diferenças, que rechaça os modelos hegemônicos e excludentes, representados pelo "minerador hispânico", colonizador de terras e corpos. A tradição preconiza uma feminilidade homogeneizada, pasteurizada, que cumpre normas e tenta "suprimir as diferenças de raça, classe e outras, insistindo para que todas as mulheres aspirem a um ideal coercitivo, padronizado" (BORDO, 1997, p. 23). A poesia de Luiza Romão rompe com tudo isso e propõe uma nova perspectiva, que coloca as mulheres e os elementos de seus corpos, no centro da ação, sem esquecer de suas diferenças internas. Por meio da poesia, a emancipação pode transpor fronteiras geográficas e físicas inscritas no corpo compartilhado, coletivo.

O capítulo 2 do livro, "Descobrimento", traz todas as primeiras vezes das mulheres: a primeira menstruação; a primeira masturbação; a primeira culpa; a primeira paixão; a primeira transa; o primeiro assédio; a primeira eucaristia, o primeiro estupro. A autora rompe com as estratégias de disciplinamento, que, segundo Guacira Lopes Louro, ensinam vergonha e culpa, censura e controle (LOURO, 2019, p. 27), e revela, por meio da poesia, a sexualidade em sua dimensão política e pública, que escapa do claustro e do ambiente privado. Sem romantizar, Luiza Romão aborda as complexidades das relações da mulher com: o próprio corpo; o outro; o mundo; a sociedade. Camadas de violência vão sendo desveladas, desde a simbólica até a física, todas costuradas por questões de gênero que amarram a tessitura da trama onde o feminino, aprisionado, procura se libertar de padrões e estereótipos.

Em "Dia 15. 1ª Eucaristia", o descobrimento da religiosidade aparece como instituição de controle, que tradicionalmente procura assujeitar o corpo feminino. No início de tudo, a mulher era um ser indomável, reduto do pecado, Eva comendo a maçã e relegando a humanidade a uma herança de danação. Sob a perspectiva de um discurso religioso excludente, o feminino deve estar constantemente atrelado à dependência da figura masculina:

fomos matéria-prima
corpo-a-prêmio
passatempo de feitor
em nome do pai
do marido
e do espírito do pastor
se falas tanto em igualdade
para que manter um senhor? (ROMÃO, 2017, p. 62)

A exploração dos corpos das mulheres negras e o esvaziamento de suas subjetividades é novamente denunciado por Luiza Romão, pelos versos dessa estrofe. O feitor, que marca e viola corpos, que escraviza e maltrata é resgatado também como uma figura legitimada pelas estruturas religiosas. Seja pelo pai, pelo marido, ou pelo pastor, o discurso religioso excludente prevê que a mulher não sabe se determinar sozinha, não dá conta de sua própria existência, é uma propriedade e o "seu comportamento deveria ser

continuamente regulado pelas ideias de sujeição e expiação" (COLLING, 2014, p.65).

O legado de subalternização do feminino remonta séculos atrás, mas segue, por meio das transformações sociais, tentando colonizar os corpos até os dias atuais. A enunciação religiosa postula a necessidade de purificação das mulheres para que se convertam em dignas de afeto. Por isso, a castidade, o recato, a contenção dos gestos são exaltados por performatividades de uma feminilidade aceitável e estimulada. São na realidade ferramentas de opressão que se instauram nos âmbitos social e cultural.

> solteira viúva casada
> que importa
> meu estado civil é laico
> e seu paradigma
> arcaico (ROMÃO, 2017, p. 62)

O estado civil não é uma determinação identitária, assim como a religiosidade não deveria ser uma imposição para a regulação social. Segundo Elisabeth Grosz, os "corpos, individualidades, são tecidos históricos, sociais, culturais, da biologia. O organismo ou entidade luta por afirmar, por maximizar, suas potencialidades, seus poderes, suas possibilidades" (2000, p. 65). O corpo das mulheres, assim como sua subjetividade, não é uma propriedade a ser explorada, não deve ser controlado por normas de conduta, é uma corporeidade laica que não pode ser assujeitada pela perspectiva da fé, ainda que a imposição da fé seja um dado histórico do país.

A chegada da cultura europeia e branca travou conflitos étnicos, sociais e políticos com os povos originários. Vistos como empecilhos para o desenvolvimento de uma sociedade que se pretendia evoluída (mas que na verdade se caracteriza como bárbara e assassina), os habitantes que aqui estavam foram dizimados, subjugados à cultura e a religião do opressor. E a maneira com que essa apropriação foi estabelecida foi, como vimos, através da violência sexual, denunciada constantemente por Luiza Romão ao longo de *Sangria*:

miscigenar
verbete bonito
estilo requintado
mas que camufla o ventre violado (ROMÃO, 2017, p. 63)

É sabido que a mestiçagem, como legado desse período, esconde um processo de exploração e sujeição de povos pela cultura hegemônica. O mito da democracia racial, segundo Lélia Gonzalez (2016) traz a nociva concepção de que todos os impasses e discussões acerca das estruturas e práticas patriarcais balizadas no racismo foram e são resolvidos de maneira pacífica historicamente, entretanto, isto é uma falácia: os negros não aceitaram a escravidão e resistiram, como o fazem até os dias atuais. O racismo estrutural brasileiro é produto desse suposto direito internalizado nas camadas mais profundas de nossa sociedade de impor, principalmente à população negra, um lugar de subalternização.

A estudiosa Glória Anzaldúa, ao tratar do hibridismo racial, em especial da situação da mulher *chicana* em contexto estadunidense, propõe a desconstrução da noção de cultura mestiça. A ideia é que essa cultura deixe de ser vista como inferior e menor e passe a ser vista como uma cultura "que se move para fora das formações cristalizadas", que se move "para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir" (2019, p. 325). A ressignificação da cultura mestiça passa por compreendê-la como questionadora das normas estabelecidas, a fim de verificar como ela enfrenta o racismo enquanto ferramenta de dominação social que inferioriza esses sujeitos mestiços.

Se transportarmos para o contexto brasileiro, podemos propor o diálogo da poética de Luiza Romão com os pensamentos de Anzaldúa, visto que a escritora brasileira se desloca constantemente para fora das lógicas opressoras ao denunciar violências patriarcais, ao mesmo tempo em que propõe uma escuta sensível às populações constantemente aviltadas pelo racismo.

contrações, cortes e sangramento

No Capítulo 3 "Tensão pré-menstrual", o corpo da mulher/do livro se converte em espasmos e contrações. Cada poema é um sintoma que precede o ciclo menstrual: Cólica, Náusea, Febre, Fadiga e Vertigem. Ana Colling (2014) chama atenção para o fato de que diversos discursos criaram a noção do que é o corpo feminino: o filosófico, o pedagógico, o psicológico, o histórico, o jurídico, dentre outros. De maneira "muitas vezes imperceptível, todos receitam o que é ser homem, o que é ser mulher, e os papéis sociais designados a ambos: descrevem como se *fazem* as mulheres em determinada cultura; como se faz um corpo sexuado feminino" (COLLING, 2014, p. 16; grifos da autora). Sabemos, na contemporaneidade, que as noções de masculino e feminino, estão extremamente vinculadas às construções sociais e discursivas. Nada é puramente biológico, nada é estático e a sexualidade está em constante transformação.

As múltiplas práticas discursivas, quer seja por meio da religião ou por meio da medicalização e higienização das relações, têm pautado também a maneira como as mulheres encaram a própria sexualidade. As estruturas sociais concebem e ditam a maneira como elas devem se relacionar consigo mesmas e com o mundo. A polarização filosófica, que coloca as mulheres como subalternas, inferiores e cujas demandas são da ordem da paixão, em detrimento do homem racional e inteligente são desconstruídas no poema "Dia 17. Cólica". Aqui, o cartesianismo é criticado e o pensamento naturalizado da sexualidade feminina como uma região interditada, passiva, é problematizado. A vulva, vista como uma região inóspita, isolada, cuja necessidade de ser encoberta por véus impôs uma barreira física, linguística e social, é desvelada aos olhos do leitor e se torna o centro catártico do fazer poético:

> MINHA BUCETA É UM CORAÇÃO
> MINHA BUCETA PULSA
>
> engulo seu nome
> regurgito todo racionalismo
> se a morte fosse mulher
> não estaríamos em ruínas (ROMÃO, 2017, p. 71)

Se a tradição estabeleceu a genitália feminina como uma vagina dentada, onde o homem se perde e se corrompe em um prazer cercado de pecados e tabus (SHOWALTER, 1993), a ressignificação da vulva é vista de perto como pulsão de vida e vibração que contagia e bombeia sangue para o resto do corpo. A biologia não aparece como reducionista, é o centro não apenas da emoção, mas que subverte e desconstrói a razão cartesiana, planeja e converte poesia em atitude de revide. Revela uma sabedoria outra, um outro tipo de conhecimento.

A caixa alta é novamente usada como recurso estilístico e estético para mostrar o grito que rompe com os silêncios e interditos. A mulher grita, não apenas com a garganta, com a palavra escrita, mas também com a vulva convertida semanticamente. O uso do vocábulo "buceta", aparentemente sujo e tida como um palavrão, dessacraliza o corpo da mulher, o transforma de um receptáculo passivo em lugar simbólico da enunciação que não se deixa assujeitar. É ativo, potente, toma a dianteira das relações.

Nos três últimos poemas do Capítulo 3, "Tensão pré-menstrual", a autora evoca três figuras femininas gregas transgressoras para desconstruir suas histórias, subverter o discurso objetificador e colocá-las no lugar de sujeitos de suas próprias vidas: Antígona, em "Dia 19. Febre", que desenterra os ossos de mulheres assassinadas e nomeia seus algozes; Penélope, em "Dia 20. Fadiga", que desafia o poder masculino e se insurge; e Ariadne, em "Dia 21. Vertigem", que apresenta as estruturas de poder brasileiras como um labirinto contemporâneo cheio de *minotauros*. Elas desfiam suas biografias e refazem a trama de suas narrativas, como acontece em toda a obra de Luiza Romão. Nela, as mulheres não performam recato, silêncio, pureza, marcas de uma feminilidade cristã controlada, muito pelo contrário, elas rompem padrões, elas questionam normas, elas não se contentam em ser menos, em estar à sombra.

O capítulo 4, "Corte", traz a noção de pílulas do dia seguinte que interrompem a gestação do país como possibilidade de materialização da igualdade e da alteridade. Elas se estabelecem como cortes históricos que viabilizam o crescimento do uso de discursos de ódio e violência contra as minorias sociais. São quatro poemas cujos nomes são datas que marcaram o contexto político recente do país. Todos os poemas/pílulas são epigrafados por notícias de jornal que, entre outras temáticas, retratam: tensões que se instauram na cidade a partir de conflitos urbanos; a ação policial como prática de violência

contra população; as perversões políticas enfrentadas pelo país durante e após o impedimento da ex-presidenta Dilma Rousseff; as relações frágeis de justiça; a região nebulosa em que se encontra a democracia brasileira. Luiza Romão é direta, sem rodeios e traça a barbárie com minúcia.

Bruna Escaleira chama atenção para o fato de que "apesar da evolução do tema e da ligação de um capítulo ao outro, o livro é todo entrecortado. Tudo nele parece lembrar os cortes, as fissuras sociais" (2017, p. 506). E aqui se dá exatamente isso, uma fissura, uma fenda que se apresenta por meio de uma contração, caracterizada pela metáfora do quinto capítulo, "Ovulação", onde apenas um poema é apresentado. Ele funciona, de certa forma, como um prelúdio para a parte final. O percurso de *Sangria* se encerra, efetivamente, no sexto capítulo, intitulado "Menstruação", onde o sangue é catarse poética que revida, em estado de lança, apontada para o opressor.

> Sou a terra que absorve a seixa
> A barragem prestes a eclodir
> SEI SANGRAR POR MIM MESMA
> Meu útero é uma bomba
> E não precisa de fósforo
> Para explodir (ROMÃO, 2017, p. 103)

A estética do grito, da revolta, da denúncia, própria da oralidade, da literatura marginal-periférica e do movimento dos *slams*, está novamente presente no poema "Dia 27. Sangria". Aqui o sangramento não é pelo corpo violentado e a menstruação não é vista como sinônimo de impureza e imperfeição, não é uma letra escarlate que demarca corpos geográficos, mas se configura como arma que vira rio, correnteza, expurgo desse corpo feminino, desse corpo matéria de palavras, compartilhado e convertido em afeto e luta.

Em "Dia 28. Lútea", a eu lírica segue essa temática de revide e chama atenção para a necessidade de uma ruptura radical com os sistemas excludentes. É preciso cair, destruir, fisicamente e socialmente, para compor e construir um novo mundo.

> se caiu as torres gêmeas

a ditadura, o muro de berlim
porque não haveria de cair
esse maldito sistema

faremos o levante
sobre as ruínas do velho mundo
eternidade é só para os deuses

a noite precisa desabar para o sol nascer

paredes se desfazem mês a mês
a hemorragia se torna alívio
e bandeira (ROMÃO, 2017, p. 105-106)

A queda das torres gêmeas, da ditadura, do muro de Berlim, inscreve no poema a queda do modelo hegemônico, do modelo onde o falo e a virilidade ditam as normas sociais. Estados autoritários que violam os direitos humanos impossibilitam o estabelecimento de sociedades justas e precisam cair também enquanto enunciados de exclusão. A literatura é ferramenta de mobilização de uma nova realidade.

Assim como as paredes internas do útero descamam quando acontece a menstruação, é preciso que as paredes das velhas práticas desabem para que as estruturas patriarcais, racistas, misóginas e xenofóbicas sejam problematizadas e desconstruídas. O poema é um chamamento, que encerra o ciclo poético de violência e faz um convite a um novo ciclo, o de uma luta que não pode ser represada, posto que é rio e flui.

Se no poema "Dia 1. Nome Completo", vemos o útero colonizado, invadido, o ciclo se encerra com ele se transformando em uma bomba prestes a explodir, em "Dia 27. Sangria", e no solo para a construção de um novo mundo, em "Dia 28. Lútea". Se os corpos das mulheres foram tradicionalmente "treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo" (BORDO, 1997, p. 20), a autora rechaça qualquer tentativa de controle e opera uma poética onde o feminino, outrora objetificado pela tradição, se emancipa e pauta o discurso para longe do processo exploratório.

O percurso de análise nos trouxe a uma trajetória de desconstrução do lugar da mulher na sociedade, da problematização das estruturas de poder, da literatura como instrumento de mobilização e visibilização de minorias sociais, da dicção da poeta que procura subverter lógicas opressoras. Entretanto, não queremos, de forma alguma, limitar as possibilidades de análise de *Sangria*, visto que existem outras chaves interpretativas pelas quais a obra pode ser compreendida, e, por isso, convidamos ao debate.

O contexto em que Luiza Romão está inserida é de suma importância para sua concepção estética, é algo que borra os limites de seus versos. Ela é precursora e pioneira dentro do cenário em que se desenvolvem as batalhas de poesia oral em São Paulo, em que a poesia se estabelece em ágoras da palavra, espaços de pertencimento e partilha, locais, que, por estarem à margem do circuito tradicional da literatura, são inscrições de resistência. Os últimos anos têm sido marcados pelas lutas das mulheres dentro da cena da literatura marginal-periférica e fora dela, com a reinvindicação de demandas interseccionais pautando as escolhas discursivas e problematizando as dinâmicas sociais.

Com os ataques recentes à democracia, ao livre pensamento, à cultura e ao direito de ir e vir, as poetas dos *slams* têm se mostrado protagonistas na luta por direitos ao evidenciar uma produção literária que denuncia e resgata a coletividade feminina como lugar de revide. A poesia de Luiza Romão se estabelece na exaltação de vozes tradicionalmente silenciadas. Seus poemas, assim como as batalhas, evocam a noção de corpo compartilhado e coletivo, que existe em diálogo com a exaltação das diferenças, do encontro e da coexistência. A oralidade e a performance, inscritas e transmutadas nos versos, promovem a desconstrução de discursos hegemônicos enraizados ao mesmo tempo em que são expressões de resistência.

A obra é ao mesmo tempo: um chamado e um grito de alerta para o tempo em que vivemos, onde os discursos de ódio crescem e pautam as dinâmicas da sociedade; uma denúncia a um país que se alicerçou em práticas predatórias, misóginas e racistas; e uma poética de celebração da diversidade. Sangria modula a enunciação de um sujeito feminino que não se deixa mais subalternizar e se configura como uma resposta às violências impetradas contra as mulheres, revelando uma luta operada diariamente pelo livre direito à liberdade e à palavra.

referências bibliográficas

AHMED, Sara. Feminist Futures. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. London: Blackwell, 2003. p. 236-254.

ANZALDÚA, Glória. *La consciência de la mestiza/Rumo a uma nova consciência.* In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 321-339.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária.* São Paulo: Conrad, 2001.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminilidade: Uma apropriação feminista de Foucault. In: JACAR, Alison e BORDO, Suzan, R. *Gênero, corpo e conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record e Rosa dos Tempos, 1997, pp. 19-41.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 313-321.

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais*: a construção do corpo feminino na história. Dourados: Ed. UFGD, 2014.

D'ALVA, Roberta. Slam: Voz de levante. *Rebento* (Unesp), São Paulo, n.10, p. 268-286, 2019. Disponível em: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360. Acesso em 11 nov. 2019.

D'ALVA, Roberta. *Teatro hip-hop:* a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea:* um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

ESCALEIRA, Bruna. Sangria: Palavra de corte de Luiza Romão. *Crioula* (USP), São Paulo, n. 20, p. 503-508, 2017. Disponível em: http://bit.ly/36ZC5Z8. Acesso em 02 out. 2018.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). *Problemas de gênero.* Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 149-168.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena. Do silencio hixiénico ao orgullo da mancha. Censura e exceso na cultura menstrual. In: BERMÚDEZ MONTES, Teresa; SANT'ANNA, Mônica Heloane Carvalho de (orgs.). *Letras Escarlata: Estudos sobre a representación da menstruación.* Berlim: Frank e Timme, 2016, p. 83-103.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. *Cadernos Pagu* (Unicamp), nº 14(1), p. 45-86, 2000. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340. Acesso em 31 ago. 2017.

hooks, bell. 2017. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. _____ (org.). In: *O corpo educado:* Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MIRANDA, Cláudia de Azevedo. *Slams e Saraus*: Espaços táticos da periferia na cultura urbana. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015. Anais... Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, p. 1-15. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3635-3.pdf . Acesso em: 01 jul. 2017.

ROMÃO, Luiza. *Sangria.* São Paulo: Selo do Burro, 2017.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual:* sexo e cultura do fin de siècle. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas*: reflexões sobre os novos feminismos. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich São Paulo: Cosac Naify, 2014.

os deuses e os mortos:

RUY GUERRA E O COLAPSO DA MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA

Os deuses e os mortos: Ruy Guerra and the collapse of brazilian modernization

Carolina Serra Azul Guimarães[1]

Resumo: Como se sabe, o Cinema Novo retoma amplamente a tradição literária modernista por meio de uma série de adaptações cinematográficas. Com o endurecimento da repressão em 1968, o cinema nacional enfrenta um curto-circuito. Mobilizando tal contexto, pretendo discutir alguns aspectos do filme Os Deuses e os Mortos (1970), de Ruy Guerra, que trabalha com elementos do Cinema Novo e dialoga com o romance Terras do sem-fim (1943), de Jorge Amado. Neste longa-metragem experimental, Ruy Guerra discute os rumos da arte e do país no contexto da ditadura civil-militar, quando a potencialidade progressista da modernização está desmoronando.

Palavras-chave: Ruy Guerra, Jorge Amado, cinema brasileiro, ditadura militar.

Abstract: It is common knowledge that the Cinema Novo movement takes a new look at the modernist literary tradition, in a variety of adaptations to film. In 1968, state repression becomes more severe, and national cinema goes through a short circuit. Bearing in mind this context, I intend to discuss some aspects of Ruy Guerra's Os Deuses e os Mortos (1970), which combines elements from Cinema Novo with the novel Terras do Sem-fim (1943, Jorge Amado). In his experimental feature film, Ruy Guerra discusses the possible futures for art in the country in the context of the civil-military dictatorship, while the progressive potentials of modernization colapses.

Keywords: Ruy Guerra, Jorge Amado, brazilian cinema, military dictatorship.

---

1 Doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP.

No final da década de 1950, quando o movimento coletivo do Cinema Novo surge no país, a produção artística nacional reorientava, fundamentalmente, sua relação com os trabalhadores, seja na cidade ou no campo. Durante o período do pré-golpe de 1964, pode-se identificar no país algo como uma "aufklärung popular", uma vez que o raciocínio político da esquerda generalizava-se na fala cotidiana, sendo debatido entre as camadas populares de maneira raramente observada antes[2]. Desse modo, as artes, sobretudo aquelas que podem ser produzidas e consumidas coletivamente, como o teatro, a música e o cinema, voltam-se para uma pesquisa intensa, articulada com os trabalhadores, no sentido de pensar formas não-burguesas de representação, visando a formas artísticas e, em última instância, sociais mais democráticas.

O problema da superação do subdesenvolvimento – noção que surge no âmbito das ciências sociais contemporaneamente ao Cinema Novo[3] – estava na ordem do dia e pautava sobremaneira o debate artístico. Nesse momento, nossa melhor imaginação artística ora era alimentada pela possibilidade revolucionária, ora pelo "imaginário positivador da assim chamada modernização capitalista"[4] – o qual pautou durante toda a primeira metade do século XX boa parte de nossas manifestações artísticas, como possibilidade da universalização de direitos e constituição da cidadania.

Ao meditar esteticamente sobre essa gama de questões, os cinemanovistas recorreram constantemente à tradição literária brasileira, seja por meio de adaptações, seja recuperando temas literários recorrentes, como os nossos sertões e suas dinâmicas socioculturais. No célebre texto "Estética da fome", Glauber Rocha vincula diretamente o Cinema Novo à literatura de 1930: segundo Glauber, o "miserabilismo" do país, "antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60" (2004, p. 65). Percebe-se, não apenas pelo texto de Glauber, mas pela gama inicial de longas do Cinema Novo – *Os fuzis*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* – que há uma disposição em jogar luz sobre áreas subdesenvolvidas do país e discutir as possibilidades de superação de tal condição. Dessa forma, o Cinema Novo

2 Valho-me do panorama histórico estabelecido por Roberto Schwarz no ensaio "Cultura e Política 1964-1969" (cf. 1992, p. 61-90).

3 A coincidência entre o surgimento da noção de "subdesenvolvimento" e do movimento do Cinema Novo foi notada por Ismail Xavier no dia 5/12/ 2016 em conferência realizada no Seminário de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária da FFLCH-USP.

4 A expressão é de Paulo Arantes (cf. 2014, p. 326).

não estaria retomando apenas temas da tradição literária brasileira, mas estaria retomando *a disposição de nossa literatura, sobretudo a do romance, para a pesquisa acerca do país*. Refiro-me ao conceito formulado por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* e retomado em diversos estudos do crítico segundo o qual o nosso romance, a partir do Romantismo, constituiu-se como

> forma de pesquisa e descoberta do país. A nossa cultura intelectual encontrou nisto um elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente (2007, p. 432).

Ao abordar parte da literatura do decênio de 1930, Candido recupera tal concepção de romance como instrumento cognitivo em relação ao Brasil. Segundo o crítico, em certa ficção de 1930 verifica-se uma postura crítica em relação às debilidades sociais do país; dessa forma, parte do romance do referido período adquire "uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos" (CANDIDO, 2006, p. 171) – isto é, nosso romance captura um sentimento do subdesenvolvimento antes que o conceito fosse formulado pelas ciências humanas.

No entanto, no período pré-golpe de 1964, nota-se a perda da centralidade do romance como forma de compreensão do funcionamento de nossa sociedade. Por um lado, tal perda de posição deve-se ao próprio desenvolvimento das ciências sociais em contexto nacional. Por outro lado, é curioso notar como outras artes, inclusive o cinema, incorporam os debates do período de maneira mais contundente do que o romance. Pode-se dizer que há uma espécie de atrofia da forma romance no começo da década de 1960, a qual foi observada por Davi Arrigucci Jr. e por João Luís Lafetá, respectivamente, em conversa sobre o período:

> DAJr. - A década de 60 foi extraordinariamente fértil para o romance hispano-americano. E no Brasil foi extraordinariamente fraca (...) A literatura brasileira começou a ter interesse de novo no fim da década de 60 e começo da de 70. Houve um período aí de grande marasmo, estava num baixo terrível

> (...)
> JLL – Eu só quero observar o seguinte: se o romance na América Hispânica foi melhor, na década de 60, no Brasil ocorreu um fenômeno engraçado que talvez seja substitutivo. Foi o cinema, um grande cinema. Parece que todo o interesse foi canalizado para o cinema e para a música popular (...) (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 105-106)[5].

Levando adiante a ideia colocada por Lafetá – a de que o cinema funcionaria, na década de 1960, como um *substitutivo para o romance* –, podemos dizer que essa substituição se dá principalmente *em relação à instância de pesquisa, de instrumento cognitivo que a obra de arte pode assumir.* Objeto coletivo desde a produção até a recepção e afinado com os debates sobre industrialização e modernização do país, o cinema nacional, em especial o Cinema Novo, assume posição de destaque na interpretação do país no período pré-golpe: trata-se de imaginar e testar novas formas artísticas e sociais; de forjar um novo Brasil pela imaginação e pela práxis.

Esta viva tradição do Cinema Novo foi cortada pelo golpe de 1964 enquanto ainda estava se constituindo. Ainda que os cineastas do movimento continuem produzindo após o golpe, é certo que tiveram de repensar os seus pontos de vista e suas estéticas. Com o endurecimento da repressão em 1968, o cinema nacional enfrenta um novo curto-circuito: a "atmosfera de transe"[6] que se espalha pelo país explode definitivamente a estética cinemanovista: as possibilidades revolucionárias são suspensas, e o ideário de uma modernização integradora fica definitivamente para trás. Nesse contexto, surge uma nova corrente cinematográfica – o cinema marginal – visando a questionar os preceitos cinemanovistas[7].

5 Heloisa Buarque de Hollanda chama atenção para o mesmo problema: "Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público. A literatura parece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do momento necessitassem dos novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido como Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro" (2004, p. 36).

6 A expressão é de Ismail Xavier (cf. 1997, p. 149).

7 Ao analisar uma série de filmes do final da década de 1960 e da década de 1970, Ismail Xavier nota que a dimensão revolucionária identificada em um Glauber Rocha cinemanovista, já balizada pelo próprio diretor em *Terra em transe* (1967), resulta na completa dessacralização do Cinema Novo

Diante desse corte dentro do corte representado por 1968 – quando, de par com a absoluta intolerância estatal em relação a qualquer tipo de resistência, o discurso da ditadura civil-militar torna-se abertamente conservador[8] – se estabelece um movimento de "revisão da história"[9] por parte dos diretores que compuseram o movimento do Cinema Novo. Uma das obras mais expressivas desta revisão é o longa-metragem Os Deuses e os mortos, dirigido por Ruy Guerra em 1970. Autor do marcante *Os fuzis* (1964), em *Os Deuses* (...) Ruy Guerra abandona em grande medida o olhar mais estável e algo geometrizante que caracteriza o seu clássico cinemanovista em favor da predominância de planos-sequências que denotam instabilidade e excesso, estética que muito se aproxima do Cinema Marginal[10].

O enredo do longa-metragem centra-se na disputa entre duas famílias tradicionais, os Santana da Terra e os D'Água Limpa, por terras para a plantação de cacau. A história se desenrola no início do século XX, evidenciando o nexo dessa disputa entre famílias com capital estrangeiro, notadamente o inglês, país àquela época distribuidor internacional do cacau brasileiro. Para acirrar o conflito entre as famílias, surge um forasteiro enigmático de nome Sete Vezes, representado por Othon Bastos. Segundo a boa caracterização de Ismail Xavier, Sete Vezes é "a figura suja, contaminada, que emerge como que da terra, trazendo no corpo as marcas de uma tradição local associada ao sangue, à lama" (1997, p. 142). Espécie de morto-vivo, o forasteiro investe violentamente contra as duas famílias, contribuindo para o movimento já em andamento de mútua aniquilação.

Uma das referências de Ruy Guerra para a composição do enredo é o romance *Terras do sem-fim*, publicado por Jorge Amado em 1943, que aborda justamente a disputa entre duas famílias pela mata do Sequeiro Grande para a produção de cacau no início do século XX. A figura de Sete Vezes, bastante importante para o longa-metragem de Ruy Guerra, não

pela estética de Rogério Sganzerla, cuja obra *O bandido da luz vermelha* identifica o atraso nacional como condição insuperável e, por isso, infernal. (cf. XAVIER, 2012, p. 182)

8 Segundo Roberto Schwarz, para efetuar o golpe os sentimentos atrasados de uma pequena-burguesia foram mobilizados; nesse sentido, "o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado: a revanche da província" (1992, p. 72). Ainda segundo Schwarz, o regime só passa a valer-se publicamente desta ideologia "ordeira" a partir de 1968, para fazer frente à subversão.

9 O termo é de Ismail Xavier (cf. 1997, p. 132).

10 A proximidade entre a estética de *Os Deuses e os Mortos* e o Cinema Marginal é notada por Ismail Xavier (cf. 1997, p. 161).

existe no romance de Jorge Amado, que assume contornos mais associados à realidade objetiva, embora não prescinda de certa atmosfera mítica. Como mostra Antonio Candido em artigo escrito logo após a publicação do romance, *Terras do sem-fim* caracteriza uma espécie de ápice bem-sucedido da literatura do decênio de 1930. Segundo Candido, no romance em questão, assim como nas narrativas de 1930, há uma dimensão de desaburguesamento e de reflexão estética sobre as possibilidades de "integração das massas na vida do país" (2004, p. 43). Como vimos, essas questões também são centrais para o movimento do Cinema Novo, e é precisamente nesse sentido que os diretores irão resgatar as obras literárias do referido período para refletir sobre a década de 1960. No entanto, Ruy Guerra recupera o romance de Jorge Amado após 1968, quando a História torna impossível manter os pressupostos cinemanovistas. Ainda assim, por que o diretor se vale de *Terras do sem-fim* como uma referência para a composição de seu longa metragem?

O acompanhamento dos argumentos de Antonio Candido sobre a narrativa de Amado nos ajuda a esclarecer essa dúvida. Segundo o crítico, o romance de 1943 é uma obra bem-sucedida sobretudo pelo *deslocamento do ponto de vista* em relação a narrativas anteriores de Amado: *Terras do sem-fim* não é narrado do ponto de vista do trabalhador; a narrativa em questão é narrada *do ponto de vista da História*, isto é, do ponto de vista daqueles, exploradores ou explorados, que lidam com as terras do cacau no sul da Bahia. Nesse sentido, Candido afirma que a personagem central de *Terras do sem-fim* é a mata do Sequeiro Grande, e, acrescento, a sua "conquista" para a plantação do cacau é a mola da ação. Ainda segundo o crítico

> as *Terras do sem fim* são uma espécie de outro mundo, para onde a febre do cacau, a sede do ouro, arrastam os homens numa aventura desbragada, cheia de perigo e de morte, de sangue e de brutalidade. Um inferno para o operário, uma parada de vida ou de morte para o fazendeiro, uns e outros atirados na aventura capitalista da concorrência e da vitória do mais forte (CANDIDO, 2004, p. 52).

Percebe-se, assim, que no romance de 1943 Amado não busca narrar uma história a partir do ponto de vista do trabalhador, desaburguesando dessa maneira o romance; em *Terras do sem-fim* trata-se de acompanhar o

processo sanguinário de exploração de uma terra para o cultivo do cacau – exploração essa que, como é evidente no romance e no longa-metragem de Ruy Guerra, é indissociável do Capital internacional, que estabelece o preço e distribui o produto fora do Brasil. Em outras palavras, o romance de Jorge Amado abandona a pretensão de narrar por meio do trabalhador e passa a acompanhar um processo de acumulação cuja simbiose entre formas de dominação artificialmente separadas entre "modernas" e "arcaicas", passando por uma luta bastante "primitiva" pela dominação da natureza, salta aos olhos[11]. Com razão, Candido verifica que essa mudança de perspectiva alarga a compreensão do leitor em relação à espoliação, uma vez que o trabalhador é representado de forma integrada em um sistema amplo.

A partir dessas considerações, creio que a atração de Ruy Guerra pelo material de *Terras do sem-fim* começa a ganhar contornos mais específicos. Embora o romance de Amado apresente uma instância cinematográfica, sobretudo por conta dos cortes presentes na narrativa e da atmosfera de *far-west*[12], o longa-metragem de Ruy Guerra não recupera tais elementos; antes, prima pelo plano-sequência em detrimento dos cortes e da montagem. O centro da recuperação de *Terras do sem-fim* por Ruy Guerra parece residir no acompanhamento da relação entre capital internacional – o universo aparentemente racional, da mercadoria – e a aniquilação de contornos arcaicos entre duas famílias pela disputa de terras. Trata-se, enfim,

---

11 Seria preciso realizar um estudo mais detido do desenvolvimento dos romances de Jorge Amado para compreender os motivos pelos quais o deslocamento do ponto de vista engendra uma forma que aborda de maneira mais contundente as especificidades do capitalismo brasileiro. Os estudos recentes de Ana Paula Pacheco sobre os romances de Graciliano Ramos, notadamente sobre *Vidas Secas*, assinalam que o autor, contemporâneo de Jorge Amado, logra acompanhar o processo de acumulação primitiva que ocorre em contexto brasileiro na década de 1930 sem prescindir do ponto de vista do trabalhador precarizado. Nesse sentido, a autora demonstra que Graciliano incorpora à forma de *Vidas Secas* uma profunda reflexão sobre as tensões entre trabalho intelectual e trabalho braçal ao mesmo tempo em que expõe a "coeternidade entre capitalismo avançado e primitivo" em contexto brasileiro" (2015, p. 39-40). Sobre a dimensão de pesquisa que nosso romance assume, Pacheco destaca que a descrição do processo de acumulação primitiva no Nordeste pelo romance de Graciliano antecede a formulação teórica do problema em mais de três décadas.

12 Antonio Candido chama a atenção para a dimensão cinematográfica de *Terras do sem-fim*. Além de notar a centralidade dos cortes e do clima de *far-west* no romance, Candido afirma que Amado representa a disputa pela mata do Sequeiro Grande com uma técnica de "aproximação progressiva (...), focalizando (às vezes no sentido de uma câmera) aspectos, lugares, circunstâncias cada vez mais ligados à luta". (2004, p. 53).

de focalizar um processo de acumulação que de tempos em tempos se repõe, com suas especificidades, no solo histórico brasileiro; e no contexto da ditadura civil-militar, quando Guerra filma *Os Deuses e os mortos*, a organicidade entre o "atraso" e o "moderno", que constitui os processos sociais e econômicos nacionais, é escancarada.

Nas palavras de Paulo Arantes, "o golpe lançaria a última pá de cal sobre o velho dualismo: setores modernos e tradicionais não se justapunham como se imaginava, antes formavam um sistema em que se entrelaçavam os respectivos interesses" (1992, p. 35). Nesse sentido, é interessante verificar como o material de *Os Deuses e os mortos* também assinala a superação de um ponto de vista recorrente no Brasil pré-golpe: a confiança nacional-desenvolvimentista de que o combate ao latifúndio implicaria necessariamente o combate ao imperialismo. O longa-metragem de Ruy Guerra mostra um Capital internacional inabalável diante das disputas e da auto-aniquilação das duas famílias tradicionais rurais.

Próximo ao desfecho da trama, quando o forasteiro Sete Vezes – que ao longo de toda a história interfere na luta entre as duas famílias, almejando para si as terras disputadas – finalmente consegue aniquilá-los e tomar as posses dos Santana da Terra, recebe o informe da boca de um burguês cuja figura e linguagem em tudo destoam da atmosfera das disputas rurais: o cacau que Sete Vezes buscava conquistar pertencia ao capital londrino. Diante de uma investida de Sete Vezes contra o burguês, este afirma: "mesmo que você me matasse não destruiria a cabeça; está fora do meu corpo... as lutas deixaram o Império vazio; você é dono de um império oco dentro de outro império maior"[13]. Dessa forma, sugere-se que o aniquilamento agônico de duas tradicionais famílias do Brasil rural não abala a influência econômica estrangeira sobre o país: pelo contrário, o capital londrino beneficia-se da disputa sangrenta pela conquista de terras. *Os Deuses e os mortos* representa a autodestruição de certo Brasil tradicional não como uma possibilidade de modernização integradora, mas como um pesadelo que em nada abala uma estrutura de dominação econômica.

Quanto ao ponto de vista do trabalhador, que deixa de ser o cerne do romance de Jorge Amado em *Terras do sem-fim* para dar lugar a um foco mais amplo, que acompanha um processo de simbiose econômica e social do arcaico

13 A cena do embate entre Sete Vezes e o burguês é analisada por Ismail Xavier (cf. 1997, p. 155-156)

e do moderno, o longa-metragem de Ruy Guerra opera um deslocamento semelhante. É verdade que desde que começou a filmar no Brasil[14] até a filmagem de *Os Deuses (...)*, Ruy Guerra não abordou propriamente a figura do trabalhador, tanto por conta das especificidades do mundo do trabalho nos locais em que filma, quanto por refletir esteticamente sobre as dificuldades que perpassam a relação entre técnica cinematográfica e representação do outro de classe – penso, sobretudo, no filme *Os fuzis*. Nesse sentido, no longa-metragem de 1964, Guerra não procura "dar voz" ou "compreender" o trabalhador precarizado ou o camponês, mas sonda suas figuras, recusando-se a ver na condição de pobreza "mais que anacronismo e inadequação"[15].

Se as abordagens do trabalho precário e da pobreza já são bastante enviesadas nos longas anteriores, em *Os Deuses e os mortos* elas passam por um notável deslocamento: não obstante o filme abordar o universo da plantação de cacau, as imagens do trabalho são muito raras; a representação dos pobres é bastante oblíqua, projetando-se em figuras alegóricas que parecem se associar aos "mortos" do título do filme. As figuras dos trabalhadores e da pobreza representada de forma mais objetiva, tão cara ao Cinema Novo, são empurradas para as margens do filme, que joga luz sobre imagens de agonia, assassinatos e sofrimento, inclusive dos chefes de família tradicionais.

Tal mudança na abordagem do trabalho e do outro de classe não é característica apenas da obra de Ruy Guerra, mas será a tônica do cinema brasileiro dos anos 1970. Ela parece ser uma espécie de homologia estética para um corte cultural operado pela ditadura civil-militar desde o primeiro momento, cujo impacto se intensifica com o aumento da repressão em

---

14 Embora tenha nascido em Moçambique e tenha construído uma trajetória bastante cosmopolita – Guerra forma-se em cinema na França, pelo IDHCE, no início da década de 1950 –, não seria exagero afirmar que Ruy Guerra é também um diretor brasileiro, ou, formulando de outro modo, um diretor moçambicano-brasileiro. Nesse sentido, o crítico francês Antoine de Baecque caracteriza Guerra como um "brasileiro de origem moçambicana" (p. 563). O próprio Ruy Guerra costuma apontar como em sua formação cultural moçambicana a cultura brasileira esteve fortemente presente, sobretudo a literária (cf. BORGES, p. 66-67).

15 As expressões entre aspas são de Roberto Schwarz no ensaio "O cinema e *Os fuzis*". Neste texto, Schwarz comenta como a câmera de Ruy Guerra mantém certa distância da miséria em *Os fuzis*, distância que se configura como "o contrário da filantropia: aquém da transformação não há humanidade possível; ou, na perspectiva da trama: aquém da transformação não há diferença que importe" (1992, p. 29).

1968: trata-se da cisão entre produção artística e intelectual e as massas. O processo é apontado por Roberto Schwarz:

> [em 1964] grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos *foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre movimento cultural e as massas*, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados ou em semi-clandestinidade (1992, p. 62, grifos meus).

Diante de tal represamento do andamento progressista da pesquisa no campo das artes, e da censura e a perseguição até mesmo da cultura de esquerda desvinculada das massas operada a partir de 1968, o melhor cinema nacional não pode mais representar de maneira positivada a organização dos trabalhadores, tampouco expor o subdesenvolvimento como instância a ser superada. O "atraso" será diagnosticado como condição permanente do país, pesadelo infernal. Esse diagnóstico certamente atravessa a fatura de *Os Deuses e os mortos*. Nesse contexto, a dimensão de pesquisa que o Cinema Novo empresta da tradição de nosso romance também se perde em grande medida, girando em falso diante da dissolução da ideia de uma modernização integradora ou, em momentos mais radicais, da possibilidade de revolução. Com os cortes operados pelo golpe, as pesquisas estéticas que imaginavam novas formas de organização da sociedade brasileira desdobram-se em constatações infernais do fracasso de um projeto.

Nesse sentido, é interessante olhar para o momento em que o mundo do trabalho aparece efetivamente em *Os Deuses e os mortos*. Trata-se de uma espécie de prólogo em que o tempo presente – o início da década de 1970 – se faz notar por meio de imagens de veículos, como caminhões, e do símbolo da Shell em um posto de gasolina. Neste prólogo os trabalhadores são representados na condição absolutamente desvelada de mercadoria: trata-se de retirantes que serão transportados como carga por um chofer de caminhão para trabalhar na região do cacau. Espécie de imagem-obsessão

de Ruy Guerra, uma vez que o chofer de caminhão que transporta uma população miserável para trabalhar no sul é figura central em *Os fuzis* – tais planos iniciais do filme estabelecem um nexo entre o presente da filmagem e o tempo histórico da narrativa. Nesta espécie de prólogo, Ismail Xavier verifica que a verdade da migração é exposta, uma vez que é representada

> (...) a mão-de-obra imersa na pobreza, realidade dos anos 60-70, que dá continuidade a uma tradição secular que já coleciona seus espectros. Evoca-se, de saída, a permanência de um dado estrutural – a mobilidade gerada pela carência se mantém – e se põe em cena o imaginário de céu, inferno e peregrinação que lhe é correlato (1997, p. 136).

Assim, entende-se que já nas primeiras cenas de *Os Deuses e os mortos* a imagem dos trabalhadores é inserida em um movimento de repetição do mesmo – cá, nos anos 1970, tanto quanto lá, no começo do século XX, a situação de quem trabalha nas plantações de cacau é precária, seja sob a dominação do capital inglês, mediada por famílias tradicionais decadentes, seja projetando-se sobre um posto de gasolina da Shell. Depois desta constatação inicial, as imagens do trabalho praticamente somem do filme, que se lança a encenar o pesadelo do fim das possibilidades de um país mais livre e democrático, encenação carregada de uma agressividade proporcional ao ímpeto de mudança que o Cinema Novo projetou um dia, antes da terra arrasada de 1968.

referências bibliográficas

ARANTES, Paulo Eduardo. "1964". In: *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência.* São Paulo: Boitempo, 2014, p. 281-314.

_____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira:* dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente". In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAECQUE, Antoine de. *Godard: biographie*. Paris: Bernard Grasset, 2010.

BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo, 2017.

CANDIDO, Antonio. "Poesia, documento e história". In: *Brigada Ligeira*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 41-56.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 169-196.

_____. "Um instrumento de descoberta e interpretação". In: *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos (1750-1880). 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 429-437.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

PACHECO, Ana Paula. "O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Universidade de São Paulo. São Paulo, nº 60, p. 34-55, abril de 2015.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. "Os Deuses e os Mortos: maldição dos Deuses ou maldição da História?". In: *Ilha do desterro*. *A journal of english language, literature in english and cultural studies.* Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 32, p. 131-162, 1997.

O discurso homoerótico feminino na canção e a ditadura militar brasileira

UMA ANÁLISE A PARTIR DO PROCESSO CENSÓRIO DO FOOGRAMA "O SORVETE" (1974), DE TUCA.

The female homoerotic discourse in the Brazilian popular music and the military dictatorship: An analysis based on the censorship process of the phonogram "O sorvete" (1974), by Tuca.

Renato Gonçalves Ferreira Filho[1]

Resumo: No presente artigo, analisamos o discurso homoerótico feminino na canção brasileira em relação à ditadura militar a partir do processo censório do fonograma "O Sorvete" (1974), da cantora, compositora e instrumentista assumidamente lésbica Tuca (1944 - 1978). Após o resgate da questão homoerótica na música brasileira e da trajetória da artista, discutimos as práticas da censura musical e as estratégias de defesa do discurso homoerótico feminino, além de esmiuçarmos o erotismo contido na obra de Tuca. Como resultados, levantamos questionamentos acerca do direcionamento conservador da ditadura militar, a elevação da subjetividade e do homoerotismo à categoria política no cenário pós-1968 e a invisibilidade de Tuca dentro da historiografia oficial da canção popular-comercial brasileira.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Ditadura Militar; Censura; Homoerotismo; LGBT.

---

1 Mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, docente do Centro Universitário FIAM-FAAM, bolsista CNPq.
E-mail: renatogoncalves@usp.br

Abstract: In the present article, we analyze the female homoerotic discourse in the Brazilian popular music in relation to the military dictatorship based on the censorious process of the phonogram "O Sorvete" (1974), of the assumed lesbian singer, composer and instrumentalist Tuca (1944 - 1978). After the rescue of the homoerotic issue in Brazilian music and the artist's trajectory, we discuss the practices of musical censorship and the strategies of defense of female homoerotic discourse, as well as the eroticism contained in Tuca's work. As a result, we raise questions about the conservative direction of the military dictatorship, the elevation of subjectivity and homoerotism to the political category in the post-1968 scenario and Tuca's invisibility within the official historiography of Brazilian popular-commercial song.

Keywords: Brazilian Popular Music; Military Dictatorship; Censorship; Homoerotism; LGBT.

introdução

A ditadura brasileira iniciada com o golpe militar de 1964 foi "uma vitória fulminante das forças conservadoras no país" (REIS, 2014, p. 7). Para além da esfera política, com a perseguição a movimentos sociais e a extinção de partidos políticos, o regime militar cerceou liberdades individuais e expressões culturais a partir do aparelhamento do Estado e do fortalecimento de órgãos estatais e mecanismos de censura que perdurariam até meados da década de 1980, com o fim dos 21 anos de ditadura. A canção popular, um dos objetos culturais de maior expressão dentro da indústria cultural do período, talvez seja um dos principais exemplos da atuação autoritária e conservadora da ditadura.

Certamente, os aparelhos de censura não foram algo inédito na história brasileira, como aponta Renan Quinalha (2017, p. 37): "o controle estatal sobre os meios de comunicação e as formas de expressão artísticas remontam a períodos bem anteriores da constituição de um Estado Nacional e de sua relação com a cultura". Porém, a partir da ditadura militar das décadas de 1960, 1970 e 1980, em nome de um projeto do suposto restabelecimento da ordem e da integração nacional, os órgãos oficiais tiveram sua atuação intensificada, sobretudo, entre 1973 e 1984, quando foi maior o número de vetos da censura musical (CAROCHA, 2007).

As práticas da censura, que se estendiam a toda e qualquer expressão artística que pudesse ser apresentada, comercializada ou disponibilizada ao público (como livros, exposições, peças de teatro, telenovelas e programas de televisão), desempenharam um papel fundamental na ditadura militar brasileira, conforme destaca Cecilia Heredia (2015, p. 12):

> "(...) [a censura] foi um importante mecanismo de controle utilizado pelo Estado autoritário, por um lado, promovendo perfis e alertando a política política sobre potenciais artistas 'subversivos' e, por outro, tentando impedir a disseminação de obras que questionassem a ordem (fosse ela política, moral ou social)"

Embora na historiografia recente, sejam mais estudadas as canções censuradas que abordaram questões políticas e sociais, como "Cálice" (Chico Buarque / Gilberto Gil) e "Comportamento geral" (Gonzaguinha), segundo Carlos Fico (p. 71), na atuação da censura acentuava-se um "viés predominantemente ético": "se quantificarmos os processos de censura (...) veremos que prevalece, numa porcentagem próxima dos 85%, os cortes inspirados em temáticas sexuais e comportamentais". O conservadorismo, enquanto estrutura de atuação, estava presente de forma irredutível.

Diante da faceta conservadora da ditadura militar, como pensar as questões homoeróticas? Nesse sentido, podemos enquadrar a censura a partir do recorte de gênero e sexualidade proposto por Renan Quinalha (2017, p. 24), que identifica, na ditadura militar, uma forte tendência a elaborar "regras proibitivas e licenças permissivas em relação às sexualidades, ajudando a definir as condutas classificadas como inaceitáveis", constatação a qual o autor chega após extensivo trabalho de análise de processos censórios do período: "o controle legal das homossexualidades (...) nunca deixou de ser feito pelas autoridades conforme a conveniência e os valores morais de ocasião" (idem, p. 320).

Se tomarmos não apenas a censura moral às produções artísticas que fossem dissidentes à heteronormatividade, isto é, à normatização do desejo heterossexual como regra única, e aos valores familiares patriarcais, nos quais a família se estrutura em torno do homem heterossexual e progenitor, mas também a atuação autoritária da polícia e a perseguição a homossexuais, travestis e mulheres e homens transgêneros em lugares de

grande concentração dessas populações, geralmente nas regiões centrais da cidade (GREEN, 2000, p. 266), podemos pensar que a ditadura militar desenvolveu uma grande e diversa atuação repressiva à homossexualidade.

Diante desse cenário, como podemos interpretar a produção de Tuca, uma das primeiras mulheres assumidamente lésbicas a produzir canção no Brasil? A partir do resgate histórico do processo censório para o disco *Dracula I love you* (1974), chegamos à análise de "O sorvete", canção de Tuca que será um exemplo de sua produção. Inicialmente, discutiremos a presença do discurso homoerótico feminino na canção popular-comercial na década de 1970, para, então, refazermos a trajetória artística e social de Tuca. Após a apresentação dos documentos arquivados do processo de censura de Tuca, disponibilizados à consulta pública, chegamos à análise da canção "O sorvete" (Jeannette Priolli / Castro Neto), desenvolvendo uma leitura atravessada pela discussão filosófica sobre o erotismo, os pareceres dos censores e a historiografia do homoerotismo na realidade brasileira. Como considerações finais, levantamos questionamentos referentes às tratativas da ditadura militar, à elevação da subjetividade e do homoerotismo à categoria política e à invisibilidade de Tuca dentro da historiografia oficial da canção popular-comercial brasileira.

canção popular-comercial brasileira e as questões lgbts:

Analisar a questão LGBT na canção popular-comercial brasileira - o termo é emprestado de Walter Garcia (2013) - demanda um olhar amplo para que se possa reconhecer sua presença em duas principais dimensões da canção em que ela pode se manifestar (GONÇALVES, 2016, pp. 12- 19): na composição, a partir das figuras do eu lírico, narrador ou personagem, que podem se mostrar heterossexuais, homossexuais ou bissexuais, de acordo com os marcadores de gênero e sexualidade impregnados à linguagem; e na interpretação, considerando-se a voz masculina ou feminina do intérprete em congruência ou incongruência aos marcadores de gênero da composição, além de seu corpo e sua performance.

Como destaca João Silverio Trevisan (2018, p. 269), na canção popular-comercial brasileira, compositores como Assis Valente e Johnny Alf, respectivamente, já nas décadas de 1930 e 1950, usavam e abusavam de

"expressões de duplo sentido (...) para brincar com suas fantasias eróticas". Porém, foi a partir da década de 1970 que o "desbunde guei", sintetizado por figuras como Caetano Veloso e Ney Matogrosso, que a questão teve maior relevância na canção brasileira.

Enquanto o homoerotismo masculino e a androginia ganhavam visibilidade e notoriedade no campo da música brasileira, o homoerotismo feminino teve menor expressão. Uma das primeiras representações do homoerotismo feminino na canção popular-comercial brasileira esteve presente na composição de "Bárbara" (Chico Buarque e Ruy Guerra), de 1972, da qual foi censurado o termo "nós duas", que marcaria o discurso afetivo entre duas mulheres (GONÇALVES, 2016, p. 24). Rita Lee, no disco *Atrás do porto tem uma cidade* (1974), sugestionava a homossexualidade feminina sem deixá-la clara: "sim, eu sou um deles / e gosto muito de sê-lo / porque faço coleção / de lacinhos cor-de-rosa e também de sapatão" ("De pés no chão").

No subtexto da seara das intérpretes da MPB da década de 1970, muitas vezes, a homossexualidade fora sugerida tanto a partir de performances masculinizadas quanto pela construção de suas figuras públicas. É exemplar a jocosa e até mesmo desrespeitosa canção "Rock das aranhas" (1980), de Raul Seixas, que faz menção ao sexo lésbico ("eu vi duas mulheres botando aranha pra brigar") e é debochadamente dedicada por ele às cantoras Maria Bethânia, Gal Costa e, "com todo respeito", Simone. Inclusive, é de Gal e Bethânia, que, publicamente, nunca falaram sobre suas vidas sexuais, a performance de "Esotérico" (Gilberto Gil), de 1976, durante a turnê Doces Bárbaros, na qual há a simulação de um flerte entre duas mulheres.

Promovendo-se um recorte de gênero, embora houvesse um grande número de intérpretes mulheres, deve-se destacar que poucas compositoras ganharam projeção nas décadas de 1960 e 1970 na música popular-comercial brasileira, espaço majoritariamente ocupado por compositores homens. Àquela altura, apenas Dolores Duran e Rita Lee ganharam destaque enquanto compositoras, campo que seria mais explorado na década de 1980 a partir de Joyce, Marina Lima e Angela Ro Ro, essas duas últimas que abordaram o homoerotismo em suas canções e performances.

Diante de tal cenário, podemos apontar Tuca como uma pioneira por não apenas ser uma cantora e compositora, mas também por trazer o homoerotismo feminino tanto para as as composições quanto para as suas

performances, posições até então inéditas na canção brasileira. Embora hoje seja pouco reconhecida nas tramas de legitimação da histórica da canção brasileira, sua trajetória foi exemplar.

a trajetória de tuca

A trajetória de Tuca, nome artístico de Valeniza Zagni da Silva, pode ser dividida em três fases, a saber: (I) seu surgimento em meio à "era dos festivais" com o lançamento do disco *Meu eu* (1966); (II) sua estadia em solo francês atuando como compositora, instrumentista e arranjadora no início da década de 1970; e (III) seu retorno ao Brasil durante os anos de chumbo da ditadura militar com o lançamento do segundo e último disco *Dracula I love you* (1974). Elucidar seu percurso nos ajuda a refazer as posições ocupadas por Tuca dentro do campo da música popular brasileira (a partir de uma perspectiva calcada em Pierre Bourdieu) e a posicionar os sentidos evocados por sua obra em relação à sua conjuntura produtiva - etapas fundamentais para a contextualização dos fonogramas submetidos à censura em 1974, cujo processo censório é objeto do presente artigo.

A "era dos festivais", momento de estreia de Tuca, como aponta Marcos Napolitano (2004, p. 56), estabeleceu um ponto importante na formação da Música Popular Brasileira: "os festivais acabaram sendo os principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, voltada para a discussão dos problemas que afligiam a sociedade brasileira". Apresentando-se muitas vezes ao lado de Geraldo Vandré, que seria projetado pela canção "Pra não dizer que não falei das flores" e com quem Tuca compôs "Cavaleiro", a cantora participou de alguns festivais televisivos e lançou, em 1966, seu primeiro disco, *Meu eu*, produzido e comercializado pela gravadora Chantecler. Em consonância ao projeto nacional-popular da MPB, alinhado a um projeto político de parte da esquerda que enxergava na valorização das raízes populares uma forma de resistência à ditadura militar, o disco de estreia de Tuca traz temas como os orixás ("Yemanjá" e "Xangô"), as paisagens áridas do sertão ("Meio sertão andei", "Terra triste", "Simplicidade") e a luta política direta ("A estrada", "Amor e morte de um soldadinho de chumbo"). A canção que abre o disco, "Guerra e paz", dá o tom nacionalista de seu primeiro trabalho: "fui pedir terra ao senhor meu dono, fui pedir paz ao meu

senhor rei". Todas as canções que compõem o disco, em cujas gravações Tuca toca violão ou viola caipira, foram compostas sozinha ou com parceiros.

Até 1968, Tuca participaria de festivais. Porém, concomitantemente ao AI-5, instaurado ao final daquele ano, que recrudesceu a ditadura militar, a artista se mudou para Paris, iniciando uma temporada que duraria até 1974. Àquela altura, a França, juntamente à Inglaterra, era o epicentro da contracultura, momento histórico marcado por uma revolução de costumes e uma renovação do pensamento filosófico, sobretudo, aquele de esquerda, que teve em Herbert Marcuse, Michael Foucault e Gilles Deleuze seus principais pensadores. Cantando em bares brasileiros na cidade parisiense, Tuca, entre canções autorais e composições da MPB, apresentadas com o violão em punho, foi apresentada à Françoise Hardy, cantora de grande expressão da *chanson* francesa em sua época. Convidada pela artista francesa, Tuca compôs dez das doze composições de seu disco *La question* (1971), cuja produção ainda levou sua assinatura. Como rememora Françoise Hardy (2008, p. 129), em terras francesas, Tuca abertamente assumiu-se lésbica e com ela trocava confidências sobre amores intensos e impossíveis por mulheres, como aquele que nutriu pela atriz italiana Lea Massari. Os temas das canções compostas por Tuca em francês traziam um romantismo até então inédito em sua obra. Nelas, são versados a dolorosa busca por um objeto de amor ("La question", composição de Tuca e Françoise Hardy), o amor devoto ("Même sous la plui", de Tuca) e o fim de um desamor ("Oui, je dis adieu", de Hardy e Tuca). A sonoridade que Tuca apresentaria no seu segundo e último disco autoral já se esboçava nos arranjos sombrios de "Le martien" (Tuca) e "Si mi caballero" (Tuca), que exploravam as soturnas possibilidades de captação e edição de voz em estúdio.

Em solo francês, Tuca gravou algumas de suas composições no estúdio Chateau D'Hérouville, localizado em um castelo datado de 1740 nos arredores de Paris, para o seu segundo disco, *Dracula I love you*, que seria lançado em 1974. No repertório, nove canções autorais em português, uma em francês e uma instrumental. Diferentemente do disco lançado oito anos antes, as composições que perpassam o trabalho versam sobre o amor. Destinando-se sempre a um objeto de amor, o eu lírico de suas canções sofre ("é tão misterioso quanto delicioso, meu amor", "Pra você com amor"), deseja ("traga suas sedes, vem se alimentar", "Dracula, I love you") e inicia uma aventura amorosa ("Girl, pegue sua roupa de pirata azul e venha brincar comigo",

"Girl"). Arranjadas por Tuca e pelos músicos franceses de jazz François Cahen e Christian Chevallier, canções como "Girl", "Oui je suis heureuse" e "Tempo glacial" têm um enquadramento radiofônico, através do uso de recursos como refrão e mote, enquanto outras beiram o experimentalismo: "O cisne negro" mescla poema e canção; "8-2-7" é instrumental e traz improvisações vocais de Tuca. No Brasil, o disco sairia pela Som Livre, gravadora atrelada à Rede Globo de Televisão, que, já na década de 1970, representava uma das maiores empresas da indústria cultural brasileira, tanto em relação à magnitude de seus investimentos quanto à sua aderência na vida cultural, atrelando as canções de seus discos às tramas televisivas, como séries e telenovelas de relevante audiência. É nesse momento em que Tuca teve que dialogar com a censura federal e a partir do qual realizaremos nossa análise do discurso homoerótico feminino em sua canção "O sorvete".

apresentação dos documentos do processo censório de tuca

Parte do processo censório do disco *Dracula I love you* foi arquivado pelo Arquivo Nacional e disponibilizado em seu acervo digital. Conforme consta na pasta digitalizada de processo de número 742, Tuca teve três fonogramas questionados pela Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, a saber: "Dracula I love you" (Tuca e Jeannette Priolli), "Pra você com amor" (Tuca e Jeannette Priolli) e "O sorvete" (Jeanette Priolli e Castro Neto). Como foram questionadas as letras das canções, os créditos foram dados exclusivamente à artista plástica Jeannette Priolli, então companheira de Tuca, porém, conforme consta nos créditos do disco, ela não é a única compositora das composições avaliadas pela censura.

Na pasta do processo, além das letras das canções em questão datilografadas, cada uma em duas versões (na primeira versão, com o carimbo indicando o seu veto e, na segunda, indicando a sua aprovação), constam três cartas, assinadas por cinco agentes diferentes envolvidos no processo: Tuca, três censoras e um diretor do Departamento de Censura. Não há uma centralização ou um claro caminho hierárquico no processo, o que torna evidente a burocratização, uma das principais marcas dos aparelhos censórios para dificultar seus processos (HEREDIA, 2015, p. 13).

A primeira das cartas, assinada por Tuca em março de 1974, sinaliza o pedido de revisão do veto, conforme transcrevemos abaixo[2]. Certamente, na pasta do processo, estão faltando as avaliações censórias que motivaram Tuca a escrever a carta que pede a reavaliação do caso.

"Rio de Janeiro, 18 de março de 1974.

Exmo. Sr.

Dr. Rogerio Nunes
DD da Divisão de Censura do Departamento de Policia Federal

Venho por meio desta solicitar a sua atenção para as três músicas vetadas no Rio do meu LP. Gostaria de dizer que êste disco foi feito em um ano de trabalho para melhor colocação da musica brasileira no mercado internacional tendo sido comprado pela França, Inglaterra e E.E.U.U.
A poesia das letras é surrealista. Gostaria que o Sr. pudesse levar em conta minha explicação de como foi feita e com que espírito.
Dracula I love you, é a desmistificação do mêdo. Com amor realmente é desmistificado o terror.
Prá você com amor, foi baseado no filme científico "Viagem ao corpo humano", onde cientistas, para salvar o ser humano dentro de uma pequena capsula obstroem o problema gerado no paciente. [sic] Baseado neste filme, o ser humano foi visto sem mêdo dos intestinos e das veias, pois penso que o homem é bonito por dentro e exteriormente. Corpo são, mente sã. Quando aprendemos a amar nossa complexão física, aprendemos melhor a cuidar da saúde física e mental.
O Sorvete, letra também surrealista. É o ato de engolir um sorvete num dia bonito de outono. É uma letra desprovida de símbolos. É a gente andar saboreando um sorvete na natureza.
Gostaria que o Sr. levasse em conta o alto nivel orquestral e a seriedade com que estas musicas foram tratadas.
Eu levei 5 anos para conseguir realizar este trabalho e o Sr. deve saber o quanto é dificil trabalhar no exterior pela nossa musica, e o quanto é serio e elaborado, mas

2 Em todas as transcrições feitas para este artigo, escolhemos transcrever apenas os textos datilografados, excluindo-se outros sinais gráficos como aqueles escritos à mão ou feitos por carimbos, e preservamos os eventuais equívocos gramaticais e sintáticos e as grafias de época contidos no documento original.

compensará o esforço o esforço para que mais e mais musicas brasileiras sejam gravadas por todo mundo.
Espero que o Sr. possa me ajudar aqui no meu País, para que tudo dê certo e o disco possa sair na íntegra, a exemplo do ocorrido na França, Inglaterra, USA, Italia, Espanha, Portugal e etc. e, sendo assim, em anexo submeto à sua apreciação as letras em questão.

Respeitosamente o meu cordial cumprimento,"

Em primeira pessoa, dispensando a figura da gravadora que muitas vezes mediava os processos censórios entre artistas e ditadura, Tuca expõe os motivos pelos quais acredita que os fonogramas vetados deveriam ser liberados. Destacando, tanto no início quanto ao final da carta, a projeção internacional que obteve ao longo de sua carreira, Tuca apresenta-se como uma artista com a missão de ser uma divulgadora da música popular brasileira. Interpretando suas próprias canções, a cantora e compositora evidencia sentidos e referências, como a citação ao filme estadunidense *Fantastic Voyage* (1966). Tuca, para além das letras, também solicita ao órgão que as canções sejam analisadas a partir de suas gravações, cujos arranjos orquestrais, em suas palavras, dariam a "seriedade" necessária para a sua aprovação.

Em segunda carta, assinada por três censoras (Zuleika Santos, Jacira França e Maria Luiza Barroso Cavalcante), é desenvolvido um novo parecer sobre as canções que apontam para a sua liberação sem restrições, conforme abaixo:

"TÍTULOS: "PRA VOCÊ COM AMOR", "O SORVETE", "DRACULA, I LOVE YOU"
ESPÉCIE: LETRAS MUSICAIS
CLASSIFICAÇÃO: LIBERAÇÃO SEM RESTRIÇÕES

PARECER
As tres músicas em questão fogem, tanto em seu conteúdo estético quanto expressivo, ao convencional, razão pela qual possam ser, à primeira vista, estranhadas ou interpretadas ambiguamente.
"Pra Você Com Amor"se tiver seus primeiros versos analisados separadamente pode ser tomada como licenciosa, no entanto, o entendimento total dos versos,

dentro dos métodos de análise ditados pela própria lei, dissuadem o significado inicial. Será difícil para o ouvinte estabelecer o sentido da letra, mas a impressão geral seria a de um fenômeno de ficção-científica.
"O Sorvete" traz a mesma conotação do irreal, imaginário, alguém que toma um sorvete e se deixa divagar. A interpretação maliciosa que poderia ser dada a algumas palavras como "chupa", não se constitui um dado válido numa análise censória, vez por que procuramos desprezá-la.
"Dracula, I Love You" é um convite de amor a um vampiro. Isso é tão irreal que se torna, considerando-se influências maléficas na formação moral, inofensivo. Também, pela maneira com que foi gravada, não incorre no genero "terror".
Aliás, muito importante na análise dessas letras musicais é a consideração das gravações, pois a orquestração predominando quase sempre sobre o solo e as palavras cantadas, às vezes em sussurros, outras quebradas ou repartidas pela melodia, fazem com que, apenas ouvindo a gravação, o significado real dos versos, muitas vezes deixa de ser integralmente apreendido.
Também, em virtude do genero e estilo musical, tais gravações serão naturalmente desprezadas por um público imaturo ou de pouco preparo intelectual.
Todas essas razões expostas nos levam a opinar pela liberação das referidas letras musicais, por ausência e comprometimentos à luz da legislação censória vigente, podendo ser consideradas procedentes as alegativas do interessado no pedido de re-exame feito a esta Divisão.

BRASÍLIA, 22 de abril de 1974."

Na reavaliação realizada pelas censoras, houve uma total assimilação das informações expostas por Tuca e foram consideradas procedentes as alegações expostas inicialmente. Porém, apesar de o novo parecer ser favorável à sua liberação sem restrições, há o registro de uma terceira carta, dessa vez assinada por Azevedo Netto, um dos chefes do departamento, que discorda da avaliação feita pelas pareceristas, vide a seguir.

"Senhor Chefe do Serviço de Censura:

As obras lítero-musicais "PRA VOCÊ, COM AMOR"; "O SORVETE"; e "Dracula, I LOVE YOU", após serem examinadas e vetadas pelo SCDP/GB, vieram, em caráter recursal, a esta Divisão.

Mandado examinar, concluíram os Técnicos de Censura, conforme Parecer nº 14679/74, pela LIBERAÇÃO SEM RESTRIÇÕES.
Submetido dito parecer a esta SCTC, discorda o seu titular, "in totum", por entender altamente temerária a liberação das músicas em causa, por apresentarem situações desaconselháveis.
Todas elas encerram mensagens aflorando o sexo de forma bastante torpe; mensagens não edificantes e deseducativas; linguagem rasteira, dilacerante, dúbia e agressiva; apresentam aspectos de ferocidade e antropofagia, levando a ilações grosseiras e deturpadas, em decorrência do duplo sentido da linguagem.
Ademais, a letra denominada "O SORVETE", faz uma comparação grotesca e irreverente em torno de um tema mulher/outono.
Cabe ressaltar as afirmações feitas pelo interessado tentando justificar a fundamentação do pedido de recurso, s.m.j. [salvo melhor juízo], descabidas e descompromissadas com a
verdade.
Estas são, pois, as razões que levam esta Chefia a discordar do parecer supracitado, opinando seja mantida a proibição do SCDP/GB, com embasamento no Art., 41, do Regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46.

Brasília, 26 de abril de 1.974

F. V. DE AZEVEDO NETTO
Chefe da SCTC/SC-DCDP"

Nas discordâncias entre os diversos atores da censura, fica evidente as duas dimensões do processo censório apontadas por Alexandre Ayub Stephanou (2004): a institucional e a individual. Em nome do que se acreditava que o estado autoritário deveria perseguir, as escolhas individuais dos censores acabava tomando decisões mais ou menos arbitrárias. Falemos "mais ou menos" pois as ações de veto, por um lado, estavam calcadas em interpretações pessoais das obras submetidas, processos estes que dependem do repertório cultural de cada agente, e, por outro lado, deveriam encontrar respaldo em leis e decretos federais. Como discrimina Ferdinando Martins (2012, p. 135), "o que acaba acontecendo, na prática [da censura], é um exercício da vontade do censor ou de algum determinante da conjuntura política que não tem nada a ver com a justificativa apresentada".

Apesar dos pareceres caminharem para lados opostos, foi indicada a sua liberação sem restrições, conforme anotação final presente no dossiê.

uma análise do discurso homoerótico feminino em "o sorvete" em relação ao processo censório

Embora tenham sido inicialmente censuradas três composições do disco *Dracula I love you*, optamos por analisar "O sorvete" por acreditarmos que ela possa representar tanto a presença do discurso homoerótico feminino na obra de Tuca quanto as leituras da temática e as tratativas dos órgãos censores da ditadura militar. Com uma proposta musical e poética totalmente diferente daquelas canções lançadas no seu primeiro disco, alinhadas ao discurso nacional-popular da década de 1960, "O sorvete" sintetiza os tons eróticos presentes no segundo disco de Tuca:

"O sorvete" (Jeannette Priolli / Castro Neto)

O sorvete é gelado
Com gosto de mel
Derrete, entra, engole
Chupa a minha boca
Deixa minha cara colorida
Enquanto a árvore outono
Derrete em cima de mim, me engole
E eu me vejo
No meio no espaço
Quadrado
Chupando o outono
Eu sinto o gosto de mel
Enquanto o teu olhar
Corta e consome
Estraçalha e falha
Abre e fecha
Derrete, endurece
Abracadabra e some

Desaparece
Engole e chupa
Por dentro e por fora
Engole e chupa
Invade e conhece
A minha boca
O sorvete é gelado

Para considerarmos erótico o discurso da canção, tomemos como pressuposto o conceito de erotismo desenvolvido por Georges Bataille (2014) a partir da metáfora de dois seres descontínuos que buscam, através da relação erótica, a continuidade. Para o filósofo francês, o erotismo residiria nessa busca por continuidade que só pode se estabelecer através da violação e a invasão do outro: "essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação" (*idem*, p. 40)". Decorre dessa violação o primeiro traço erótico que pode ser encontrado em "O sorvete". Os pares "corta e consome", "abre e fecha", "estraçalha e falha", "engole e chupa" e "invade e conhece" colocam em evidência a violência inerente ao erotismo batailliano em que um corpo se encontra vulnerável à ação do outro.

Ao violento erotismo estão relacionados os "aspectos de ferocidade e antropofagia" e a "linguagem rasteira, dilacerante, dúbia e agressiva" identificados pelo censor que votou pela continuação de seu veto, conforme parecer apresentado anteriormente. Nas outras duas canções inicialmente vetadas, tais imagens de violência e violação também aparecem. Em "Pra você com amor", ama-se tanto que se deseja fazer "laços lindos" com os "intestinos tão cumpridos" da pessoa amada. A busca erótica estraçalha e adentra ferozmente o corpo desejado, que, na defesa de Tuca, foi associada a um filme de ficção científica no qual viaja-se por dentro do corpo humano através de espaçonaves criadas com nanotecnologia. Em referência ao Dracula, personagem da literatura gótica irlandesa, o eu lírico de "Dracula I love you" invoca e convida o vampiro para servir de seu alimento: "esta noite, outra vez, mais uma vez, traga suas sedes, vem se alimentar". O sangue que escorre da boca de seu algoz rememora a vulnerabilidade erótica e a violação.

Outro traço erótico na composição é o uso de metáforas para descrever o "erotismo dos corpos" de Bataille (ibidem), que, diferentemente dos outros

dois tipos bataillianos de erotismo ("erotismo dos corações" e "erotismo sagrado"), está impregnado à materialidade da descontinuidade individual, marcada pela singularidade dos corpos. A representação do ato de se tomar um sorvete, sentindo-se a sua temperatura (gelada) e o seu sabor (de mel) ao passo que se deixa sujar pela parte que dele derrete, serve como uma metáfora da prática do sexo oral feminino. O que escorre metaforiza o prazer e o deleite daquele que prova o sorvete. Por outro lado, o objeto de prazer derrete-se e escorre à língua de outrem.

Em uma perspectiva da canção brasileira, podemos destacar que as metáforas da liquidez são recorrentes quando relacionadas à estimulação e à excitação da região genital feminina. São exemplares: "Mar e lua" (Chico Buarque), de 1982, que descreve "o amor proibido" entre duas mulheres a partir da metáfora da lua e do mar ("amaram o amor urgente / as bocas salgadas pela maresia / as costas lanhadas pela tempestade"); "Eu que não sei quase nada do mar" (Ana Carolina/Jorge Vercilo), gravada por Maria Bethânia em 2006, cujos versos como "tua língua correnteza lambe minhas pernas como faz o mar / e vem me bebendo toda, me deixando tonta de tanto prazer" apontam para a prática do sexo oral feminino; e "Banho" (Tulipa Ruiz), registrada por Elza Soares em 2017, que, apoiando-se na rede semântica da liquidez, composta pelos termos "maré", "cachoeira", "debaixo d'água", "líquidos", "pranto", "baba", "umedecer", "molhada", "enxaguar", "lavar", "cuspir", "nascente", "maresia", "porra", "rio", "lagoa" e "pingar", descreve o corpo feminino a partir de seu transbordamento.

Nesse ponto, a dubiedade propiciada pela metáfora, recurso linguístico de deslocamento, foi motivo de discordância entre os censores. Enquanto as três censoras que votaram em favor da liberação interpretavam a canção como um discurso de "conotação irreal" e desaconselhavam "a interpretação maliciosa que poderia ser dada a algumas palavras como 'chupa'", apostando-se na literalidade do discurso, o censor desfavorável à canção apontava a possível "comparação grotesca e irreverente em torno de um tema mulher/outono".

Tuca, em seu favor, afirma que "O sorvete" possuía uma "letra surrealista": "é o ato de engolir um sorvete num dia bonito de outono. É uma letra desprovida de símbolos. É a gente andar saboreando um sorvete na natureza". Nessa direção, é preciso dimensionar os sentidos dos usos do termo "surrealista", aqui empregado mais como uma estratégia para construir uma narrativa

favorável à liberação sem restrições das canções do que para delinear ou demarcar uma proposta estética. O surrealismo, vanguarda europeia da década de 1920 que segue a "teoria do irracional ou do inconsciente na arte" (ARGAN, 1992, p. 360), muitas vezes, representou o impossível, o exagero e o que não tem sentido. No caso de Tuca, não se trata necessariamente de algo da ordem do absurdo, mas sim de uma linguagem metafórica que constrói uma narrativa erótica.

Quando miramos as comunidades homoeróticas em uma perspectiva histórica, podemos identificar o uso constante de símbolos e metáforas para a comunicação sem censura e/ou restrições, como constata James Green (2000, p. 292) ao ler cartas trocadas entre homossexuais na década de 1940: nelas o autor identificou "um idioma particularmente complexo, que empregava uma linguagem codificada [...], [além de] duplos sentidos e namoradas fictícias para comunicar-se sobre seus romances, amizades e aventuras". A metáfora, recurso utilizado por muitos consumidores para passar mensagens políticas pelas "frestas da censura" (WISNIK, 2004, p. 171), aqui toma outras dimensões: "mais do que um dialeto ou uma forma poética, estamos falando de meios possíveis de expressão e sobrevivência em uma realidade de repressão e preconceito" (GONÇALVES, 2016, p. 28).

Tomando essa via de interpretação, podemos pensar no rotineiro uso do termo "entendido", vulgarmente empregado, sobretudo na década de 1970, para designar os homens e as mulheres homossexuais. Na avaliação das três censoras favoráveis à canção, "em virtude do genero e estilo musical [sic], tais gravações serão naturalmente desprezadas por um público imaturo ou de pouco preparo intelectual". O que viria a ser "um público maduro e de grande preparo intelectual"? Seria essa uma forma de dizer que tal discurso estava direcionada exclusivamente às comunidades homossexuais, cujas associações à intelectualidade e à maturidade são historicamente realizadas? Somente entenderia o duplo sentido da canção quem fosse "entendido".

Curiosamente, no processo censório aqui desbravado, três mulheres censoras são contrapostas à palavra de um censor homem e suas abordagens e leituras se mostraram totalmente distintas. As censoras foram mais empáticas ao discurso de pedido de recurso de Tuca do que o censor, que apenas enxergou "mensagens aflorando o sexo de forma bastante torpe". Uma vez que o processo de veto dependia em grande parte da vontade do agente que realizava o parecer, é possível pensar que o gênero do censor ou

da censora influenciaram nas avaliações e nos juízos compartilhados. A mera possibilidade de representação da sexualidade feminina, historicamente reprimida pelos homens (KEHL, 1998), levou o censor a considerar a canção como "não-edificante" ou "deseducativa", ideia totalmente oposta daquelas censoras que foram favoráveis à Tuca. Quando evidenciamos a heteronormatividade como regra da ditadura militar, como vimos anteriormente, as razões para o veto masculino de um discurso homoerótico feminino tornam-se ainda maiores.

considerações finais

A partir do resgate documental do processo censório de Tuca, pudemos entender como a ditadura militar interpretava o discurso homoerótico feminino como um conteúdo imoral. O processo localiza-se dentro da perspectiva apontada por Fico (2012): grande parte da censura recaía sobre questões comportamentais e morais, indo além das questões de ordem política ou social. Como estratégias para a aprovação de representações do homoerotismo feminino, a menção direta à temática era evitada ao máximo, contornando-se seus traços e desviando-se suas leituras.

À luz da trajetória de Tuca que, inicialmente, fez parte do projeto nacional-popular da música brasileira, na década de 1960, podemos pensar como a questão política voltada às macroestruturas como cultura e sociedade foi dando espaço à perspectiva do atravessamento da política nos corpos e nas subjetividades. Retomando o dado histórico de que *Dracula I love you* foi concebido e produzido na França pós-revolução cultural de 1968, a visão de Herbert Marcuse (1968, p. 25), para quem as "categorias psicológicas (...) se converteram em categorias políticas" encontra eco nas dimensões que a afirmação homoerótica viria a ter.

No período da ditadura militar brasileira, qual o lugar das homossexualidades tanto no discurso oficial militar quanto naquele dos movimentos políticos de resistência democrática? Como apontado por João Silvério Trevisan (2018), muitas vezes houve um silenciamento das pautas de gênero e sexualidade até mesmo dentro de setores progressistas, mostrando que o conservadorismo, em seu sentido moral, não tinha um só lado político. Em se tratando das mulheres homossexuais, Marisa Fernandes (2014) destaca a invisibilidade lésbica dentro dos movimentos de uma esquerda ortodoxa que somente

acreditavam no embate político através da luta de classes. A última pergunta a ser feita, porém, totalmente atrelada à primeira: por que Tuca foi apagada da história oficial da música popular brasileira?

O timbre de Tuca, que costuma explorar as regiões médias e graves de sua voz, mais associadas às vozes masculinas, posteriormente ecoaria na dicção de outras cantoras e compositoras lésbicas, como Angela Ro Ro, Cássia Eller e Ana Carolina. Fortemente atrelada à produção autoral, a performance vocal de Tuca abriu caminhos para uma das muitas formas de expressão lésbica na canção popular-comercial brasileira.

referências bibliográficas

ARGAN, Giulo Carlo. *Arte moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* Gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções:* um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

FERNANDES, Marisa. "Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade". In. GREEN, James. QUINALHA, Renan. (Org.). *Ditadura e homossexualidades.* Repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 125 - 148.

FICO, Carlos. "Censura, ditadura e 'utopia autoritária'". In. COSTA, Cristina (org.). *Seminários sobre a censura*. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012. p. 65 - 76.

GARCIA, Walter. *Mercadorias, melancolias. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GONÇALVES, Renato. *Nós duas*. As representações LGBT na canção brasileira. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

GREEN, James. *Além do carnaval:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite [tradução]. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

HARDY, Françoise. *Le désespoir des singes... et autres bagatelles.* Paris: Robert Laffont, 2008.

HEREDIA, Cecilia Riquino. *A caneta e a tesoura*: dinâmicas e vicissitudes da censura musical na ditadura militar. Dissertação (Mestrado em História

Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino.* A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização.* Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MARTINS, Ferdinando. "Censura: arbitrariedade, apesar das justificativas". In COSTA, Cristina (org.). *Seminários sobre a censura*. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012. p. 135 - 140.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira.* Utopia e massificação (1950 - 1980). 3. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

QUINALHA, Renan Honorio. *Contra a moral e os bons costumes:* a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) - Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil.* Do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público:* um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964 - 1988). Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva: 2018.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ficção à queima-roupa:

TREPIDAÇÃO DO TEMPO E ECOS DA HISTÓRIA EM *O MARECHAL DE COSTAS*, DE JOSÉ LUIZ PASSOS

Fiction at point-blank range: trepidation of time and echoes of history in O Marechal de costas, by José Luiz Passos

Marcos Vinícius Lima de Almeida[1]

Resumo: O esforço desta reflexão se orienta no sentido de pensar como *O Marechal de costas*, de José Luiz Passos (2016), problematiza e atualiza a velha forma do romance histórico. O que levaria necessariamente a uma segunda reflexão, mais arriscada: como a literatura opera em momentos de tensão político-social exacerbada, e quais são as possíveis respostas literárias aos embates da hora histórica. A partir da premissa de que todas as formas literárias são essencialmente históricas, a hipótese central desse trabalho entende que o romance histórico sempre operou como uma espécie de *sismógrafo*, que capta os abalos da época. A novidade do romance de Passos (2016) está em intensificar tal procedimento, ao fazer uma espécie de *ficção à queima-roupa*, assumindo como histórico o elemento contemporâneo.

Palavras-chaves: romance histórico; literatura brasileira contemporânea; teoria literária.

---

1 Escritor e Jornalista, mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUCSP, com bolsa Fapesp. Curador editorial da Revista Gueto. E-mail: mvalmeida.7@gmail.com.

Abstract: The effort of this reflection is to think how *O Marechal de costas*, by José Luiz Passos (2016), problematizes and updates the old form of the historical novel. That would necessarily lead to a second, more risky reflection: how literature operates in times of exacerbated political-social tension, and what are the possible literary responses to the clashes of historical time. From the premise that all literary forms are essentially historical, the central hypothesis of this work understands that the historical novel has always operated as a kind of seismograph, which captures the shocks of the time. The novelty of Passos's novel is to intensify this procedure by making a sort of fiction at point-blank range, taking the contemporary element as historical.

Keywords: historical romance; contemporary Brazilian literature; literary theory.

o sismógrafo

A superfície do texto registra tensões subterrâneas, como um sismógrafo. É como encostar a orelha no chão, como um índio que sente o barulho que vem de longe. Dentro de um texto, há sempre uma pluralidade de vozes e situações. É possível colher ali traços da realidade que está fora dele.

Carlo Ginzburg

I. Escuta, pluralidade de vozes, traços da realidade. Essas imagens do historiador italiano Carlo Ginzburg, nome expoente da micro-história, são uma ótima chave de leitura para o romance a ser comentado aqui: *O Marechal de costas.* O esforço desta reflexão se orienta no sentido de pensar como esse livro mais recente do escritor José Luiz Passos (2016)[2] problematiza e atualiza a velha forma do romance histórico. O que levaria necessariamente a uma segunda reflexão, mais arriscada: como a literatura opera em momentos de tensão político-social exacerbada, e quais são as possíveis respostas

2 José Luiz Passos nasceu em Pernambuco em 1971. Graduado em Ciências Sociais na Universidade Federal de Recife, é PhD em Letras pela Universidade da Califórnia, em Los Angeles (UCLA), e lecionou por nove anos na Universidade de Berkeley. É professor de literaturas brasileira e portuguesa na UCLA, onde também foi, de 2008 a 2011, diretor do Centro de Estudos Brasileiros. Com o romance *O sonâmbulo amador* (Alfagarra, 2012), venceu o Prêmio Portugal Telecom 2013.

literárias aos embates da hora histórica. Evitarei aqui o termo *crise*, optando pelo campo semântico do *choque*.

Pensemos no sismógrafo: ele capta ruídos, o *movimento*, mas capta sobretudo o tremor, as *pancadas* subterrâneas entre as placas tectônicas – *abalos* que em casos excepcionais lançam cidades inteiras ao chão, tiram as coisas do lugar. No mais das vezes, porém, esses movimentos são *quase* imperceptíveis de tão lentos.

Não é por acaso que Walter Benjamim, no célebre ensaio *O narrador*, recorre também, em contexto anterior a Ginzburg, a essa imagem do deslocamento das placas tectônicas para falar dos deslocamentos da forma narrativa: "Devemos imaginar a transformação das formas épicas", diz Benjamin (2012, p. 218), "segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre em decorrer dos milênios". Nesse deslizamento *quase* imperceptível ao longo dos séculos, a narrativa tradicional desaparece, sobrepujada pela informação e pelo romance.

Mas há aqueles momentos em que a fenda se abre, o abismo do oceano engole uma ilha, vulcões cospem fogo, uma montanha irrompe no meio da planície: eis o anonimato da metrópole, a ascensão da burguesia, a divisão do trabalho industrial, a aceleração da experiência do tempo, a imprensa[3].

Se o critério de valor da imprensa é informar e explicar o fato *próximo* do leitor, diz Benjamin (2012), a narrativa tradicional, que não explica nada, possui uma autoridade fundada na *distância:* uma distância *geográfica*, do viajante de trajes exóticos, que vem de um longínquo país estrangeiro, aquele que conhece lugares estranhos e curiosos; mas uma distância também *temporal*, do velho camponês com as raízes fincadas na sua terra, guardião e *transmissor* de conhecimentos herdados de uma tradição remota do passado.

Mas nada garante que o romance irá perdurar para sempre: da mesma forma que aquela narrativa antiga despareceu com o ocaso do mundo arcaico, com a derrocada daquela sensibilidade comunitária, o romance também poderá desaparecer, ou no mínimo se *transformar*, conforme a sensibilidade da época.

---

3 Para uma compreensão da história do surgimento do romance, ver: WATT, Ian. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Companhia das Letras, 1990

Eis uma premissa incontornável: as formas literárias são formas históricas. Não se constituem no vazio, no espírito de um gênio, tampouco na *vontade* de um sujeito. Ou de modo mais preciso: as formas literárias tensionam sua época e também as formas literárias que as precederam. Mais que os saberes e as mensagens, são as próprias formas literárias que são transmitidas, transformadas, de geração em geração. A criança que escuta as histórias da boca do seu pai não apreende apenas a paisagem de certos causos, o nome de figuras desta ou daquela lenda ancestral. Para além dos detalhes do conteúdo, é a *respiração* do pai, o modo como intercala as frases, as pausas e os gestos, o *jeito*, a forma mesma de estruturar uma narrativa que é assimilada, ou descoberta, e depois contestada, pelo menino.

Mas de repente algo sai do eixo. Esta ou aquela forma literária se torna pacífica demais ante os enigmas do seu tempo, perde a capacidade de roçadura com a época. O laço com a tradição esgarça, chicoteia e estoura no vazio: resta esse silêncio sepulcral e inofensivo ante o presente. Seu destino agora é o túmulo da história: apodrecem nas páginas amarelas de um manual. Sua sobrevida está condicionada desde sempre a completa transfiguração, pois agora aquelas *formas outrora menores*, à margem de um velho paradigma estético, são de repente arrancadas daqueles guetos mais fétidos e lançadas ao centro do palco literário. Eis a derrocada da poesia épica, da narrativa clássica; eis a ascensão do romance. Uma ilha soterrada pelo silêncio do oceano, uma cadeia de montanhas que dilacera a solidez da terra. Rochas outrora adormecidas nas sombras das sombras, agora faíscam sob o sol, rasgam o ar e se lançam imponentes rumo ao céu.

***

Bakhtin (1998, p. 297) alerta para o fato de que o romance, ao contrário das formas antigas, ainda não alcançou todas as suas possibilidades. Se o estudo da epopeia e da tragédia, encontramos uma "ossatura dura e calcificada", ao se estudar o romance, que é uma *forma viva*, caímos em um turbilhão vertiginoso de *pura abertura: a força plástica* que está no cerne de sua constituição torna difícil colocá-lo no eixo de um cânone sólido.

Teorizar sobre o romance é também produzir uma teoria à queima-roupa, pois os elementos que o constituem ainda estão em *plena atividade*. Isso explicaria os diagnósticos apocalíticos e apressados sobre o desaparecimento do romance: antes de se anunciar enfaticamente a morte desse gênero,

ou de todo e qualquer gênero, seria mais modesto e sensato questionar nossa própria dificuldade em vislumbrar as transformações em curso nessa forma literária aberta. Não devemos, portanto, perscrutar o romance *exclusivamente* inquerindo com nostalgia as grandes obras clássicas do passado. Isto também é cegueira. O *verdadeiro* romance está sempre *por vir*.

Isso nos leva a crer que é possível ler em um texto não apenas a figuração de uma época em um enredo, como o leitor ingênuo diante do romance histórico tradicional, mas justamente *os sismos, a vitalidade e a vibração de um dado* momento histórico incorporados na forma de uma obra: *a trepidação da pena* do escritor em meio aos choques da estação.

Aqui encontramos uma segunda premissa: desde sempre o romance histórico operou abertamente como sismógrafo. Seu próprio surgimento é resultado de convulsões sociais da sua época. Essa modalidade romanesca, que busca lastrear seu discurso nos dados realidade, surgiu na esteira das agitações do seu tempo, em atrito com a sua época.

De acordo com Lukács (2010, p. 38), entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções do que em séculos inteiros. Diante da intensificação e aceleração dos eventos que provocaram mudanças na sociedade, houve uma transformação de *percepção*, isto é, essas mudanças intensas apagaram a ideia de "acontecimento natural". Tornaram a História visível a *olho nu*:

> Enquanto as guerras dos exércitos mercenários absolutistas consistiam em sua maioria pequenas manobras em torno de fortalezas etc, agora é a Europa inteira que se transforma em palco de guerra. Os camponeses franceses lutam no Egito, depois na Itália e então na Rússia; tropas auxiliares alemãs e russas são deslocadas para Paris depois da queda de Napoleão etc. O que antes apenas indivíduos isolados e com vocação aventureira podiam vivenciar, isto é, conhecer a Europa ou, no mínimo, determinada parte da Europa, torna-se, nesse período, uma experiência de massa, acessível a centenas de milhares de pessoas (LUKÁCS, 2011, p. 39-40).

O romance histórico nasce, portanto, como resposta formal as desmandas dessa nova sensibilidade – mas também como enfrentamento aos problemas do seu tempo. É o *despertar* para força motriz da História que condiciona sua

configuração. Esse modelo inicial, que podemos denominar clássico, criou dois princípios (ESTEVES, 2010, p. 32): a ação transcorre em um *passado anterior ao presente do escritor*, em um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a marcar a época. Além disso, a ação está focada em indivíduos das *camadas médias* do espectro social: "O herói do romance scottiano é sempre um gentleman inglês mediano, mais ou menos medíocre" (LUKÁCS, 2010, p. 49). As grandes figuras históricas centrais são próprias da epopeia clássica: o mundo do romance está enraizado na esfera popular (WEINHARDT, p. 27).

O romance histórico clássico, numa chave historicista, *causalidade e progresso*, encontra no passado a *pré-história* do presente. Ambientar a narrativa no passado não é, portanto, condição suficiente para o que Lukács (2010) entende por romance histórico: a figuração realista desse passado deve deixar transparecer forças sociais em *disputa*, nas camadas médias da população.

Fredric Jameson (2007, p.188), em famosa conferência sobre a atualidade do gênero, afirma que a origem do romance histórico está ligada ao *impacto* "daqueles eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico". Mas não basta figurar esse passado de forma realista. A especificidade dessa forma narrativa está justamente no atravessamento e intersecção do eixo público com o eixo existencial. Não basta ao romance histórico mostrar existências individuais ou grande acontecimentos históricos do passado, seu poder vem da *interseção de ambos*: "o evento precisa trespassar e transfixar de *um só golpe* o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos" (JAMESON, 2007, p. 192, grifo nosso). Mas eis os impasses da realidade contemporânea. Por um lado, há uma privatização extrema do espaço público, por outro, um *soterramento* da dimensão existencial. Nas palavras de Jameson:

> A primeira é a noção de Hannah Arendt de uma privatização da vida pública. Tudo, pensava ela, está sendo atraído para a esfera privada; julgamos os nossos políticos como a qualquer pessoa que encontramos no dia-a-dia; o político é rebaixado ao nível de uma simples especialização da realidade entre muitas outras (...) Ou talvez seja o inverso disso: há lugares no mundo em que as grandes crises, normalmente diferenciadas da vida privada na qualidade de convulsões e catástrofes episódicas que se dão uma só vez no tempo de uma vida, tornaram-se uma realidade cotidiana.

> Mas se a vida cotidiana e existencial se tornou uma longa catástrofe histórica, se esta de fato se substituiu à vida cotidiana e a absorveu, então torna-se igualmente difícil estabelecer aquela dualidade de planos que é a condição indispensável para a existência do romance histórico (JAMESON, 2007, p. 202)

O desaparecimento dessa *dialética dos planos* levaria, portanto, a impossibilidade de configuração do romance histórico no horizonte contemporâneo. Mas essa sugestão de Jameson é aberta e não definitiva: o próprio pensador afirma que "a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos" (JAMESON, 2007, p. 2003).

Perry Anderson (2007), em conferência que responde afirmativamente ao diagnóstico de Jameson, aponta um desses caminhos: a experiência típica da história político-social da América Latina. Depois de mostrar que essa forma literária tensionou sempre os limites entra alta e baixa literatura, Anderson (2007) diz que foi para fora do eixo Europa-EUA, à margem, portanto, que veio a se configurar uma transformação do romance histórico, visando justamente o impacto da história que deu errado, ou, "a história dos vencidos", para usar uma expressão benjaminiana: "o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos" (ANDERSON, 2007, p. 2018, grifo nosso).

No ensaio *Entre o "poeta" e o "historiador" – a propósito da ficção histórica*, Alcmeno Bastos (2003, p. 18-19), ao tratar da perspectiva da prosa atual, diz que "agora histórico não é somente o fato muito distante no tempo, já consagrado nos registros oficiais, recamado de indiscutível remoticidade. Histórico é também o fato contemporâneo".

Aqui podemos explicitar uma chave de leitura que até então era apenas intuitiva: *O Marechal de costas* está mais próximo das ficções narrativas de cunho histórico da América Latina, marcadas pela *experiência da derrota*, do que da configuração clássica – historicista – do paradigma scottiano. Desvia-se do romance histórico clássico, por um lado, quando coloca uma grande figura histórica como protagonista, o que é um traço contemporâneo dessa modalidade narrativa, na mesma medida em que humaniza essa entidade

monumental da história de República; por outro, ao se ocupar da histórica recentíssima, instaura uma espécie de *ficção à queima-roupa*, que funciona como um dispositivo de espelhamento que faz emergir uma série de ecos e semelhanças entre épocas afastadas no tempo.

II. Voltemos ao sismógrafo: ele capta a *trepidação*. Da perspectiva da historiografia, um texto traz *rastros*, pistas miúdas e no mais das vezes involuntárias de um contexto: o texto historiográfico (isto é, o texto *sob o olhar* do historiador) é uma espécie de *cena do crime*, e o historiador uma espécie de detetive. Seu método consiste em ler nos índices minúsculos (pontas de cigarros, fios de cabelos, restos de lama no solado de uma bota) os sinais dos tempos para então tramar conexões, tramar narrativas. São ideias também de Carlo Ginzburg (1989), no famoso ensaio *Sinais*. Os primeiros narradores – ancestral comum entre ficcionista e historiador – eram também caçadores: aprenderam "a reconstruir as formas e os movimentos das presas invisíveis" a partir de restos esparsos – "pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufos de pelos"[4].

Há textos literários que são lidos e estudados tanto pela historiografia como pela literatura: pensemos na carta de Pero Vaz de Caminha, para ficar apenas num exemplo da Literatura Brasileira. A historiografia encontra ali o registro (parcial, viciado, contaminado pela visão eurocêntrica) do encontro entre dois povos estranhos, o prenúncio de um violento e sanguinário processo de colonização. A literatura, sem perder de vista o horizonte contextual, pode encontrar ali outras coisas: uma prosa antropológica, o esforço de um narrador em familiarizar o que lhe é totalmente estranho. Sondar ali uma espécie de beleza terrível, a violência das metáforas[5] ao capturar o espírito selvagem dos nativos, um tinteiro untado em sangue: a *trepidação* indiscreta da pena de Caminha.

O futuro historiador, que talvez venha buscar em *O Marechal de Costas* os índices desveladores da nossa época, poderá possivelmente encontrar

---

4 GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.* Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.151.

5 A esse respeito ver: ZIMMERMANN, Ronaldo Santos. *Implicações ideológicas ligadas ao uso das figuras de linguagem por Pero Vaz de Caminha na carta a El Rey D. Manoel de Portugal sobre o achamento do Brasil.* 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

também aqui a *cena de um crime*. Nenhum outro romance – até agora – foi tão sensível a *trepidação* das forças sociais que começam ali nas Jornadas de Junho 2013 e descambam no afastamento da presidente Dilma, em um processo de *impeachment* cujas justificativas apresentadas pelos parlamentares passaram ao largo da mínima prova jurídica: foram expressas tendo por base o minúsculo *sentimento privado* (a mãe, a fé no deus protestante, meu filho), e um discurso genérico e muitas vezes hipócrita "contra a corrupção"[6]. O que inevitavelmente nos leva ao certeiro diagnóstico de Jameson, citado anteriormente, sobre o *apagamento* do universo público em função de uma *hiperprivatização* da percepção. Nosso contexto atual, ao que aparece, foi sitiado pelos afetos privados: um estado de sítio em que o espaço público, comunitário, condição necessária ao romance histórico, e até a mesmo a noção benjaminiana de narrativa, foi sufocado e engolido pelo minúsculo horizonte das vontades desse e daquele sujeito particular.

O plano narrativo de *O Marechal de Costas* está estruturado em dois personagens e oscila de modo não-linear entre passado e presente. O enredo é urdido na *intempestividade*, cheio de cortes abruptos, algo que já é por si só um índice da noção descontínua de história encarnada pela forma do romance. Essa brusquidão da passagem de um plano a outro é reforçada, quando acontece, na maioria das vezes, na ausência de qualquer marcação, numeração ou asterisco, entre blocos narrativos afastados no tempo. No intercâmbio entre focalização e tempo, entre o passado e o presente, há apenas esse vazio do espaçamento entre parágrafos. Um vazio que nossos olhos rompem num *salto*[7].

Em uma das linhas narrativas está Floriano Peixoto, primeiro vice-presidente do Brasil, traidor do Império e depois traído no nascimento da Primeira República. Na outra linha narrativa, situada nos protestos anti-Copa, e se desdobrando pela crise política que culminou no afastamento da presidente Dilma, encontramos uma cozinheira de uma típica família de classe média carioca e que talvez tenha mesmo algum laço de parentesco

---

6 Há o caso exemplar da deputada Raquel Muniz. Em seu voto, a deputada disse que o Brasil tinha jeito, e citou como exemplo o marido, Ruy Muniz, prefeito de Montes Claros: no dia seguinte, o prefeito foi surpreendido numa operação da Polícia Federal, sob suspeitas de licitações na área da saúde. (Ver: *Marido de deputada que votou pelo impeachment, prefeito é preso pela PF*. O globo. 18/04/2016. Disponível em http://oglobo.globo.com/brasil/marido-de-deputada-que-votou-pelo-impeachment-prefeito-preso-pela-pf-19113829#ixzz4feTaxW5V. Acesso: 29 abril de 2017.)

7 Ver, por exemplo, os saltos entre planos históricos-narrativos nas páginas nas 38, 35 e 53.

com o velho Marechal. Por um lado, a narrativa avança na trajetória de Floriano, da academia militar, passando pela Guerra do Paraguai, a ascensão à presidência, o enfrentamento da Revolta da Armada, a perda do poder, até sua morte. No outro plano narrativo, a narrativa segue as jornadas de Junho de 2013, intercalada com as transcrições do discursos de Dilma e o falatório impertinente de um professor universitário. A trajetória de Floriano é apresentada por um narrador onisciente, enquanto a narrativa da cozinheira vem em primeira pessoa.

Dividido em cinco partes, que recebem o curioso termo "fases", os títulos estão distribuídos em "Gênese", "Juventude", "Campanha", "Revolução" e "Paraíso". Dentro de cada fase, no entanto, a narrativa continua bipartida, entre a figura de Floriano e da cozinheira.

A crítica da primeira hora tem sido ambígua em relação ao romance, em certos casos, tratando como defeito aquilo que seria a maior qualidade do livro. Um resenhista amador da *Amazon*, por exemplo, talvez acostumado aos *best-sellers* de Laurentino Gomes, critica justamente aquilo que seria um dos aspectos mais interessantes da obra: a ambiguidade, que apaga a distinção entre ficção e não-ficção[8]. Algo semelhante acontece com um profissional calejado da crítica jornalística, Alfredo Monte (2016), da *Tribuna de Santos*.

> Na ordem do dia, temos mais um vice que se torna o presidente do país, em pleno mandato do titular; temos o resgate do indicioso "ordem e progresso" como lema do governo; temos um impasse com relação aos caminhos da república (...) Era uma oportunidade de ouro para o autor do admirável "*O Sonambulo Amador*" de fazer um paralelo entre os primórdios republicanos e o nosso tumultuado cenário político. Infelizmente, ele optou por deixar óbvia as similaridades entre os períodos, colocando segmentos da época contemporânea (abordando as manifestações contra o governo de Dilma Roussef, até o *impeachment*), alternando-se com a exploração biográfica da vida de Floriano. Esse recurso narrativo simplesmente não funciona e desfibra o romance, divido em cinco partes (MONTE, 2016, s.p).

---

8 "Enredo confuso", diz o resenhista, "ao mesclar realidade e ficção de maneira a gerar confusas interpretações do leitor desavisado". Disponível em: https://www.amazon.com.br/review/R1JB1IXY8K6Q7H/ref=cm_cr_dp_title?ie=UTF8&ASIN=855652026X&channel=detail-glance&nodeID=6740748011&store=books Acesso: 02 de maio de 2017.

Sempre generoso e atento à produção contemporânea, algo que é raro e louvável, na crítica ao livro de Passos o texto de Monte (2016) ressoa antipático. Embora abra sua resenha ressaltando a proposta de espelhamento com a "ordem do dia", a breve reflexão de Alfredo Monte (2016), espremida no espaço apertado do jornal, perde força pelo tom impressionista e torna-se ineficaz quando é confrontada, por exemplo, ao comentário do resenhista da *Amazon*: a confusão do resenhista amador mostram o contrário daquilo Monte sustenta, isto é, as relações entre os tempos não são nada óbvias. Monte (2016) exige que o escritor se mantenha na ficcionalização da biografia de Floriano e, portanto, *só Deus sabe como*, o leitor iria, por si só, buscar *fora do texto* as semelhanças. Para isso, poderíamos dizer, não precisaríamos do livro: bastaria a cada um de nós consultar um manual de história, ou as biografias sobre Floriano, já existentes na praça.

Mais cuidadoso, com maior fôlego e menos intuitivo, o ensaio crítico de Carol Almeida (2016), publicado no *Suplemento Pernambuco* – veículo que tem ocupado o vazio deixado pelo desaparecimento da crítica nos grandes jornais – ressalta justamente a simultaneidade e contiguidade, instauradas por esse *relampejar* da memória, que conecta tudo "sem distinguir o antes e o depois":

> A História, em *O marechal de costas*, deve ser como uma sobreposição de eventos ligados uns aos outros numa *imagem única*. E é por isso que o escritor monta um painel diante de si. Além dos discursos, joga sobre esse plano citações, nomes e datas que, em algum momento, se encontram, e criam então uma textura de linhas que, quando amarram o aqui e o ali, o ontem e o hoje, tornam os acontecimentos históricos indiscerníveis quando são isolados, mas bastante perceptíveis quando compreendidos e sentidos pela contiguidade que apresentam. Portanto, não se trata de uma narrativa de causa e efeito, mas de perceber que a História são as histórias, confusas, complexas, e que se rebatem e nesse movimento reproduzem estranhas repetições (ALMEIDA, 2016, p. 12, grifo nosso).

Essas *estranhas repetições*, os ecos da história, são justamente os elementos que também estão presentes na referência que faz Flora Süssekind, no ensaio publicado no mesmo veículo, em que investiga o problema da relação entre *Ação política/Ação artística*, imposta pelo contexto político-social recente.

> Desde o início do processo de impeachment de Dilma Rousseff, uma questão – a da repetição histórica – tem se mostrado crucial nos esforços de compreensão do presente. Sobretudo nas muitas comparações entre a ditadura civil-militar de 1964 e o aparato judicial e político de hoje. Mas, também, entre o golpe palaciano que instituiu a República Velha e as articulações que conduziram a um impeachment sem crime de responsabilidade (SÜSSEKIND, 2016).

Süssekind (2016) adverte como as operações de sobreposições temporais, imagéticas e contextuais têm constituído processos artísticos voltados para o turbilhão da hora histórica, visando a compreensão das *disputas* no presente. No caso específico de *O Marechal de Costas*, ela afirma que:

> É também um *espelhamento* – entre República Velha e Brasil atual -, conjugado ao contraste focal entre os personagens Floriano Peixoto e uma cozinheira dos dias de hoje, e entre *dobra histórica e inserções do presente*, que orienta a retomada do romance histórico por José Luiz Passos em *O Marechal de Costas*, em operação narrativa que parece dialogar igualmente com os cruzamentos temporais no entanto mais imprevisíveis que estruturam romances como *Viagem ao México* ou *Em Liberdade*, de Silviano Santiago (SÜSSEKIND, 2016, s.p. grifo nosso).

Já o escritor e crítico Cristhiano Aguiar (2016)[9], ao analisar O Marechal de Costas, ressalta que o livro se insere num lastro político já sedimentado na literatura brasileira, que remontaria a Graciliano Ramos, Carolina Maria de Jesus, Lygia Fagundes Teles e próprio Machado de Assis (do qual, aliás, Passos é estudioso). Mas tal argumento soa um tanto genérico e não chega a ser desenvolvido e problematizado, talvez resultado do tom mais livre do argumento, desenvolvido em seu blog. De toda forma, a ideia mais interessante da leitura de Aguiar (2016) está em outro ponto: ao lançar a hipótese que este é "o primeiro grande romance-sintoma da crise, trauma e miséria que têm assolado a nossa esquerda" (grifo nosso).

Seria difícil refutar tal diagnóstico. Por um lado, porque uma derrota "traz à tona toda e qualquer derrota" (PASSOS, 2016, p. 85). Por outro lado, porque

9 Escritor, crítico literário e professor. É doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e mestre em Teoria da Literatura pela UFPE. Participou da revista *Granta – Melhores Jovens Escritores Brasileiros* e atuou como pesquisador-visitante da University of California, Berkeley.

talvez seja mesmo a *experiência da derrota* da esquerda, e principalmente esgotamento de um certo *discurso da esquerda*, encarnado pela personagem do professor tagarela, um dos temas que ganha forma no livro. O palavrório renitente do professor não dá conta das tensões que brotam da realidade. Vamos nos atentar um pouco a isso.

O engravatado professor, autor de um artigo sobre os seis sentidos da política, surge no livro sob o olhar crítico da cozinheira. É, de saída, um tipo que ela prefere evitar. Um sujeito sempre pronto a análise, propenso a tagarelar. E, nalgumas vezes, mesmo quando nada diz, deixar transparecer "a vontade de explicar" (PASSOS, 2016, p. 34). Essa vontade de explicação perpassa toda fala do professor. Quando as imagens dos protestos anti-Copa surgem na TV:

> O professor tomava as cenas como quem saboreia um conhaque raro, lambia os beiços com a ponta da língua. De vez em quando, lia as palavras de ordem baixinho, como se para ele mesmo, fazendo um ar risonho, para todos ouvirem (...) O professor falava explicado, gaguejante, tentando dar às ideias um colorido relevante, frente às imagens (PASSOS, 2016, p. 50-51).

Essa tentativa de colorir as próprias ideias frente aos fatos, descamba em um pedantismo beirando ao ridículo, sempre aquém da dinâmica das convulsões que assolam o país.

> Fica evidente que o próprio conceito de pensamento público se contrapõe ao do *bios theoretikos*, da vida intelectual. Mas fica ampliadíssima a analogia entre bios theoretikos e *bio xenikos*, ou seja, entre pensador e estrangeiro. O professor fez uma pausa. E acrescentou. A xenofobia é, por natureza, anti-intelectualista. Houve um silêncio. Então pai e filho voltaram a cabeça para a tevê sem som. Passavam cenas de uma aglomeração no Campo de Santana. O professor disse, São Palavras de Paolo Virno, filósofo italiano. Filosofia política, claro está. Ninguém lê mais os italianos. Logo eles, que inventaram o pensamento político. Aqui basta mencionar só um nome. Nicolau Maquiavel. E não preciso dizer mais nada. Concordam?
> Os outros dois balançaram a cabeça, mas ninguém comentou nada (PASSOS, 2016, p. 52).

O silêncio das imagens na televisão, mais o tímido e silencioso balançar de cabeça dos interlocutores, mostram como esse tipo de discurso está longe dos fatos e, o que talvez seja mais grave, não mobiliza ninguém. Um tipo de discurso desconectado da experiência concreta das camadas mais castigadas e sufocadas do espectro social, como da cozinheira, ela mesma a primeira a rechaçar o palavrório do professor. Eis um discurso que termina, portanto, rodando sobre si mesmo, inofensivo, sem lastro e que por isso precisa ser colorido, enfeitado, para ganhar contorno.

urgência

III. "Esse parece ser um livro nascido do desejo", escreveu o crítico Roberto Taddei (2016), na *Folha de S. Paulo*, "mais do que contar uma história, de influir na História". Ora, se o discurso do professor é incapaz de intervir na realidade, por outro lado, parece ser mesmo uma certa *vocação*, marcada pela urgência, uma das questões que permeiam o romance. Passos (2016), ele mesmo um acadêmico, formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco e PhD em Letras pela renomada Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), onde é professor titular de Literatura Brasileira e Portuguesa, parece viver esse impasse. Uma urgência de intervenção, uma consciência da falência do discurso.

Pois essa derrota do discurso crítico, de esquerda, não é uma derrota em si: é também tributária da rearticulação e ascensão assustadora de velhas oligarquias autoritárias. Trump nos EUA, vozes radicais e ultraconservadoras ocupando grande espaço na política e na mídia brasileira, a saída do Reino Unido da União Europeia, as crises migratórias e o aumento da intolerância. Mais que a derrota, portanto, é o vislumbre dessa paisagem sombria que convoca à escrita literária ao palco da política e da história, com toda natureza problematizadora e riscos que esse tipo de investida acarreta.

A estratégia narrativa, portanto, não virá no palavrório analítico do professor engajado, na lógica do argumento, que se mostra insuficiente e é ironizada e ridicularizada ao longo do livro. A tentativa de intervenção vem justamente do procedimento de espelhamento – da lógica difusa das semelhanças – estabelecida entre fatos históricos afastados no tempo, mas também da operação de transcrição e citação de textos historiográficos – antigos e contemporâneos –, arrastados e ressignificados no interior do romance. É

do passado que irrompe essa imagem que "relampeja em um momento de um perigo"[10] – mas que também *interrompe* o fluxo da história. Sob a égide do "ordem e progresso", ou "o país não pode parar", que surgem agora no horizonte político como uma *rua de mão única* para "o país ir pra frente": eis perigo, eis a urgência.

Ao instaurar semelhanças entre tempos díspares, o romance ataca justamente o discurso do progresso abstrato e *pacífico*, que rolaria rumo ao futuro sem qualquer obstáculo, sem qualquer tensão; esse discurso que não problematiza a qual preço, a qual custo, e para quem seria tal progresso. Quando o espelhamento encontra, no berço do Império e da Velha República, traços comuns com o presente, mostra justamente o contrário: esse presente sedento de futuro, de progresso, avanço, é, na verdade, um monumental retrocesso.[11]

Pedro II, antes de ser deposto e expulso do país, enfrentou "uma crise em que prevaleceu o quebra-quebra durante a Revolta do Vintém, por causa do imposto que aumentava em vinte réis a tarifa dos bondes" (PASSOS, 2016, p. 152). Foi por conta de um aumento em vinte centavos nas tarifas de ônibus que começaram os protestos de 2013, primeiro em São Paulo, depois se espalhando pelo país, e, em certa medida, servindo como germe para a eleição de 2014, que partiu o país em dois, e deixou no ar a sensação de que aquela eleição nunca acabou: eis então crise política e de governabilidade de 2016, que terminou com o afastamento da presidente Dilma.

Floriano escreveu uma carta ao Marechal Deodoro, onde disse que não era mais amigo do presidente, porque este duvidara da sua lealdade, (PASSOS, 2016, p.134) de modo semelhante fez o então vice Michel Temer, à presidente

10 Ver a tese 6, *Sobre o conceito de história*, de Benjamin.

11 Sobre o discurso do progresso, Silviano Santiago escreveu uma passagem luminosa: "A práxis do progresso enquanto força ideológica, já a conhecemos. Ela dá subemprego às minorias (veja o período áureo juscelinista ou os anos recentes do "milagre"); não dá conscientização sócio-política; não dá cultura, deixa que as novelas de tevê dramatizem para o grosso da população a mobilidade social fácil nestas terras tão preconceituosas e tão autoritárias. O progresso incorpora as minorias a um avanço histórico, que é simulacro, continua ficção, e que, por isso, não pode atingir o modo de ser social de quem busca a sua "explicação". Ele incorpora as minorias a um avanço da classe dirigente, por isso é que as diferenças sociais (apesar da mensagem constante das novelas das sete e das oito) se acentuam nos momentos mais agudos do desenvolvimentismo. A maior verdade do "milagre" são os boia-frias; a maior mentira do "milagre" não é o bolo, é a faca. A faca na mão de quem corta. Quem parte e reparte fica com a melhor parte." SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p.18.

Dilma: "sempre tive ciência da absoluta desconfiança da senhora e do seu entorno em relação a mim".[12]

Mas essas repetições não estão apenas no nível dos episódios, de fatos curiosos, estão presentes mesmo na materialidade do texto, na exaltação que Floriano nutre por Napoleão. "Necessito de informações exatas a fim de ajustar a passagem das tropas e formular meus planos, e de dados detalhados o máximo possível, para me inteirar do comprimento e da largura das ilhas", diz Napoleão (PASSOS, 2016, p. 79). Floriano, quando da campanha da Guerra do Paraguai, como incorporasse o espectro de Napoleão, diz: "Precisamos de informações exatas pra ajustar a passagem das tropas e formular planos, e dados detalhados, do comprimento e largura das ilhotas" (PASSOS, 2016, p. 93).

O que essa paráfrase encarna é a lógica do passado espectral, que sempre assombra o sempre. Não existe presente puro. Napoleão assombra o Marechal Floriano, que assombra o nosso presente, embora de modo mais difuso.

Para além da história como repetição, como tragédia ou como farsa, tese levantada por Marx no *18 Brumário*, é mais essa lógica do espectro, esse morto mal enterrado, fruto de um passado sombrio, marcado por crimes e tragédias, que irrompe no presente. O fantasma do lastro autoritário e oligárquico, marca patente da nossa história, do qual não se pode escapar.[13]

> Quando a Assembleia se reuniu pra escolher o presidente o vice-presidente da República, os oficiais que constavam no legislativo compareceram à sessão fardados e armados. Os primeiros minutos de qualquer democracia são inacreditáveis (...) Oito meses depois, Deodoro dissolveu o Congresso, restringiu a liberdade de imprensa e convocou eleições. O imperador nunca tinha feito isso. A República inventou a censura (PASSOS, 2016, p. 133-134).

Tal como na Primeira República que, ao derrubar o Império com promessas de modernização e avanço, terminou por instalar a censura, a queda de Dilma e a ascensão de uma coalização de velhas forças políticas provocou

---

12 TEMER, Michel. In: SADI, Andréia. Leia a íntegra da carta enviada pelo vice Michel Temer a Dilma. *G1. Política.* 07/12/2015 23h16 - Atualizado em 08/12/2015 10h10. Disponível em: http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/12/leia-integra-da-carta-enviada-pelo-vice-michel-temer-dilma.html Acesso: 23/06/2017.

13 "*Teu passado te condena, diz o populacho*" (PASSOS, 2016, p. 42, grifo do autor).

desdobramentos que destoam dos anseios populares e do discurso do progresso alardeado pela publicidade governamental.

O povo foi às ruas e bateu panelas contra a corrupção. Como culminância desses fatos, e eis que agora temos, pela primeira vez na história do país, um presidente em exercício denunciado por corrupção. Tivemos o pato inflável na frente da Fiesp, que dizia que o povo não pagaria o pato da crise, mas eis que o governo pós-Dilma instaura uma agenda que perdoa dívidas de grandes bancos e joga a conta da crise em aposentados e trabalhadores. Esse é um subtexto que permeia o livro de Passos (2017), o contexto contra o qual ele tensiona e tenta intervir. Um contexto agora agravado pelos desdobramentos do último ano, algo que torna o romance ainda mais atual do que de quando de seu lançamento. São esses sismos que permeiam o texto.

distância, história e perigo

IV. "A História", diz o professor, já nas últimas páginas, "se encarrega de apanhar lances de real que talvez nunca tenham sido levados a cabo pela mecânica do próprio real. E tudo, em se tratando do passado, vem retinto pela imaginação" (PASSOS, 2016, p. 197). Mas isso não impende que haja uma espécie de verdade nessas narrativas permeadas pela imaginação, nesses rastros da história.

Como nos diz Jeanne-Marie Gagnebin (2009, p. 36), a verdade do passado remete muito mais a uma ética da ação presente do que a uma problemática da adequação entre as palavras e as coisas. Não podemos conhecer o passado como "ele foi", afirma Benjamin (2012, p. 243), mas apenas esse relampejar, esse relampejar que irrompe furiosamente no momento de um perigo e orienta para ação agora. Creio que essa é uma boa chave de leitura para *O Marechal de costas*.

O livro não nos ensina nada de novo sobre o Marechal Floriano Peixoto, mesmo porque, escrever uma "biografia é como adivinhar pelas costas o rosto de alguém (...) Quando ela se vira, por ser outra. Pode ser, aliás, o contrário, como uma estátua que estranha o rosto de seu modelo vivo" (PASSOS, 2016, 197). Tampouco o romance investiga exaustivamente cada detalhe das manifestações de junho, dispondo causas, consequência e seus

desdobramentos. Como um sismógrafo conectado ao presente, a forma do romance internaliza os abalos da hora histórica, produz uma ficção à queima-roupa. Irrompe então do espelhamento de épocas, da fricção entre os tempos, uma espécie de verdade. Esse tipo de verdade que apenas a ficção, sempre à distância do real, pode despertar. Pois a verdadeira imagem do passado, nos diz Benjamin (2012, p.243), "passa voando".

referências bibliográficas

AGUIAR, Cristiano. *O marechal de costas – José Luiz Passos*. Vacatussa. Crítica. 01/12/2016. Disponível em: http://www.vacatussa.com/o-passeio-de-floriano-o-marechal-de-costas-de-jose-luiz-passos/ Acesso: 02 de maio de 2017.

ALMEIDA, Carol. A sombra do marechal se projeta de novo: José Luiz Passos retoma história do país para pensar aquilo que vivemos hoje. *Suplemento Pernambuco.* Edição Nº 128. Outubro de 2016. p. 12-13. Disponível em http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_128_web.pdf Acesso: 02 de maio de 2017.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n.77, p. 205-220, mar. 2007. Disponível em http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/37/20080622_trajetos_de_uma_forma_literaria.pdf Acesso: 02 de maio de 2017.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In_____ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.* Trad. Aurora F. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BASTOS, Alcmeno. Entre o "poeta" e o "historiador" – a propósito da ficção histórica. *Signótica*: Revista da Faculdade de Letras e do Mestrado em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Goiás. Número 13. Jan./Dez. 2001, pp. 11-26, lançamento em 2003. Goiânia: Faculdade de Letras da UFG, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – I – Magia e técnica, arte e política.* 8ª Edição revista. Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: SciELO-Ed; UNESP, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar escrever esquecer.* 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2009. pp. 39-49.

JAMESON, Frederic. *O romance histórico ainda é possível?* Trad. Hugo Mader. Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, n. 77, mar. 2007. Disponível em: http://

www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77 Acessado em 11/12/2015. Acesso: 02 de maio de 2017.

LUKÁCS, Georg. *O romance histórico.* Trad. Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MONTE, Alfredo. Desencontro no espelho entre autor e personagem: "O Marechal de Costas", José Luiz Passos. *Tribuna de Santos*. Galeria. Resenha. Terça-feira, 15 de novembro de 2016. página D-2. Disponível também em versão online, no blog do jornalista: https://armonte.wordpress.com/tag/o-marechal-de-costas/ Acesso: 2 de maio de 2017.

PASSOS, José Luiz. *O marechal de costas*. São Paulo: Afagarra, 2016.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal In:_____ *Vale quanto pesa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. pp.13-24.

SÜSSEKIND, Flora. Ações políticas/Ações artísticas. *Suplemento Pernambuco.* Dezembro de 2016. Disponível em http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/93-especial/1742-ações-políticas,-ações-artísticas.html Acesso: 02 de maio de 2017.

TADDEI, Roberto. Obra mistura-se à perplexidade diante dos fatos de nossos dias. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. Livros. Crítica. 29/10/2016 Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1827285-obra-mistura-se-a-perplexidade-diante-dos-fatos-de-nossos-dias.shtml Acesso: 21/06/2017.

WEINHARDT, Marilene (org.). *Ficção histórica*: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

trilhando um caminho de estudos sobre o rock no brasil

Tracing a path of rock studies in Brazil

Sheyla Castro Diniz[1]

Resumo: Resenha do livro *Nas trilhas do rock*: experimentalismo e mercado musical (2018), organizado por Rainer Gonçalves Sousa.

Palavras-chave: estudos sobre o rock; indústria cultural; contracultura

Abstract: Review of the book *Nas trilhas do rock:* experimentalismo e mercado musical (2018), organized by Rainer Gonçalves Sousa.

Keywords: rock studies; cultural industry; counterculture

1 Doutora em Sociologia da Cultura pela Unicamp. Contato: sheyladiniz@yahoo.com.br.

Bem-vinda desde o início do século XX no noticiário jornalístico, mas até não muito tempo vista por alguns como um assunto menor ou inferior no campo acadêmico brasileiro, hoje a música popular gravada já conta com um número significativo de pesquisas. Sua relevância concomitantemente cultural, histórica e sociológica tem orientado abordagens diversas na grande área das Humanidades, apontando para uma tendência interdisciplinar que aos poucos ganha quórum. Mas no país berço do samba, da Bossa Nova, da chamada MPB, do Tropicalismo e de outras incontáveis expressões de nossa *música popular*[2], há ainda um déficit considerável para com manifestações musicais nascidas além Brasil. Uma dessas lacunas, se bem que contemplada por iniciativas anteriores, recebe agora mais uma incursão em *Nas trilhas do rock:* experimentalismo e mercado musical, coletânea lançada em 2018, pela editora Kelps, sob a organização de Rainer Gonçalves Souza[3].

Resultante de uma miríade de trocas socioculturais no mundo anglo-saxão do pós-Segunda Guerra, o rock tem algumas de suas variadas facetas reveladas ao longo dos dez ensaios/capítulos que compõem o livro, cinco dedicados àquele produzido no eixo Inglaterra-Estados Unidos e os outros àquele que, num contexto de mundialização da cultura prenunciado desde o fim dos anos de 1960, foi levado a cabo por músicos brasileiros. Divididos, portanto, em Parte 1 ("Rock internacional") e Parte 2 ("Rock nacional"), os textos podem ser lidos aleatoriamente sem nenhum prejuízo. Obedecem, no entanto, a uma cronologia que favorece a compreensão dos diferentes meandros do rock no decorrer das décadas de 1960 a 1980, período em que alguns de seus ícones são evidenciados.

Não por acaso, o papel seminal do compositor de "Subterranean homesick blues" – só *pari passu* com o dos Beatles – é tema do texto de abertura: "*O fantasma da eletricidade:* Bob Dylan, o fim do *rock and roll* e o nascimento do rock moderno". Rodrigo Merheb demonstra como Dylan captou transformações de sua época e antecipou estilos, nadando quase sempre

2 O termo *música popular* – que alguns preferem chamar de *música popular gravada* ou *música popular comercial* – se sedimentou para discernir a música industrializada/de entretenimento, ou produzida e reproduzida nas malhas da indústria cultural, da música de concerto (ou erudita) e daquela tida como folclórica. Para uma discussão a respeito, ver: MIDDLETON, 1990.

3 Os ensaios reunidos no livro foram apresentados originalmente por seus autores no I Colóquio *Nas trilhas do rock:* experimentalismo e mercado musical, evento promovido no segundo semestre de 2016 pelo Grupo de Estudos Culturais (GECu) da UNESP (*campus* de Franca). O GECu é coordenado pelo professor José Adriano Fenerick e conta com historiadores, sociólogos, músicos e demais pesquisadores.

contra a maré de certas convenções. "Fantasma da eletricidade" diz respeito ao episódio, assombroso aos olhos dos puristas – para ficar na metáfora –, em que Dylan, certo de que deveria seguir novos rumos, apresenta-se com guitarra elétrica no Festival de Newport (1965), chocando fãs que tinham na *protest song*, da qual ele fora ídolo ao lado de Joan Baez, um símbolo de oposição à Guerra do Vietnã e da luta pacifista pró-Direitos Civis nos Estados Unidos. De ritmo dançante e considerado por muitos como meramente comercial e até vulgar, o rock é redimensionado nas mãos do artista, que na geração *beat* também vai buscar o tom agora ácido e existencial de suas canções. Incorporando o que antes estava na literatura de gente como Ginsberg e Kerouac, Dylan, entretanto, segundo o autor, não embrenhou na psicodelia musical tal qual verificada em São Francisco, Los Angeles ou Londres. Apesar de todas as inovações, ele nunca teria abdicado por inteiro "da tradição musical [a canção nutrida no *folk*] que formou sua sensibilidade quando ainda era um adolescente no meio-oeste americano" (p. 38).

Personagem principal, Dylan e sua música às vezes se perdem, contudo, na tentativa de condensar outras tantas questões e acontecimentos ao mesmo tempo imbricados e paralelos. Frisa, por exemplo, o fato de o rock moderno carecer da miscigenação racial à qual o *rock 'n' roll* inicialmente se propunha em figuras do porte de um Chuck Berry. Visão hegemônica na literatura, ainda falta um trabalho brasileiro que a conteste, mesmo que parcialmente, ao focalizar exceções à regra como ninguém menos que Jimi Hendrix. De todo modo, retomando argumentos desenvolvidos no seu *O som da revolução* (2012), Merheb, partindo de Dylan, tece um panorama resumido dos anos iniciais da contracultura, uma problemática que – como não poderia deixar de ser numa coletânea como esta – está presente em quase todos os ensaios[4].

Preparado o terreno, José Adriano Fenerick trata, em seguida, de "*Rock e vanguarda nos anos 60:* uma dialética possível". Mesmo não se atendo propriamente ao conceito, não unívoco, de vanguarda – algo feito em outros trabalhos (por ex. FENERICK, 2017) cuja referência comum é Andreas Huyssen (1986) –, o autor aponta que do mesmo chão político e social em que nasceu a contracultura, em suas múltiplas ramificações, despontou um cruzamento frutífero entre rock, produto da indústria cultural, e vanguarda,

---

4 Como apontou James Perone, a música – notadamente o rock – esteve envolvida *em* e *por* cada faceta do fenômeno contracultural, desempenhando papeis nas vidas de, provavelmente, todos os que o engrossaram (cf. PERONE, 2004: 7).

atrelada paradoxalmente à arte autônoma modernista[5]. Para abordar a possível dialética, analisa e compara discos exemplares: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, e *We're only in it for the money* (1968), de Frank Zappa and The Mothers of Invention.

Álbum conceitual e de estúdio, no qual a tecnologia empregada é instrumento, *Sgt. Pepper's*, desde a capa às canções variegadas, exprime a ideia, ou o conceito, de que é um show ao vivo da banda fictícia do "Sargento Pimenta". Colagens eletroacústicas, compassos e encadeamentos inusuais, silêncios *à la* John Cage e a participação anticonvencional de uma orquestra sinfônica, para não falar do flerte com a música indiana, traço típico do misticismo contracultural, são alguns dos aspectos que ambientam o show imaginário. Disco em que o experimentalismo e os procedimentos de vanguarda são a "norma", estranha, portanto, o acorde perfeito de Mi Maior que encerra a sua última faixa, "A day in the life". Para Fenerick, tal final é índice da adesão inconteste dos Beatles "à ideologia da não violência e da solução mediada dos conflitos" (p. 49). Restaria, porém, cotejar essa interpretação com o vozerio em *looping* e *nonsense* que realmente arremata *Sgt. Pepper's*. Aí talvez resida o ápice da sua longevidade[6].

Se os Beatles, contudo, e apesar de todo o caos sonoro, sugeriam naquele acorde a opção pelo ideário pacifista que embalou o lado *flower power* da contracultura, esse não foi o *leitmotiv* de Frank Zappa e seu conjunto. Bebendo nas mesmas fontes vanguardistas da música aleatória e eletroacústica, mas com resultados distintos, *We're only in it for the money* é, ainda que não só, uma notável paródia de *Sgt. Pepper's*, o que

5 Conforme Peter Bürger (2008), cuja *Teoria da Vanguarda* trata das chamadas "vanguardas históricas" do século XX, a revolta da vanguarda nasce impreterivelmente do subsistema da arte autônoma modernista. Como crítica e autocrítica da "instituição-arte" na sociedade burguesa, sua meta é restituir à arte a "práxis vital", isto é, o elo entre "arte e vida" cindido pelo alto modernismo. Projeto só realizável, portanto, sob um estágio de acentuado desenvolvimento dos meios técnicos de produção, é justamente nessa tentativa de a vanguarda superar a dicotomia, almejando transformar não só a arte como a vida cotidiana, que Andreas Huyssen identifica o germe do que denominou de "dialética oculta entre vanguarda, tecnologia e cultura de massa" (cf. 1986; 1997).

6 A conclusão é de Lorenzo Mammi: "Finalmente, fragmentos indecifráveis de uma conversa encerram o disco. Como, nesse ponto, o sulco do vinil de *Sgt. Pepper's* não continua sua marcha em espiral em direção ao centro, mas se fecha em círculo, esse fragmento sem sentido continua ao infinito, até alguém levantar a agulha (nas edições recentes em CD é impossível manter essa particularidade, que foi substituída por uma banal dissolvência). Assim, tanto no registro das alturas, como no das durações, o disco literalmente não acaba. É ilimitado em tempo e em frequências" (MAMMI, 2004).

se vê logo na capa e no título sarcástico. Em que pese sua *persona freak*, igualmente associada à contracultura, Zappa em nada se assemelhava ao neorromantismo predominante no movimento hippie e, em boa medida, encontrado no álbum do quarteto de Liverpool. Embora este também enfrentasse a condição reificada do músico na indústria cultural, aquele despia o rock de qualquer compromisso apaziguador, expondo-o como mercadoria não obstante o seu caráter não menos radical. Para Zappa, segundo Fenerick, não haveria síntese possível entre rock e vanguarda. Já a intensão dos Beatles em *Sgt. Pepper's* seria outra: elevar o rock à categoria de obra de arte modernista (p. 52-53).

O *Sgt. Pepper's* continua rendendo assunto em "*She's leaving home:* o processo de feminilização das canções dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura". Fenômeno plural e heterodoxo, a contracultura não passou incólume pelos padrões sexistas de sua época, como argumenta Vanessa Pironato Milani. Se tais padrões se reproduziam, por exemplo, entre hippies, a despeito da liberação sexual/comportamental que lhes foi característica, é no rock, canal mediatizado por excelência da contracultura dos *sixties*, onde a autora os identifica: seja na constatação de que as bandas eram majoritariamente formadas por homens, na associação entre "som agressivo e masculinidade", nas letras expressamente machistas ou que, de modo sutil, subjugavam a mulher, ou em imagens corriqueiras em que guitarristas exibiam o instrumento como uma espécie de trunfo fálico. Em meio a tudo isso, porém, uma gradativa "feminilização do rock" adquire tônus com o avançar dos anos de 1960, graças, sobretudo, ao fortalecimento do movimento feminista (p. 55-69).

Para além da presença cada vez mais marcante de, sobretudo, cantoras no rock, essa feminilização diz respeito a uma mudança de perspectiva em relação à mulher (p. 58). É nesse sentido que Milani comenta algumas canções dos Beatles, dando destaque para "Run for your life", de *Rubber soul* (1965), e para a que intitula o seu ensaio. A primeira, bem ao gosto do *rock 'n' roll teenager* da fase inicial do conjunto, e, em sua avaliação, a mais explicitamente machista dessa safra, apresenta um eu-lírico masculino que se julga no direito de decidir sobre a vida da namorada, cogitando até matá-la caso ela desafiasse sua "mente ciumenta". "She's leaving home" é francamente distinta. Faixa de *Sgt. Pepper's* (1967), álbum que inaugura a guinada não só musical como visual do quarteto, a garota é agora protagonista. Tomada

pela sensibilidade *hippie* e *drop-out*, ela já não se satisfaz com o bem-estar proporcionado por sua família burguesa, optando fugir de casa para conquistar sua liberdade e autonomia (p. 72-74).

Apesar de deixar um pouco de lado o que a música poderia acrescentar às análises, já que se atém especialmente às letras, a autora toca num tema não raras vezes ignorado, contribuindo com quem pretende estudar o rock e/ou a contracultura sob o prisma feminino. No escopo do que aborda, não perde de vista a importância essencial de Yoko Ono na vida e na carreira pós-Beatles de John Lennon, Yoko que, do parceiro, nunca foi "apêndice", um dos motivos pelo qual enfrentou toda sorte de misoginia e xenofobia (p. 76). Ao leitor suscita o desejo de captar – e talvez aí esteja um esboço de pesquisa – qual teria sido a contrapartida do rock ao movimento feminista que lhe lapidou o olhar. Noutros termos, e para ficar só entre mulheres, em que medida Yoko, Janis Joplin, Nico, Grace Slick e tantas outras, de dentro mesmo da indústria cultural, foram diametralmente influentes na composição de lutas feministas da sociedade de seu tempo.

É comum o entendimento de que a contracultura, tal como se configurou nos Estados Unidos e na Inglaterra, não resistiu para muito além do ocaso dos anos de 1960. Quando não abafada pela repressão, imposta a variadas frentes, diluiu-se ou se degenerou sob a hegemonia do mercado capitalista. O rock, que no sistema capitalista sempre esteve consubstanciado, vai naturalmente se transformar junto a esse processo. Ricardo Arruda procura apreendê-lo em "*Saltando para as montanhas sombrias:* Led Zeppelin, Tolkien e contracultura (1966-74)", concentrando-se, para isso, em "Battle of evermore", faixa do quarto disco da famosa banda britânica conhecido pelo nome de *Led Zeppelin IV* (1971). Tributária nalguma medida do nascente rock progressivo, um dos inúmeros desdobramentos do rock na década de 1970, a música exalaria certa "atmosfera barroca" a envolver o jogo de contrastes da "batalha eterna", como diz o título, do bem contra o mal. Mal, todavia, realçado pela escolha das figuras que aparecem na letra, todas pinçadas da literatura fantástica de J. J. R. Tolkien (1892-1973), criador da célebre trilogia *O senhor dos anéis* (1954-55).

O enredo então fabuloso e um tanto bucólico, visível inclusive na imagem pastoril que ilustra a capa do disco, não mencionada – um velhote corcunda com um punhado de gravetos no dorso –, guardaria um passado idealizado que jamais voltará. Narrada, contudo, no presente, daí também seu caráter

épico, a canção, segundo Arruda, consistiria numa alegoria para a recessão do *welfare state* na Inglaterra e para a citada decadência da contracultura, fosse aquela alinhada à Nova Esquerda, cujo potencial anticapitalista teria minguado com a ascensão dos "novos movimentos sociais" – o que é controverso –, fosse aquela ligada ao neorromantismo hippie, cada vez mais desfigurado pela moda e o consumo. Por mais que recorresse justamente ao universo místico e mitológico rente à experiência hippie, "Battle of evermore" não vislumbraria aí possibilidades de superação. Seu tom geral, conclui o autor, é de "resignação com tal melancolia" (p. 97).

Cabe atentar que não foi noutro senão num contexto de profunda crise, com o qual mais parecia se conformar que exatamente denunciar nessa canção específica, que o Led Zeppelin alcançou o posto de uma das bandas de maior notoriedade do pós-68. Seria o "mundo em distopia", repleto de lendas pré-modernas e seres sobrenaturais, a fórmula do sucesso de parte do rock que desponta no período? Rainer Gonçalves Sousa responde parcialmente a essa questão em "*What is this that stands before me?:* Black Sabbath, contracultura e teratologia (1970-78)", ensaio que fecha a Parte 1 da coletânea.

Precursores do chamado *heavy metal*, os ingleses do Black Sabbath teriam rompido com toda e qualquer mensagem de esperança associada ao rock dos anos de 1960. Canções, visual e performances teratológicas nada tinham a ver com a ideia de "cultura solar" disseminada pelo *Summer of Love* californiano e outras tantas manifestações que ainda hoje alimentam os discursos predominantes sobre contracultura. É justo esse o problema que Sousa se propõe a enfrentar. Acionando estudiosos do fenômeno contracultural, defende que o Black Sabbath foi antes o resultado de uma confluência de fatores próprios à geração dos *sixties* do que a negação pura e simples de tudo aquilo do qual destoava (p. 129). Com arranjos soturnos e agressivos, letras falavam de sexo, drogas, ocultismo e até da Guerra do Vietnã, sob leituras, no entanto, impregnadas de hedonismo, loucura, ceticismo, desespero, destruição e terror. Mas se a contracultura se fez tanto de utopia quanto de distopia, conforme uma perita no assunto (cf. WHITELEY, 2012), teria sido através desta última que Ozzy Osbourne e parceiros não só expuseram como criticaram as contradições de seu momento histórico, explorando o "satanismo" como principal alegoria. Oriunda da cultura de massa, tal estética teria conferido ao conjunto uma imagem quase religiosa,

sugestiva de um ethos anticristão e, portanto, anti-hegemônico (p. 123-4), aparente paradoxo sobre o qual nunca é demais reforçar que o diabo é *pop*.

Para além do que cada texto explora em particular, a originalidade dessa primeira parte do livro reside de antemão no fato de que traz à tona artistas cuja bibliografia está majoritariamente acessível em inglês. Num movimento inverso àquele dos brasilianistas, os autores engrossam um contingente ainda parco de pesquisadores no Brasil. Mostram que, mais que simplesmente um gênero musical, mais que a soma de atitudes e comportamentos da juventude de uma época, e mais que tão somente um segmento de mercado – para retomar as palavras de Márcia Tosta Dias na quarta-capa –, o rock, *forma cultural* [7]complexa, teve alcance e impacto mundial, o que, por si só, justifica tomá-lo como objeto de reflexão visando a um público brasileiro mais amplo.

Quando repercutiu aqui nos trópicos de meados da década de 1960, momento em que muitos o acusavam de ser a representação máxima do imperialismo cultural, o rock já estava prestes a contribuir com a dilatação da ideia até então preconcebida de MPB. Em "Tropicália, rock e experimentalismo", ensaio que dá início à Parte 2, Daniela Vieira dos Santos revisita o movimento que, ao mesmo tempo em que valorizou tradições musicais brasileiras, foi em grande medida responsável por tal dilatação. Em que isso pese, dentre os tropicalistas não haveria homogeneidade estética tampouco ideológica, premissa que a autora desenvolve a partir das canções "Eles" (LP *Caetano Veloso*, 1968) e "Dom Quixote" (LP *Mutantes*, 1969). A afronta de Caetano aos "engajados da música popular" derivava de um projeto político consciente, ao passo que Os Mutantes se pautaram muito mais no bom humor, no pastiche, no deboche descarado e no chamado desbunde como sinônimo de falta de comprometimento[8]. Ainda assim, ambos teriam declarado "luto aos diversificados projetos nacionais-populares que informaram a MPB dos anos 1960" (p. 147). Valeria considerar, porém, em até que ponto isso procederia

---

7 Sobre a noção de *forma cultural*, concebida sempre a partir das relações imbricadas entre processos socioculturais mais amplos e manifestações artísticas (suas linguagens, padrões, convenções e/ou estilos passíveis de reconhecimento), ver WILLIAMS, 1992: 147-178; 2001: 58; 2016.

8 Empregado originalmente por militantes da luta armada para desqualificar companheiros desertores, o desbunde se tornou um dos diversos nomes dados à contracultura no Brasil. Apesar de designar ausência de compromisso político e ser uma gíria normalmente associada ao modelo de vida hippie, sua circulação entre o fim da década de 1960 e início da de 1970 assumiu configurações ambivalentes (cf. DINIZ, 2017).

no caso dos Mutantes. Se só faz luto quem está na iminência de superar alguma perda, a banda, ao contrário do Caetano pré-tropicalista, jamais se nutriu do nacional-popular[9], exceto para desdenhá-lo junto à perspectiva revolucionária que orientou boa parcela dos cancionistas do período.

No ensaio, cujas análises evidenciam os procedimentos experimentais que, distintos, estruturam as duas canções, ganha também algum destaque a discussão acerca do alegado caráter vanguardista do tropicalismo, do qual a autora discorda. Baseando-se no estudo de Peter Bürger (2008), entende que o conceito de vanguarda é incompatível com manifestações produzidas no bojo da indústria cultural. Reconhece, no entanto, que ao experimentalismo tropicalista não faltou recursos vanguardistas (p. 137)[10].

Avançando para o princípio da década de 1970 – já findado o tropicalismo, mas cujo legado foi inconteste para uma parcela da produção musical que o sucedeu –, Cleber Sberni Junior nos convida a percorrer "O caminho das pedras: rock e MPB na revista *Rolling Stone* edição brasileira (1972)". Tendo à frente figuras como Ezequiel Neves, Ana Maria Bahiana e, como editor-chefe, Luiz Carlos Maciel, responsável por outras tantas iniciativas associadas à contracultura no Brasil – como, por exemplo, a famosa "Coluna Underground" (1969-71) no semanário *O Pasquim* –, *a Rolling Stone* dedicou-se especialmente à música, comportando-se, segundo o autor, como "vanguarda das novas tendências musicais que iam do rock ao pop e à MPB" (p. 158). Em sua breve existência de 37 edições, a revista traduziu e publicou matérias lançadas originalmente pela matriz norte-americana – à qual deveria pagar *royalties* –, além de, naturalmente, divulgar trabalhos de artistas brasileiros, fossem aqueles que, de algum modo, davam continuidade e/ou radicalizavam propostas tropicalistas, fossem bandas de rock *stricto sensu* (O Terço, Módulo 1000, A Bolha, para citar apenas três dentre inúmeras outras que despontaram no período). As análises nos

9 Sobre o ideário ou a cultura nacional-popular no pensamento de esquerda e nas artes dos anos de 1960, ver, por exemplo, CHAUÍ, 1982; CONTIER, 1998; RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2001.

10 Sobre a *Teoria da vanguarda* de Peter Bürger, conferir nota n. 3. Particularmente, e dialogando aqui com o ensaio anterior de José Adriano Fenerick, vejo nas contribuições de Andreas Huyssen (1986; 1997) uma ferramenta mais apropriada para se pensar as possíveis relações entre música popular e vanguarda, noção cuja complexidade não é a mesma num país periférico como o Brasil. O que havia de moderno e de alta cultura no tropicalismo proveio em larga medida da *pop art* (incluindo o rock) e das chamadas vanguardas ou neovanguardas brasileiras do pós-Segunda Guerra (concretismo, neoconcretismo, Música Nova, Nova Objetividade, etc.), todas elas, em maior ou menor escala, não excluídas do mercado cultural em expansão.

levam a concluir que, apesar desse empenho jornalístico naqueles "anos de chumbo" e, simultaneamente, de "milagre econômico", ainda não havia se estruturado um mercado fonográfico satisfatório para o rock no Brasil. Embora agora assimilasse linguagens e estéticas roqueiras – bastaria escutar discos hoje antológicos como *Fa-Tal* (1971, de Gal Costa), *Acabou chorare* (1972, dos Novos Baianos) ou *Clube da Esquina* (1972, de Milton Nascimento e Lô Borges) –, aquilo que se convencionou a chamar de MPB permanecia no topo de nossa hierarquia cultural.

Parente bem próximo do rock, o punk ganha as páginas do livro no artigo assinado por Pedro Minhoni: "A formação da identidade punk no Brasil e o começo do fim do mundo (1976-1982)". A partir de uma descrição historiográfica do show *O começo do fim do mundo*, ocorrido em 1982 no Sesc Pompéia, em São Paulo, e que reuniu 20 bandas antes que a polícia colocasse fim ao evento, o autor adverte sobre o tom preconceituoso de boa parte da imprensa brasileira em relação ao punk, não raras vezes estigmatizado como apologia da marginalidade, vandalismo e violência. Aos pesquisadores dessa manifestação musical – que, via de regra, reivindicou ser a "antítese" da MPB, àquela altura institucionalizada e "trilha sonora" da abertura política –, caberia perscrutar verdadeiramente novas fontes e materiais empíricos que auxiliem a compreender, em perspectiva histórica e sociológica, as angústias e insatisfações dos jovens que a ela aderiram, evitando, assim, armadilhas de homogeneização.

Se a maioria dos jovens punk, na metrópole de São Paulo, era proveniente de classes populares, o rock que finalmente alcança prestígio na indústria fonográfica brasileira dos anos 1980 teria sido protagonizado, sobretudo, por músicos oriundos da classe média, alguns deles filhos de militares, diplomatas, políticos ou personalidades reconhecidas no meio cultural. O argumento é desenvolvido por Paulo Gustavo da Encarnação em "'Nasci em 62': algumas notas sobre uma breve história social de alguns roqueiros brasileiros dos anos 80". O autor se pauta nos conceitos de *habitus e capital cultural/social* de Pierre Bourdieu para discutir o que haveria de semelhante entre bandas cuja escolha foi guiada pelo critério comercial[11]. Nascidos na década de 1960 – daí o título, homônimo ao da canção de Edgard Scandurra,

11 Dentre as bandas e músicos aos quais se refere se encontram, por exemplo, Barão Vermelho, Biquíni Cavadão, Blitz, Camisa de Vênus, Capital inicial, Engenheiros do Hawaii, Ira!, Kid Abelha, Legião Urbana, Nenhum de nós, Os Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, RPM, Titãs, Ultraje a Rigor, Ritchie, Lulu Santos e Lobão.

gravada pelo grupo Ira! –, tais roqueiros expressariam em seus discos a crise de uma "geração rebelde", tanto em relação ao seu pertencimento de classe, do qual usufruíam[12], quanto em relação ao processo incerto e arrastado de redemocratização, somado ainda a certa descrença nos moldes mais convencionais de mobilização e organização política.

Versando igualmente sobre a década de 1980 em "Rock, cidades e cenas musicais", Érica Maggi articula o rock daquela época com a noção de "cena" e, por consequência, com a problemática da cidade que lhe é intrínseca[13]. De início, tece um paralelo entre as "cenas" de Manchester e São Paulo, para, em seguida, e focando nesta última, insistir sobre o fato de que a metrópole industrial condicionou determinadas dicções atribuídas ao rock, em torno do qual se constituiu todo um aparato de atividades e interações envolvendo lugares, pessoas, públicos e mídias: "cartazes, pôsteres, músicas, casas noturnas, trocas e audições de discos importados, textos da imprensa, programas de rádio, *fanzines*" (p. 242). Seu foco também se estende para o Rio de Janeiro, embora não demonstre com detalhes em que aspectos se diferenciariam as produções dos roqueiros de ambas as capitais brasileiras naquele momento específico.

Encerrando, assim, a Parte 2, a coletânea nos dá uma amostra de como se encontram os estudos sobre o rock no Brasil, ainda que a maioria dos autores seja ligada a universidades paulistas. Além disso, e dando destaque para temas inevitáveis como contracultura, juventude, vanguarda, experimentalismo, crítica jornalística e mercado musical – mesmo que este último, anunciado no título, apareça às vezes em segundo plano –, oferece caminhos de análise para quem trabalha com a *música popular gravada* na grande área das Humanidades. Não obstante a abordagem extramusical que prevalece nalguns dos ensaios, principalmente nos derradeiros, um desses caminhos sugeridos pelas *Trilhas do rock*, no meu ponto de vista o mais desafiante, consiste em compreender que *forma musical* é um conjunto de

---

12 Segundo o autor, "o capital social das famílias dos roqueiros muito provavelmente contribuía para que a rebeldia deles, muito antes de alcançarem a posição de ídolos do rock brasileiro, fosse tolerada ou, quando fosse o caso, limitadamente punida pelas autoridades" (p. 203).

13 Cada vez mais comum em pesquisas sobre manifestações musicais contemporâneas, a noção de "cena" – sistematizada inicialmente por Will Straw (1991) – busca designar circuitos de produção e consumo culturais situados em espaços eminentemente urbanos, visando aí descrever alianças, afiliações, lugares comuns de atuação, redes colaborativas e pontos de contato que informariam as práticas e as dinâmicas de grupos juvenis.

experiências, valores e práticas de caráter estético, histórico e sociocultural a ser examinado. Louvável, portanto, a iniciativa, sobretudo num contexto cujo projeto político só tem dificultado o financiamento público para a pesquisa e a publicação acadêmica no Brasil.

livro resenhado:

SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). *Nas trilhas do rock:* experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018.

referências bibliográficas

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHAUÍ, Marilena; et alii. *O nacional e o popular na cultura brasileira:* seminários (Vários volumes). São Paulo: Brasiliense, 1982.

CONTIER, Arnaldo Daraya. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 1960)", *Revista Brasileira de História*, v. 18, n.º 35, São Paulo, p. 13-52, 1998.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais*: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974). Tese de doutorado em Sociologia, Campinas, Unicamp, IFCH, 2017.

FENERICK, José Adriano. "Arrigo Barnabé e o pop rock nos anos 1980", *Idéias*, Campinas, v. 8, n. 2, p. 13-32, jul./dez., 2017.

HUYSSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de massas, pós-modernismo*. Buenos Aires: AHE, 1986.

_____. "A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa". In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MAMMI, Lorenzo. "A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística", *Piauí*, n. 89, p. 36-41, fev. 2014.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução:* uma história cultural do rock (1965-1969). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. London: Open University Press, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção*": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

PERONE, James. *Music of the counterculture era*. Westport: Greenwood Press, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro:* artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

STRAW, Will. "System of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, London, Taylor & Francis Group, v. 5, p. 368-388, 1991.

WHITELEY, Sheila. "Contre-culture: musique, théories et scènes", *Volume!*, *La revue des musiques populaires*, Contre-culture théories & scènes, n. 9-1, p. 5-16, Paris, CNRS, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *The long revolution.* Peterborough: Broadview Press, 2001.

_____. *Televisão:* tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo/Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.

artigos

livres



Conceitos schillerianos presentes na obra Beatriz Cenci de Gonçalves Dias

Schillerian concepts present in the work "Beatriz Cenci" by Gonçalves Dias

Jéssica de Oliveira Guimarães[1]

Resumo: O objetivo do artigo é analisar o diálogo estabelecido por Gonçalves Dias com Friedrich Schiller ao desenvolver seus dramas, em especial, *Beatriz Cenci.* Para isso, será realizada a apresentação de alguns conceitos filosóficos, desenvolvidos pelo alemão, evidenciando de que forma estão presentes na obra gonçalvina, como a ideia de arte e liberdade. Além disso, observaremos alguns pontos apontados por Gonçalves Dias em seu prólogo à *Leonor de Mendonça*. Este texto é fundamental para o estudo do drama gonçalvino, pois apresenta o objetivo do autor em relação ao gênero, reforçando o diálogo do autor com as ideias schillerianas e com outros pensadores, como Victor Hugo, que também aproxima-se do alemão ao falar de temas como a fatalidade, além de sua concepção de verdade incisiva, fundamental para os desfechos dos dramas de Gonçalves Dias.

Palavras-chave: Beatriz Cenci; Gonçalves Dias; Friedrich Schiller; Drama romântico; Liberdade

---

1 Mestranda em Literatura Brasileira na USP.

*Artigo recebido em 05/07/2019 e aprovado para publicação em 08/10/2019.

Abstract: The objective of this article is to analyze the dialogue established by Gonçalves Dias with Friedrich Schiller, in developing his dramas, especially *Beatriz Cenci.* For this, the presentation of some philosophical concepts, developed by the German, will be presented, evidencing how are present in the Gonçalves's work, as the idea of art and freedom. In addition, we will observe some points pointed out by Gonçalves Dias in his prologue to *Leonor de Mendonça*. This text is fundamental for the study of the Gonçalves's drama, since it presents the author's objective in relation to the genre, reinforcing the author's dialogue with Schillerian ideas and with other thinkers, such as Victor Hugo, who also approaches the German when speaking of themes such as fatality, in addition to his conception of incisive truth, fundamental to the outcome of Gonçalves Dias's dramas.

Keywords: Beatriz Cenci; Gonçalves Dias; Friedrich Schiller; Romantic drama; Freedom

A obra *Beatriz Cenci* foi o segundo dos quatro dramas desenvolvidos por Gonçalves Dias. São eles: *Patkull* (1843) e *Beatriz Cenci* (1844/45), quando estava com, aproximadamente vinte anos e morava em Portugal, *Leonor de Mendonça* (1846) e *Boabdil* (1850), quando já se encontrava no Rio de Janeiro. Dias, assim como muitos outros autores de sua época, escreveu peças ainda jovem, concluindo, aos 23 anos, seu drama mais importante, *Leonor de Mendonça*, visto que as outras três obras apresentam problemas em relação ao enredo, com cenas pouco trabalhadas e acontecimentos que se sobrepõem. Vale citar que, segundo Décio de Almeida Prado, o teatro foi um dos gêneros mais recorrentes do Romantismo brasileiro, atrás apenas da poesia, "Escrever romances era facultativo. Escrever peças, praticamente obrigatório". (PRADO, 1996, p. 188). Segundo Ana Cláudia Rôla Santos:

> Com o advento do Romantismo, surge a primeira tragédia, *Antônio José ou o Poeta da Inquisição*, de autoria de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), em 1839, e a primeira comédia, *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena (1815-1847). (SANTOS, 2005, p. 12)

Foi neste contexto que Gonçalves Dias concebeu suas peças, não muito estudadas quando comparadas à sua poesia, uma vez que ele é considerado um poeta nacional, com obras muito conhecidas como "Canção do exílio" e o épico "I-Juca Pirama". Todavia, seus dramas são de grande relevância para compreender o então incipiente drama romântico brasileiro, como ele próprio apontou em seu famoso prólogo à *Leonor de Mendonça*. Este texto é fundamental para o estudo de seus dramas, pois é nele que o autor apresenta seu projeto para o gênero, citando alguns dos autores com os quais dialoga. É no prólogo que ele discorre sobre: o uso de uma linguagem mais coloquial – *Beatriz Cenci* foi censurada pelo Conservatório Dramático, tendo duas razões como possíveis justificativas, o tema "escabroso" e a linguagem "vulgar" – ; conceitos filosóficos expressos em sua justificativa sobre a importância dos prólogos em uma obra, e sobre a dificuldade da linguagem representar o mundo simbólico; além da mescla entre comédia e tragédia, que resulta no drama – defendido por Victor Hugo e utilizado por William Shakespeare. Sobre esta mescla entre os gêneros que resulta no drama, Gonçalves Dias apresenta, em seu prólogo, não apenas a ideia de união entre comédia e tragédia, mas também o uso da prosa como linguagem dramática:

> No começo do teatro moderno havia apenas duas obras possíveis: a tragédia, que cobria as suas espadas com manto de púrpura, e a comédia, que pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses; era assim, porque a tragédia andava pelos grandes, enquanto que a comédia se entretinha com os pequenos, e ainda assim com o que nestes havia de mais cômico e risível. Hoje, porém, a comédia e a tragédia fundiram-se numa só criação. E de feito, se atentamente examinarmos as produções de hoje, que chamamos drama, notaremos ainda que nas mais líricas e majestosas há de vez em quando certa quebra de gravidade, sem a qual não há tragédia. Notaremos também que essa quebra provém de ordinário de uma cena da vida doméstica, o que verdadeiramente pertence à comédia.
>
> [...] outro que ainda não foi excedido em arrojo e sublimidade, o afamado Shakespeare, que inventou o drama descrevendo fielmente a vida, já havia achado a verdadeira linguagem da comédia usando nela a prosa. (DIAS, 2005, p. 133)

É interessante também notar que o drama de Gonçalves Dias, embora pertença ao Romantismo, não deixa de conversar com o drama burguês, o drama histórico, além do melodrama. Na obra de Dias, as ideias do drama

burguês estão presentes na apresentação de uma aristocracia envolvida por questões da burguesia, mais próxima do humano, menos idealizada, na qual as personagens sucumbem às vontades e sofrem consequências destas escolhas, além de apresentar a organização social da pequena família patriarcal, mostrando-os em sua intimidade. Em relação ao drama histórico, vale lembrar que todos as peças de Dias foram inspirados em histórias europeias reais, embora suas obras não sejam fiéis aos relatos históricos e não foquem seus enredos em um acontecimento nacional. Isso é relevante pois, no drama histórico nacional, de acordo com Décio de Almeida Prado, o objetivo é buscar algo para dizer sobre o Brasil, sobre sua nacionalidade, deixando de lado, para isso, os países europeus, ou utilizando-os como carrascos. Por fim, a obra dramática de Dias aproxima-se do melodrama ao apresentar enredos repletos de acontecimentos, além de colocar como tema central o amor, observado, porém, em sua vertente mais romântica, do amor infeliz.

Essas são algumas das características que nos levam a crer que Gonçalves Dias estava informado das discussões literárias desenvolvidas na Europa, pois além dos diálogos que o próprio autor comenta em seu prólogo, em relação à estrutura das obras, os assuntos de *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça* também já haviam sido abordado em crônicas:

> Tanto *Beatriz Cenci* (1843) quanto *Leonor de Mendonça* (1846) foram antecedidas por crônicas saídas em revistas portuguesas da época, o que mostra o poeta atento aos interesses de seu tempo. Além disso, as referências a grandes dramaturgos, a leitura de *Chatterton*, de Alfred de Vigny, enquanto escrevia seu drama, a tradução de *A noiva de Messina*, de Schiller, feita por ele, tudo isso faz de nosso poeta um conhecedor do palco, com informação diferenciada em nosso meio. (ARÊAS, 2013, p. 232)

É dentro deste cenário – de um autor que constrói, ainda muito jovem, dramas românticos em diálogo com temáticas e estruturas em desenvolvimento na Europa – que será feita uma breve análise de algumas ideias de Friedrich Schiller, presentes no livro *Do sublime ao trágico*, que podem ter sido utilizadas também por Gonçalves Dias, em *Beatriz Cenci*. Para isso, será apresentado uma breve leitura da peça, para, depois, salientar alguns dos objetivos de Gonçalves Dias que possivelmente conversam com as ideias schillerianas.

beatriz cenci

Gonçalves Dias chega ao Rio de Janeiro, em 1846, já com dois dramas escritos e acreditando no sucesso de seu mais recente *Beatriz Cenci:* "Diabos a levem (Beatriz) se ela não me dá récitas para um ou dois meses" (JACOBBI, 1958, p. 41). O autor contava, então, com o sucesso e o reconhecimento de seu trabalho; todavia sua obra foi censurada pelo Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e não chegou a ser encenada no Brasil antes de sua morte. Existem algumas especulações sobre o motivo desta censura: a escolha de um tema forte ou o uso de uma linguagem coloquial. Seja qual for o motivo, o resultado foi expresso no parecer do presidente do conservatório, Diogo Soares da Silva de Bivar: "Á vista da censura e do que dispõe o Imperial Decreto de 19 de julho de 1845, no artigo IV, não pode representar-se o drama intitulado Beatriz Cenci, Rio de Janeiro 21 de setembro de 1846" (*apud* LAGO, 2012, s/p).

A peça começa apresentando uma família aparentemente sem grandes conflitos, na qual o pai está preocupado em saber quem tem invadido sua casa há três dias para fazer serenatas à sua filha. Esta preocupação poderia ser natural de um pai, porém, já ao final da primeira cena, no ato I, nota-se o desejo que D. Francisco Cenci nutre por sua filha:

> Beatriz... minha filha! Oh! por que foi ela a única mulher que eu encontrei na minha vida, tão formosa, tão pura e tão candidamente inocente? Por que me abraso eu todo quando penso nela? Minha filha! E que me importa? (DIAS, 2005, p. 72)

Além de evidenciar este desejo, D. Francisco, logo no início do drama, revela a seu empregado, Paulo, seu vazio existencial:

> Talvez que eu sentisse alguma cousa, e eu preciso sentir, porque tenho medo do deserto do meu coração; que é a morte, porém a morte dentre em nós mesmos – a morte gelada, hedionda, monstruosa, paralisia d'alma, que se ergue incomensurável – indefinível, como um fantasma de terror! Compreendes isto? (*Ibid.*, p. 71)

Este vazio, junto ao desejo que sente por sua filha, fazem com que ele chegue a trancá-la por anos em um cômodo de seu palácio, como forma de afastá-la do mundo e dominá-la, para que, desta forma, não conhecesse ninguém. A garota não o condena, já que no início da história não tem consciência de que foi aprisionada e, ao sair do cárcere, se encanta com o luxo do palácio e com os grandes saraus promovidos por seu pai: "Oh! eu gostei muito! Minha mãe, fazes mal em não querer ver daqueles saraus; são cousa maravilhosa." (Ibid., p. 75). Também no início, a jovem não apresenta mágoas em relação a ele:

> D. FRANCISCO – Sim, teu pai que te ama, que te quer, e muito. Diga, Beatriz, já te esqueceste de que por muito tempo te deixei vegetar sozinha no meio de quatro paredes – nessa idade em que o mundo nos parece tão belo, e nos oferece tantos atrativos?
> BEATRIZ (abraçando-o) – Oh! Nunca me lembrei de tal! (Ibid., p.76)
> Já a madrasta Lucrécia, desde o início tem consciência das intenções do marido em relação à Beatriz, e faz questão de evidenciar sua desaprovação, não participando dos saraus:
> D. FRANCISCO – Agora que estamos sós, D. Lucrécia, quereis tomar o trabalho de me explicar a vossa repugnância de comparecer num sarau, para o qual tão instantemente vos convido? [...]
> [...] D. LUCRÉCIA – É porque é uma infâmia, D. Francisco, quererdes vós mesmo seduzir a vossa filha! (*Ibid.*, p. 78).

Afora condenar o desejo de D. Francisco pela filha, Lucrécia também o rejeita por arranhar sua honra ao não defendê-la dos ataques de suas amantes, rebaixando o nome de sua família:

> Mil vezes vos tenho dito que estou bem longe de vos ter amor, – depois daquele dia em que vos pedi a reparação de um insulto que me fizera uma mulher da classe ínfima, e em que vós me espancastes porque essa mulher era vossa manceba. Daí por diante para merecer igual tratamento do nobre Cavalheiro, meu esposo, – não me tem sido preciso pedir reparação dos insultos que por suas amásias me são feitos. (*Ibid.*, p. 88)

Ao sair da clausura, Beatriz tem a oportunidade, com a ajuda de sua madrasta, de conversar a sós com seu amado, Márcio, jovem que faz as serenatas em

sua janela. Eles estão apaixonados e, em meio às declarações, afirmam o desejo de se casar. Porém, Lucrécia interrompe o casal e alerta Márcio de que esta tarefa talvez não seja fácil, pois o pai é muito ciumento e poderia atrapalhar, podendo ser necessária a intervenção da Santa Sede, mas o jovem não acredita e afirma que irá resolver a questão sozinho.

Então, durante este encontro, D. Francisco descobre a identidade do jovem e fica sabendo que ele está em seu palácio, no oratório de sua esposa. Assim, vai ao encontro dela, que nega ter um amante, então, para não matar o jovem e acusá-la de adultério, ele obriga Lucrécia a comparecer ao sarau, dedicado à sua filha. Lucrécia, com medo, cede a este desejo e comparece ao evento no qual D. Francisco apresenta a jovem à sociedade. Depois desta festa, D. Francisco abusa de Beatriz.

Porém, mesmo atordoada, a jovem Beatriz não deseja uma vingança, como propõe sua madrasta, a menina deseja apenas morrer enclausurada, no local no qual ficou boa parte de sua vida, recebendo a visita apenas de Lucrécia.

> BEATRIZ – Num recanto do vosso palácio há um aposento estreito e feio, tem apenas uma porta baixa e uma fresta esguia por onde dificilmente se pode ver o céu, porém nunca a terra. Ali vivi durante muitos meses – durante muitos anos – só e abandonada – bem o sabeis. Vós mesmo, D. Francisco, vós mesmo apesar do sentimento desnatural que hoje dizeis sentir por mim só me visitáveis de quando em quando para que eu não morresse de fome. Se me quereis conceder a graça que vos pedi e que já me concedestes, acabarei ali meus dias, sem que ninguém me possa visitar a não ser D. Lucrécia. (*Ibid*., p. 104).

Todavia, após ser exposta por seu pai, que a obriga revelar sua "impureza" a Márcio, tendo então a honra arranhada, ela passa a desejar uma vingança, obtendo a ajuda de seu amado e de sua madrasta, D. Lucrécia, para planejar o assassinato de D. Francisco:

> D. FRANCISCO – Beatriz, como ouvistes, o Sr. Márcio nos faz a honra de nos pedir a vossa mão. Que dizeis (momento de silêncio). O Sr. Márcio tem todas as qualidades para agradar a uma donzela de vossa idade e a um homem sisudo como eu sou. É de uma família nobre, e o que mais é, de um sentir não vulgar. À coragem dos seus avós reúne a mocidade, a candura e a franqueza. Não vos parece que um donzel

> como o Sr. Márcio merece uma mulher jovem e formosa como vós sois? Não vos parece que é digno de uma mulher inocente e pura, que saiba que o possa amar com todas as veras do coração? (momento de silêncio). Não vos parece que essa mulher não deveria ter segredos para com ele, e que quando lhe dissesse – eu te amo; pudesse também repetir na sua consciência; eu te posso amar? (*Ibid.*, p. 108)

Ao final, a jovem Beatriz fica sozinha, devido à morte de seu pai, que foi envenenado, e de sua madrasta e seu amado, ambos mortos por D. Francisco com um punhal.

Beatriz Cenci, criada no período no qual Gonçalves Dias cursava Direito, em Coimbra, é considerada uma obra da juventude, sendo possível encontrar, segundo Décio de Almeida Prado, algumas fragilidades, como cenas rápidas e por vezes não muito trabalhadas. Estas cenas curtas, que se sobrepõem, ocorrem durante todo o drama, no qual muitas ações ocorrem de maneira repentina, com emoções não muito encenadas.

Como exemplo, é interessante analisar uma das cenas mais relevantes, que ocorre logo após o ato de violência de D. Francisco, a cena 11 do ato III. Nela, Beatriz revela para Lucrécia que foi violentada por seu pai. Este diálogo, que versa sobre o principal acontecimento da obra, é formado por apenas duas frases de Beatriz e duas de Lucrécia, sem apresentar aprofundamentos psicológicos. Beatriz não discorre sobre seus sentimentos, Lucrécia não ampara e nem detalha suas ideias e sentimentos para a jovem violentada. A cena ocorre de maneira muito breve, podendo perder a emoção do clímax que acabara de ocorrer:

> BEATRIZ – Minha mãe!...Minha mãe!...Ah! (lançando-se nos braços dela e escondendo o rosto) estou perdida!
> D. LUCRÉCIA – Eu já o sabia!...Vinga-te.
> BEATRZ (afastando-se) – Vingar-me!...vingar-me!...de meu pai?!!
> D. LUCRÉCIA – Sim, de teu pai. – Ah! D. Francisco, tivestes o arrojo de me insultar e estupidamente adormeceis no vosso leito. Oh!... dormi, meu nobre esposo! – dormi tranquilo, que eu velarei solícita à vossa cabeceira. (DIAS, 2005, p. 100)

Além das cenas pouco trabalhadas, o drama, embora trate de uma histórica verídica, tem os acontecimentos alterados pelo autor, para adaptá-lo à ficção teatral.

> Beatriz, filha do primeiro casamento, e Lucrécia, segunda esposa de Francisco Cenci, continuam a ser, no drama, as idealizadoras de seu assassínio [...] Mas, dos dois executores materiais do crime, ambos na vida real casados e movidos ao menos em parte pelo dinheiro, um, Olímpio, transfigurando-se na peça em padre e irmão de Lucrécia, nega-se a participar do projeto; e o outro, Márcio, ascende à posição de amante de Beatriz [...] (PRADO, 2005, p. 94)

Porém, essas alterações, segundo Décio de Almeida Prado, ocorreram em demasia:

> As liberdades tomadas pelo poeta em *Beatriz Cenci* ao passar da realidade histórica para a ficção teatral, são tantas que desencorajam considerações a respeito. Qualquer que tenha sido o seu fio condutor, ele torceu e o retorceu até que, ao perder o feitio primitivo, pudesse servir aos fins dramáticos que tinha em vista. (*Ibid*., 1996, p. 94)

Além dessas fragilidades, Décio de Almeida Prado aponta outras características dos dramas gonçalvinos, como a compreensão moral e psicológica das personagens e não apenas de suas atitudes:

> Em primeiro lugar, destacam-se a vivacidade e a energia da expressão, juvenilmente enfáticas por vezes, mas tendentes à síntese poética, sem as molezas e os desperdícios da palavra falada [...] Em segundo lugar, vem o centro dramático, que se desloca da preocupação com o enredo bem urdido, característico do melodrama, para a compreensão moral e psicológica das personagens. (*Ibid*., p. 90)

a ideia de arte e de imaginação

No já citado prólogo à *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias apresenta suas ideias para o desenvolvimento de seus dramas. Embora tenha sido escrito para uma obra específica, este prólogo é fundamental para o estudo de qualquer um dos quatro dramas gonçalvinos, isso porque nele, além de apresentar a

obra, o autor discorre sobre o "fazer literário", colocando algumas questões em debate.

Ao definir sua visão a respeito da obra literária, Gonçalves Dias afirma haver um abismo entre a obra delineada e a obra concreta. Este abismo existiria, pois, para ele, a linguagem é limitada para expressar a vastidão do pensamento, dos sentimentos e da imaginação:

> Há, porém, entre a obra delineada e a obra já feita, um vasto abismo que os críticos não podem ver, e que os mesmos autores dificilmente podem sondar: há entre elas a distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria. A imaginação tem cores que se não desenham; a alma tem sentimentos que se não exprimem; o coração tem dores superiores a toda a expressão. (DIAS, 2005, p. 129)

Dessa forma, encontrar-se-ia a importância do prólogo, pois este evidenciaria a intenção, não alcançada, do autor ao desenvolver seu trabalho, e não a simples exaltação da obra a ser apresentada. Pois a obra delineada/imaginada diz mais do que a obra pronta, tendo em vista as dificuldades aqui citadas na representação do mundo simbólico. Desta forma, desenvolver um prólogo significa aceitar a ideia de que a obra não está completa:

> É ainda por isto que eu, inimigo de quanto é ou me parece prólogo, nem só os escrevo, como também os leio com prazer, quando eles são feitos, não com o fim inútil de encarecer o merecimento de uma obra que já pertence à crítica e ao público, mas para que o autor nos revele qual foi o seu pensamento, qual a sua intenção, o que pertence exclusivamente ao autor e à arte. (DIAS, 2005, p. 130)

Neste ponto, é interessante observar a sua ideia de que a arte, por mais que tente, jamais conseguirá representar, de maneira completa, o que foi sentido; isso aproxima-se da ideia de Schiller sobre a capacidade humana de "criar imagens" diante do sublime. Para o alemão, o sublime é um sentimento misto que une o estado de dor com o estado de alegria, uma relação estética que lida com o prazer e o desprazer.

> O sentimento do sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um *estado de dor*, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um *estado de alegria*, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. (SCHILLER, 2011, p. 60)

Aqui vale salientar que, para Schiller, a denominação de sublime é válida para um objeto cujas limitações na representação são apreendidas pela nossa natureza sensível e sua superioridade pela nossa natureza racional. Desta forma, é possível compreender dois tipos de sublime: o teórico e o prático. "No sublime teórico, a natureza se encontra, enquanto *objeto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação. No sublime prático, ela se encontra, enquanto *objeto da sensação*, em contradição com o impulso de conservação." (*Ibid.*, p. 23). Ou seja, um objeto é sublime de modo teórico quando traz consigo a representação da infinitude, e é de modo prático quando traz a representação de um perigo, que nossa força física não pode vencer. O filósofo cita casos: "Um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo". (*Ibid.*, p. 25)

Ao observar as obras de Gonçalves Dias, então, seria possível dizer que o brasileiro, em seu prólogo, quando fala a respeito da limitação da arte comparada à obra imaginada, faz referência ao sublime teórico, ligado ao conhecimento e à representação:

> O objeto sublime é de dois tipos. Ou nós o relacionamos com nossa faculdade de apreensão e sucumbimos na tentativa de formar uma imagem ou um conceito dele; ou então o relacionamos com a nossa faculdade vital, considerando-o como um poder contra o qual o nosso se reduz a nada. (I*bid.*, p. 60)

O sublime, portanto, é uma constatação da potência suprassensível, racional, do humano. Desta forma, mesmo por meio da imaginação, somos incapazes de conceber imageticamente um objeto que contém sublimidade:

> De bom grado deixamos a imaginação ser conduzida no reino dos fenômenos, afinal, trata-se apenas de uma força sensível que triunfa sobre outra força sensível,

> mas o que há de absolutamente grande em nós, a natureza, em toda a sua falta de limites, não pode alcançar. (*Ibid*., p. 61)

O alemão também argumenta que a dificuldade em expressar o belo e a verdade em uma obra literária, devido às limitações da palavra, não deve ser um motivo para restringir a imaginação:

> A arte tem de alcançar aquilo que ainda não possui. A falta circunstancial de meios não deve limitar a imaginação criadora do poeta. Ele se põe por meta aquilo que há de mais digno, ele aspira a um ideal, por mais que a execução artística tenha de se render às circunstâncias. (*Ibid*., 2004., p. 185)

Além disso, o alemão também discorre sobre a capacidade humana de percepção do sublime de cada pessoa, "O sublime, como o belo, foi partilhado por toda a natureza com profusão, e a capacidade de senti-los se encontra em todos os seres humanos; mas a semente dessa capacidade se desenvolve de modo desigual e precisa ser auxiliada pela arte". (Id., 2011., p. 64). Assim, para Schiller, a arte auxilia na descoberta do belo e do sublime, pois, como nem todos os conseguem sentir de modo igual, a arte, então, procura representar estes conceitos de forma mais palpável, ainda que de maneira incompleta, dada sua inatingibilidade para a faculdade da imaginação, diante do objeto que contém sublimidade.

> A apresentação do sofrimento – como mero sofrimento – nunca é o fim da arte, mas como meio para o seu fim [tal apresentação] é para ela extremamente importante. O fim último da arte é a apresentação do suprassensível [...] (*Ibid.*, 2018., p. 69)

Desta forma, segundo Schiller, o homem utiliza a razão quando se depara com as limitações de sua faculdade de representação:

> Enquanto o homem era um mero escravo da necessidade física e não tinha achado nenhuma saída do círculo estreito das carências, sem pressentir em seu peito ainda a elevada liberdade demoníaca, a natureza inapreensível só podia lembrá-lo das limitações de sua faculdade de representação, [...]

> Sem temor, com um prazer horripilante, ele se aproxima agora dessas imagens terríveis de sua faculdade da imaginação, mobilizando intencionalmente toda a força dessa faculdade para apresentar o sensível-infinito. (Id., 2011, p. 65).

Gonçalves Dias afirma algo semelhante ao dizer que muitos de nós não nos atentamos para alguns fatos e ideias que podem suscitar o sublime:

> Ideias e fatos há que diariamente nos passam por diante dos olhos sem que nunca atentemos neles; nós os reputamos coisa corrente e sabida por todos, que por vulgar nos não pode parecer sublime. Mas sobre essa ideia ou fato, que em a nossa memória entesouramos como substância de flores em favo de abelhas, a reflexão trabalha sem descanso, desbasta-o, e tanto se exercita sobre ele, que depois estranhamos de o ver brilhante, belo e muito outro do que a princípio se nos antolhara. (DIAS, 2005, p. 129).

Entretanto, é importante dizer que Schiller tinha uma visão diferente de Gonçalves Dias ao definir o fazer artístico. Se ambos concordavam com a impossibilidade da representação imagética e por meio das palavras diante do sublime, diferiam quando observavam o "fazer".

Para Gonçalves Dias, o artista busca representar seus sentimentos; por meio deste ponto de vista, faria sentido o desenvolvimento dos prólogos, na medida em que este seria uma explicação da intenção da obra em apresentar os sentimentos da alma do escritor. Porém, Schiller afirma em seu prólogo à *Noiva de Messina*, que a obra poética encontra nela mesma "sua própria justificação, e onde a ação não fala por si mesma, ali a palavra será de pouca ajuda" (SCHILLER, 2004, p. 185). Ou seja, a obra de arte tem a pretensão de uma experiência compartilhável, para isso é preciso que somente o objeto representado tenha destaque, realizando então um descolamento da obra com os sentimentos do autor e com a matéria empregada para esta representação. Friedrich Schiller afirma que essas são as três naturezas da criação artística: a natureza do objeto a ser retratado; a natureza do material empregado nesta representação; a natureza do artista. Destas três, somente a primeira deveria ser aparente na obra de arte para que pudesse ser uma experiência universal.

> [...] a arte só é verdadeira abandonando totalmente o real e se tornando puramente ideal. [...] Disso resulta naturalmente que o artista não pode usar elemento algum da realidade tal qual o encontra, que sua obra tem de ser ideal em todas as suas partes, caso deva ter realidade como um todo e concordar com a natureza. (*Ibid*., p. 189)

o conceito schilleriano de "liberdade" em beatriz cenci

O conceito filosófico que Schiller desenvolve, em sua obra *Do sublime ao trágico* a respeito da liberdade é fundamental para o desfecho de *Beatriz Cenci*. Para o filósofo alemão, em seu artigo *Sobre o sublime*, a ideia de "liberdade" está atrelada à "vontade", sendo este um conceito filosófico que implica a liberdade do reino da necessidade, da opressão, em forma de uma ação consciente. Ou seja, o ser humano deixa de agir para atender a alguma necessidade, ou obedecer a alguma forma de opressão. Ele reconhece e compreende essas forças e age com consciência, de forma independente destas.

Para o alemão, esta liberdade também é um objetivo das artes, "Todo ser humano espera, com efeito, das artes da imaginação uma certa libertação dos limites do real, ele quer se deleitar com o possível e dar espaço à sua fantasia". (SCHILLER, 2004, p. 187)

> A verdadeira arte, no entanto, não visa apenas um jogo passageiro, mas é séria em seu propósito, não somente de pôr o ser humano num sonho de liberdade momentâneo, mas de torná-lo realmente e de fato livre, despertando, exercitando e aprimorando nele uma força que faz recuar a uma distância objetiva o mundo sensível, mundo que, no mais, apenas pesa sobre nós como uma matéria bruta e nos oprime como um poder cego: aquela força transforma o mundo numa obra livre de nosso espírito e domina o material mediante ideias. (*Ibid.*, 2009, p. 187)

Segundo Schiller, é a vontade que caracteriza o ser humano, pois o homem é o ser que quer. Quando o homem age racionalmente e com liberdade das paixões e da opressão, ele está unindo sua consciência com sua vontade; desta forma, suas escolhas não são mais determinadas por forças maiores. Isso

significa que o homem, ao agir com liberdade, tem profundo conhecimento de seus desejos, e age sempre de forma consciente, mas independente de forças externas.

> A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer. (*Ibid*., 2011, p. 55)

Esta ideia é importante se pensarmos que Beatriz e sua madrasta viveram, por muito anos, sem liberdade, condenadas a uma fatalidade da nobreza patriarcal e machista. D. Lucrécia viveu um casamento infeliz, no qual era obrigada, inclusive, a aceitar ofensas das amantes de seu marido, sendo agredida por ele quando ousava reclamar; já Beatriz passou boa parte de sua vida trancada em um cômodo, sendo visitada apenas por seu pai, que tinha medo que ela conhecesse e se apaixonasse por alguém, até o dia em que foi abusada. Esta situação ocorria pois viviam em uma época regida por regras patriarcais, que Gonçalves Dias vincula à ideia de fatalidade de Victor Hugo:

> É a fatalidade cá da terra a que eu quis descrever, aquela fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana toda dos nossos hábitos de civilização; aquela fatalidade, enfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias. (DIAS, 2005, p. 130)

Ou seja, viviam uma espécie de violência que, segundo Schiller, anula o conceito de "humano", pois quem sofre uma violência abre mão de sua humanidade na medida em que não age mais sob sua vontade, que é o que o define enquanto humano. "Por isso mesmo, nada é tão indigno para o homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anula. Quem a comete não faz nada menos do que contestar a nossa humanidade; quem a sofre covardemente abre mão de sua humanidade". (SCHILLER, 2011, p. 55)

Então, até o momento no qual decidem assassinar D. Francisco, ambas não eram livres, pois obedeciam ao código de honra no qual a mulher casada devia servir ao seu marido e nunca se separar, e a filha devia também obediência

ao pai, até o momento de se casar, ainda "pura", para então servir ao marido. Portanto, segundo a ideia schilleriana, Beatriz e Lucrécia tinham anulado seu conceito de "humano" ao não agir mais sob sua vontade, mas sim sofrendo uma violência constante, fruto de uma sociedade estruturalmente patriarcal e machista. Tentar uma reação, diante deste cenário, é o cerne do dilema a respeito da liberdade, apresentado no drama gonçalvino.

Esta reação em busca da liberdade, motivada pelo sofrimento também é abordada por Schiller em sua obra *Objetos trágicos, objetos estéticos:* "O *ser sensível* tem de *sofrer* profunda e veementemente; tem de haver **pathos** para que o ser racional possa dar a conhecer a sua independência e apresentar-se *agindo*." (SCHILLER, 2018, p. 69)

Assim, ao final da peça, elas resolvem se opor à vida a qual estavam submetidas e tramam o assassinato de D. Francisco. Elas compreendem o contexto que as envolve, as opressões que sofreram, reconhecem suas posições dentro da hierarquia a qual estão submetidas e, a partir desta percepção, resolvem agir. Ou seja, a partir deste momento, elas agem com liberdade, de forma racional, com consciência e vontade. Elas optam por este caminho depois de passarem por muitos abusos e de terem tentado alternativas. Lucrécia pediu ajuda para seu irmão que, por medo de manchar seu nome na Santa Sede, solicita apenas o divórcio para sua irmã. Já Beatriz, após ser abusada, antes de ter sua honra arranhada na frente de Márcio, pensa em viver novamente trancafiada no mesmo aposento de sua infância e adolescência, recebendo apenas a visita de sua madrasta. Elas mudam de ideia não por estarem dominadas pelo sentimento de ódio ou raiva, mas por acreditarem que esta era a única opção para reparar sua reputação dentro do código de honra daquela sociedade. Lucrécia não queria viver como uma divorciada e Beatriz foi humilhada por seu pai na frente de seu amado.

É interessante notar também que as mulheres, tanto de *Beatriz Cenci* quanto de *Leonor de Mendonça*, possuem uma grande preocupação com a imagem social, pois tratava-se de um hábito da sociedade da corte, um código de honra:

> Também é bastante característico nas duas obras o código da nobreza em que a honra prevalece como valor: Francisco desdenha a pobreza em que vivia Lucrécia antes de se casar com ele. Como resposta ela relembra ao marido a sua rica

> ascendência, enfatizando a antiguidade de sua casa em relação à dele. O duque de Bragança também humilha a esposa que não aceita tais injúrias, consciente de sua posição hierárquica. Beatriz vinga-se da humilhação que sofre diante de Márcio e não do aviltamento sofrido, demonstrando valorizar sobretudo a sua imagem social. Em *Leonor*, a duquesa também se preocupa com a deterioração de sua reputação: "A DUQUESA: – Senhor, é de joelhos que eu vo-lo peço; não me obrigueis a corar morrendo, nem a suportar a piedade hipócrita dos meus inferiores, que em torno de mim se estarão rindo interiormente com o meu suplício e com a minha desdita!". (CHIARI, 2015, p. 191).

As escolhas que as personagens fazem estão vinculadas a este código de honra, isso fica claro quando elas optam pelo assassinato de D. Francisco. Ao terem consciência do dano que sua honra sofreu, elas concluem que a melhor alternativa, dentro da sociedade na qual viviam, era matá-lo. Beatriz e Lucrécia desejam a vingança, principalmente porque foram diminuídas socialmente por meio de agressões ou pela exposição diante daquele que se gosta. Assim, a obra aborda o código moral da nobreza, no qual a vingança não ocorre devido às agressões, mas devido à diminuição social. É isso que faz com que o plano delas esteja vinculado à "vontade" schilleriana, pois se elas tivessem como motivação apenas o ódio, elas não estariam agindo por vontade própria, mas sim por uma paixão.

Gisele Chiari, em sua tese de doutorado, também corrobora a ideia de que as obras gonçalvinas apresentam a luta pela liberdade schilleriana:

> [...] o final trágico da peça gonçalvina dialoga com o sublime schilleriano e com a proposta de Victor Hugo sobre a arte ter de expressar verdades incisivas. Assim, os enredos retirados da história são preciosos porque demonstram a luta da humanidade pela liberdade moral frente às coações do mundo sensível. A obra gonçalvina versa sobre a questão da luta pela liberdade e não sobre a virtude, seja no que concerne o plano do enredo tendo em vista o mundo ético-político, seja no plano estético. (CHIARI, 2015, p. 75)

Assim, é possível crer que Beatriz e Lucrécia agiram com liberdade, objetivando a autoconservação, ao tramarem o assassinato de D. Francisco. Porém, por estarem imersas em uma sociedade patriarcal, seus destinos não

poderiam ser de liberdade e felicidade após assassinarem o chefe da família. Era necessário, então, encarar a verdade incisiva, sofrer as consequências de uma força maior do que a que possuíam. Assim, Beatriz e Lucrécia agem com liberdade, porém, são vencidas por uma força maior do que a que conseguem combater, sendo levadas a um destino trágico. Naquela época, nenhuma mulher poderia vencer a estrutura da sociedade sem sofrer nenhuma consequência, esta tentativa de liberdade é o cerne do drama aqui observado.

lei humana e não forças divinas

Todos os dramas gonçalvinos mostram a lei humana, em detrimento das forças divinas. As histórias não são mais determinadas por uma ordem superior, por um Deus, mas sim pelos códigos das sociedades retratadas, que são fundamentais para os desfechos das peças.

Beatriz e sua madrasta não teriam assassinado D. Francisco se não fossem obrigadas a viver sob o mesmo teto que ele, se não estivessem fadadas a uma postura de obediência e pureza, determinada pelo código de honra. Leonor também não seria assassinada por seu marido, D. Jaime, quando este desconfiou que poderia estar sendo traído, tendo então sua honra arranhada.

Essa questão também pode ser um contato com o pensamento do alemão Schiller, como aponta Volobuef, ao falar de outro drama gonçalvino, *Patkull*:

> Por detrás da trama de Patkull sobressai uma concepção trágica típica de Schiller: não é o destino supra-individual – coordenado pelas Parcas, tecelãs do fio da vida – que dá as cartas e determina a sorte ou o azar. Pelo contrário, são as condições históricas e políticas da época, e a própria constituição psicológica, social e moral do personagem, que dirigem as decisões do herói e conduzem seus passos. (VOLOBUEF, 2005, p. 85)

Assim, Beatriz decide matar seu pai não por uma determinação divina ou pelo desejo dos deuses, mas porque atentou-se para a situação na qual estava inserida e concluiu, racionalmente, que a única alternativa para uma tentativa de liberdade seria o assassinato de seu pai.

Ao fazer a escolha pela liberdade, Gonçalves Dias também dialoga com a verdade incisiva, apresentada por Victor Hugo. Dias, em seu prólogo, aponta dois possíveis caminhos, o da verdade moral ou a verdade histórica. A primeira seria mais interessante para a cena, por retratar paixões e remorsos, sendo também até mais instrutiva do que o desespero e a resignação, porém o autor opta pelo outro caminho, o da verdade histórica:

> Por que então segui o pior? É porque tenho para mim que toda a obra artística ou literária deve conter um pensamento severo: debaixo das flores da poesia deve esconder-se uma verdade incisiva e áspera, como diz Victor Hugo – em cada mulher formosa há sempre um esqueleto. (DIAS, 2005, p. 130)

Ao fazer a escolha pela verdade incisiva, o autor também estaria se ligando ao conceito de fatalidade, que se afasta do modelo mitológico de uma intervenção divina e alcança a formulação da fatalidade, baseada nos hábitos da civilização e no tempo histórico. Ao compreendermos o conceito de fatalidade, passamos a entender que os desfechos dos dramas estão intimamente ligados à sociedade e seus hábitos. Casamentos obrigados, sobreposição das vontades do homem nobre, defesa da honra. Todas essas ações estão presentes no código de honra da sociedade do século XIX. Desta forma, as escolhas das personagens não são mais regidas por figuras divinas, mas são reflexos desta sociedade.

Como vimos, Gonçalves Dias dialoga, em todos os seus dramas, com conceitos desenvolvidos por Friedrich Schiller. Este diálogo aparece não apenas nos enredos dos dramas, mas é notável também quando Dias discorre sobre sua percepção a respeito da função da arte e da limitação da linguagem na representação do mundo simbólico. O brasileiro apresenta ideias filosóficas muito próximas da concepção de Schiller sobre a vontade humana e a liberdade, sem deixar de observar as dificuldades de notar e expressar o sublime, que pode, através de um objeto natural (ou artístico), expressar um poder que supera a força do homem, cabendo a este somente a tentativa de retê-lo por meio das ideias.

Já dentro da estrutura dos dramas, alguns conceitos schillerianos e hugoanos aparecem quando o maranhense coloca em discussão, por exemplo, a fatalidade e violência da sociedade patriarcal. Nela, os homens nobres tudo

podem, e às mulheres e aos homens pobres resta apenas a obediência, guiada por códigos de nobreza que levavam ao desfecho trágico relações autoritárias e infelizes. Esta sensibilidade de Gonçalves Dias, tanto a respeito de conceitos filosóficos quanto da estrutura social que levava à tragédia, é resultado do diálogo com Friedrich Schiller que, inclusive, teve sua obra *A Noiva de Messina* traduzida pelo brasileiro, porém com a versão final afundada no mar do Maranhão, no naufrágio que tirou a sua vida.

referências bibliográficas

ARÊAS, Vilma. Variações do "amor cortês" em *Leonor de Mendonça* e em *O casamento de Fígaro*. *Teresa* (USP), São Paulo, nº 12-13, 2013. p. 226-243.

BARBOSA, Ricardo. As três naturezas – Schiller e a criação artística. *Matraga* (UERJ), v. 18, n. 29, Rio de Janeiro, 2011. p. 201-214.

CHIARI, Gisele Gemmi. *A Estética Romântica no Teatro de Gonçalves Dias*: *Leonor de Mendonça*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

DIAS, Gonçalves. Teatro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JACOBBI, Ruggero. Goethe, Schiller, Gonçalves Dias. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, 1958.

LAGO, P.C. Gonçalves Dias censurado. Revista Piauí, São Paulo, 27 jun. 2012.

PRADO, Décio Almeida. *A violenta ruptura de Gonçalves Dias*. Folha de S. Paulo, 1994.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, A.C.R. A obra dramática de Gonçalves Dias. Em tese (UFMG), v.9, Belo Horizonte, 2005.

SANTOS, S. P. Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas Filho. *Darandina* (UFJF), v.2, nº 1, 2010. p. 1-15.

SCHILLER, Friedrich. *A Noiva de Messina.* trad. Antônio Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Do sublime ao trágico*. trad. Pedro Süssekind, Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *Objetos trágicos, objetos estéticos.* trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *Teoria da tragédia*. trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1964.

VOLOBUEF, Karin. Friedrich Schiller e Gonçalves Dias. *Revista Pandaemonium Germanicum* (USP), São Paulo, v.9, 2005. p. 77-90.

deformações da interioridade:

MARCAS EXPRESSIONISTAS EM *O LUSTRE*, DE CLARICE LISPECTOR

Deformations of interiority: expressionist marks in O lustre, by Clarice Lispector

Mariângela Alonso[1]

Resumo: A arte expressionista realiza-se por meio da tendência à deformação dos aspectos naturais da realidade como forma de traduzir de modo subjetivo o indivíduo e o cenário que o cerca, reivindicando, assim, a presença dos sentimentos em oposição à representação objetiva. As questões suscitadas pela estética expressionista não deixaram de se fazer sentir na escrita de *O lustre* (1946), segundo romance de Clarice Lispector, cujas confluências remetem a traços do grotesco. O plano discursivo desta narrativa revela-se cruzado, demorado e interrompido a todo o momento por reflexões e miragens da personagem Virgínia. Nesse contexto, o objetivo deste artigo é focalizar marcas da estética expressionista como força dissonante da ficção de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Expressionismo; grotesco; Clarice Lispector; *O lustre*.

Abstract: Expressionist art takes place through the tendency to deformation of the natural aspects of reality as a way of subjectively translating the individual and the surrounding landscape, thus claiming the presence of the feelings as opposed to the objective representation. The issues raised by expressionist aesthetics were not lost on the writing of Clarice Lispector's *O lustre* (1946), whose confluences refer to grotesque features. The discursive plan of this narrative reveals itself crossed, delayed and interrupted at any moment by reflections and mirages of the personage Virgínia. In this context, the aim of this article is to focus on expressionist aesthetics as a dissonant force in the fiction of Clarice Lispector.

Keywords: Expressionism; grotesque; Clarice Lispector; *O lustre*.

---

1 Pós-doutora em Literatura Brasileira pela USP.

*Artigo recebido em 13/07/2019 e aprovado para publicação em 18/09/2019.

por uma estética da deformação

O Expressionismo foi um dos movimentos estéticos mais relevantes e heterogêneos do século XX; desenvolveu-se inicialmente na pintura e repercutiu transversalmente em outras linguagens artísticas, como: teatro, música, dança, fotografia, abrangendo também a moda e os meios de comunicação. Seus adeptos utilizavam a revelação e representação do mundo subjetivo, desconhecido e alheio a toda e qualquer realidade centrada na razão. O movimento transmitia uma reação a toda estética positivista relacionada ao Impressionismo e ao Naturalismo, escorando-se numa expressão subjetiva e autêntica. Essa expressão lançava mão de mecanismos ligados ao olhar interior do artista para a obra e para o mundo. Provindos da herança romântica, os artistas expressionistas partilhavam também inquietações e questionamentos assinalados pela experiência estética de *fin de siècle* que os antecedeu.

Atingidos por essa nova forma de encarar a realidade, tais artistas buscavam algo puro e concreto, na tentativa de extrair do mundo uma estrutura interna instigante e enigmática. Nesse sentido, a arte expressionista realiza-se por meio da tendência à deformação das formas naturais da realidade como forma de traduzir de modo subjetivo o indivíduo e o cenário que o cerca, reivindicando, assim, a presença dos sentimentos e expressividade em oposição à mera representação objetiva da realidade.

Esta definição encontra ressonâncias na pintura, oferecendo à expressão artística um sentido de arte que convida não à mera cópia, mas à produção inusitada e secreta do cotidiano. Nesse sentido, destacam-se as telas do norueguês Edward Munch (1863-1944), um dos precursores do Expressionismo, cujas obras trazem "criaturas cercadas de um ar pesado", movendo-se numa "atmosfera espiritual" (BRILL, 2002, p. 395). Destarte, sua temática é cercada pela relação enigmática do homem, na natureza, com tipo efêmeros e sentimentos demoníacos e solitários. Como podemos observar na tela "Cinzas" (1894):



Cinzas (1894), de Edvard Munch. Óleo sobre tela, 120 cm × 141 cm. Galeria Nacional, Oslo, Noruega.

Cinzas exibe um campo de emoções pessimistas presentes na relação entre um homem e uma mulher. A partir do fundo escuro dos troncos de árvores delgadas, o mundo surge como um espaço absolutamente incompreensível, traduzido pelo abandono e solidão das figuras. O olhar perdido da mulher e seu gesto com os braços ressaltam que ela está entregue à própria estranheza e ao desespero, o que acentua a dramaticidade da cena. Sua roupa clara e semiaberta opõe-se ao fundo escuro, denunciando algo que ocorreu. Do mesmo modo, o homem afastado à esquerda da tela revela a desolação e imersão em si mesmo. O casal encontra-se rodeado por uma floresta sombria, que contrasta com o colorido e a luz refletidos nos longos cabelos ruivos da figura feminina. Há contraste também nas formas, com traços que repercutem tensões, por meio de linhas curvas, cores escuras e brilhantes ao mesmo tempo.

De acordo com as informações contidas no site do Museu Nacional de Oslo, Noruega, o pintor explicou o título da obra em uma versão litográfica a partir da frase: "*I felt our love lying on the earth like a heap of ash*"[2]. A frase denota claramente a atmosfera pessimista e deformada presente na relação fracassada entre o casal. De maneira geral, Munch mostra o fim do relacionamento dos amantes por meio de "atração e repulsa, separação dolorosa – o indivíduo em sua solidão" (BRILL, 2002, p. 395). Nessa obra, a estranheza torna-se um importante pressuposto para a criação artística.

No campo literário, há um certo "espírito de negação" (FLEISCHER, 2002, p. 146) e pluralidade de motivos, sobretudo na produção localizada no período efervescente dos anos de 1910 a 1925, que se caracteriza pela busca de novas soluções e reorientações poéticas. Na arte narrativa expressionista, a linguagem é marcada pelo procedimento de "redução ao essencial", tornando-se "eruptiva, intensa, precisa e concisa", ao mesmo tempo em que extravasa "em hipérboles retóricas que, por sua vez, também refletem a rejeição das formas estereotipadas, radicadas num repertório tradicional" (Ibid., p. 146). Trata-se de uma estética dissonante, em que a dimensão harmônica é anulada pelo insólito de uma realidade deformada e fragmentada. Via de regra, as narrativas tencionavam exibir tanto a realidade em seu movimento quanto a totalidade das relações sociais e individuais de uma época, para revelar não apenas a superfície imediata dos fatos, mas seu âmago, formado por um elo entre o mundo, a sociedade e o sujeito.

Como exemplo destes procedimentos, é possível citar as obras de Carl Einstein (1885-1940) e Alfred Döblin (1878-1957). O primeiro rejeitava o romance descritivo, concebendo-o como algo extremamente ultrapassado. Ao defender a presença viva de um aspecto reflexivo na narrativa, Einstein apresentava a consciência dos personagens por meio das reflexões dos narradores, transcendendo, assim, o mundo como objeto: "parecia-lhe absurdo reproduzir um acontecimento com seus pressupostos e suas consequências, uma vez que toda e qualquer fundamentação baseada nos preceitos da causalidade é sempre provisória" (FLEISCHER, 2002, p. 153). Döblin, por sua vez, suprimia a presença mediadora do narrador, elegendo um foco narrativo objetivo, com descrições puras e simples, de modo a eliminar

---

2 Tradução: "Senti nosso amor deitado na terra como um monte de cinzas" (nossa tradução). Museu Nacional de Oslo, Noruega. Disponível em: <http://www.nasjonalmuseet.no>. Acesso em 13/02/2019.

o subjetivismo: "o todo não deve se apresentar como contado, mas como existente" (DÖBLIN, 1989, p. 122 apud FLEISCHER, 2002, p. 148). Nesses textos, aparecem em convivência aspectos feios, macabros e repelentes em motivos grotescos e deformadores.

Assim, no âmbito literário, a estética expressionista transmuta-se em um sentido libertador da escrita em relação à representação latente da realidade, esforçando-se por expressar o indizível, o que não pode ser dito, numa espécie de escrita intervalar, que registra e evidencia em sua pena o modo fragmentário de exposição:

> Esse espaço construtor de ideias e de efeitos criativos põe em cena o caráter de fracasso da unidade, da incompletude do simbólico que não recobre todo o real, enfatiza o fragmentário e se vincula à ideia de não excluir a tragicidade da condição humana. (FRANÇA, 2002, p. 130)

A convergência desses procedimentos é capaz de criar uma instabilidade no interior dos romances, visível no caráter revelador da linguagem que expressa uma radicalidade expressiva. Do mesmo modo como o discurso sobre o mundo pode diferir do próprio mundo, apresentando contradições, a linguagem opera com o trabalho incessante do retorno da língua sobre si mesma, favorecendo o ato criativo da escrita: "Esse retorno trabalha na provocação da estranheza, evidenciando o fragmentário, a estranheza própria da língua: unidade perdida mas sempre a ser reconstruída [...]" (*Ibid*., p. 132).

É preciso reconhecer a escolha da inverossimilhança como um enfoque moderno de indeterminação e deformação dos seres e das coisas. Essa proposta estética alude ao que Roland Barthes (2004) concebe como fundamento de uma nova verossimilhança, que "forma a estética de todas as obras correntes da modernidade" (*Ibid*., p. 190). Ao comentar o barômetro descrito por Gustave Flaubert em *Un coeur simple* e a aparente insignificante batida à pequena porta em um dos volumes de *Histoire de France*, de Jules Michelet, Barthes apresenta-nos os chamados "enchimentos" ou "catálises" como elementos portadores de valores funcionais indiretos. Para o estudioso, tais notações, chamadas por ele ironicamente de "pormenores inúteis", conotam, no entanto, valores simbólicos indiscutíveis às narrativas e são

passíveis de análise: "[...] tudo, na narrativa, seria significante, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?" (*Ibid.*, p. 184). A partir da formulação barthesiana, é possível pensar nos romances de natureza expressionista, em que estas notações comparecem desalinhavadas, de modo a favorecer o embate entre a causalidade e os dramas pessoais dos personagens. Nesse jogo, singularidades da vida cotidiana misturam-se a subjetividades latentes e em crise, invadidas por movimentos externos obscuros. Como esclarece Barthes:

> Essa nova verossimilhança é muito diferente da antiga, pois não é nem o respeito das "leis do gênero" nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão. (*Ibid.*, p. 190)

É uma forma de representar análoga à esfera moderna de indeterminação e deformação, que marca a escrita de Clarice Lispector em *O lustre*. Conforme tentaremos demonstrar, o enredo desenvolve-se no mundo opaco e silencioso de Virgínia, onde tudo é estático e carente de transformação. Guiando-se pela obscuridade, as sequências temporais alternadas no campo e na cidade embaralham a vida secreta da personagem, que, alheia aos dois ambientes, se acomoda a uma existência sombria e silenciosa. Conforme notou Berta Waldman: "entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice. Ler o seu texto é penetrar nesse âmbito elétrico onde forças opostas se digladiam" (WALDMAN, 1983, p.89).

Tais ideias afinam-se com a argumentação do crítico Anatol Rosenfeld no ensaio "Reflexões sobre o romance moderno" (1985). Segundo Rosenfeld, haveria nas artes plásticas, mais especificamente na pintura do início do século XX, um procedimento de dersrealização, que corresponderia à renúncia do mimetismo. Nesse sentido, a realidade empírica deixaria de ser procurada pela corrente figurativa expressionista: "esta, [realidade empírica] no expressionismo, é apenas 'usada' para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência" (ROSENFELD, 1985, p. 76).

A desrealização empreendida na pintura encontra ressonâncias nas narrativas, uma vez que o romance não mais apresenta linearidade e descrições

circunstanciadas, já que o real empírico é apagado junto da cronologia. Desta forma, as ações das personagens abandonam a lógica linear, assentando-se nos aspectos interiores dos seres, à deriva.

O procedimento de desrealização proposto por Anatol Rosenfeld e as discussões em torno da arte expressionista foram fundamentais para a análise de *O lustre*, de Clarice Lispector. Através da história de Virgínia, o conto centra-se na linguagem e seus aspectos fronteiriços, na medida em que focaliza a protagonista num constante estado de solidão e fuga, o que muito se alinha à estética expressionista.

A consciência do aspecto dinâmico da língua sempre marcou as preocupações de Clarice Lispector em relação à linguagem. Nesse âmbito, perpassam pela literatura clariciana as inquietações em torno da forma e do conteúdo, que catalisam tensões e questionamentos elaborados pela escritora. Tais questões são explicitadas em algumas ocasiões, como se pode notar na famosa conferência *Literatura de vanguarda no Brasil*, texto de caráter ensaístico, de 1963 e apresentado diversas vezes pela autora: "E essa expressão 'forma-fundo' sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão 'corpo-alma', 'matéria-energia', etc." (LISPECTOR, 2005, p. 98). O mesmo assunto é abordado em crônica publicada no *Jornal do Brasil*: "[...] a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma" (LISPECTOR, 1999a, p. 254-255). Para Clarice parece haver, portanto, certo descompasso na divisão entre forma e conteúdo, já que, na sua criação estético-literária, tais elementos estão intimamente ligados, em operação recíproca. Assim, a forma responderá a uma determinada configuração quando o pensamento já estiver pronto e articulado: "A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única" (*Ibid.*, p. 255). Resta à escrita o trabalho da intuição, responsável por agregar de modo sistemático, porém, inconsciente, a forma e o conteúdo: "A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha" (*Ibid*., p. 255). Isso vale para o conceito de vanguarda, discutido pela autora na referida conferência:

> Estou chamando o nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda "pensarmos" a nossa língua. Nossa língua ainda não

> foi profundamente trabalhada pelo pensamento. "Pensar" a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. (*Ibid.*, p. 105-106)

Os dizeres acima trazem a significação de vanguarda como "autoconhecimento" decorrente do fundo, ou seja, do pensamento que surge em comunhão com a forma. Pela relação assentada nessa dinâmica, o conceito decorre de algo genuinamente brasileiro, ampliado sobremaneira pelas fronteiras sociais, psicológicas, filosóficas e linguísticas. Desse modo, a língua, pensada em sua imanência "[...] implica o trabalho do escritor enquanto pessoa e esse trabalho exige, por seu turno, uma entrega incondicional – só assim a literatura pode libertamente ser fonte de conhecimento" (SOUSA, 2011, p. 99).

É nessa atmosfera de tomada de consciência que Clarice Lispector produz suas narrativas, de acordo com as observações feitas sobre a linguagem de suas personagens e a autonomia de suas obras. No que tange à escrita de *O lustre*, salientamos o papel do foco narrativo em terceira pessoa, responsável pela construção e artefato da personagem; ao mesmo tempo em que isso revela ao leitor seu mundo interior dilacerado e desconexo, traduzido pela reprodução de pensamentos fragmentados, une fatos do passado ao presente da protagonista, somando algumas alucinações. Conforme observou Luiz Costa Lima: "a linguagem da autora de *O lustre* contém como que uma armadilha: sua simplicidade enganosa, podendo dar ao leitor a impressão de uma planura sem fim, de uma superfície horizontal" (1970, p. 425).

Tais argumentos foram decisivos para o encaminhamento desta pesquisa, que busca apresentar traços diferenciadores de *O lustre* no arco da produção clariciana, sobretudo quanto às imagens distorcidas do pensamento da protagonista Virgínia, pois evocam os projetos do Expressionismo. A obra em questão, objeto desta análise, espelha o insulamento e a solidão de um sujeito em constante procura pela sua identidade.

Em face desse conjunto de questões, é viável justificar que a metodologia deste trabalho tem como premissa a leitura e análise do romance, observando suas afinidades com o Expressionismo. Feitas estas considerações iniciais, passaremos agora ao exame da obra *O lustre*, de Clarice Lispector.

escombros de interioridade

A narrativa de *O lustre* aborda a história de Virgínia, desde sua infância na propriedade rural de Granja Quieta, vilarejo de Brejo Alto, até sua maturidade e ida para a cidade grande, onde morrerá tragicamente por atropelamento. Na obra, a trajetória da protagonista é traçada pelos deslocamentos espaciais entre o campo e a cidade e sua inadaptação a qualquer um destes lugares.

A família de Virgínia é composta pelos irmãos Daniel e Esmeralda, os pais e a avó. Com Daniel, Virgínia vive uma estranha relação, pautada por um misto de submissão e admiração. O irmão é o criador da Sociedade das Sombras, brincadeira provinda de um pacto e sediada ao mesmo tempo na mata e no porão da casa, com o objetivo de percorrer o campo e atingir a solidão das trevas da noite, entre outros. Tal pacto surge logo na cena inicial, construída em torno da sugestão de um afogamento, uma vez que Virgínia e Daniel contemplam do alto de uma ponte um chapéu marrom arrastado pela correnteza do rio e decidem calar-se a respeito, pactuando um segredo. Desse modo, inicia-se um processo vertiginoso vivido pela personagem, que, debruçada sobre a ponte, experimenta toda sorte de inquietações e deformações de sentimentos e visões:

> Sacudiu-se do sono em que deslizara, os olhos ganharam uma vida perspicaz e cintilante, exclamações contidas doíam no seu peito estreito; a incompreensão árdua e asfixiada precipitava seu coração no escuro da noite. Não quero que a coruja pie, gritou-se num soluço sem som. E a coruja imediatamente piou negro num galho. Sobressaltou-se – ou piara antes de seu pensamento? ou no mesmo instante? Não quero ouvir as árvores, dizia-se tateando dentro de si própria, avançando estupefata. E as árvores a um súbito vento mexiam-se num rumor vagaroso de vida estranha e alta. (LISPECTOR, 1999b, p. 9)

A estética expressionista reflete o estado de insatisfação, de solidão do sujeito diante do mundo e é por meio de afinidades com essa corrente de vanguarda que, na passagem acima, os devaneios de Virgínia são apresentados de modo que as imagens distorcidas venham à tona. Seus pensamentos decorrem do desejo de transcender os limites de sua vida solitária. Para Virgínia, não há saída no meio rural e nem mesmo no meio urbano, quando passa a viver na

cidade grande. Assim, a técnica do fluxo de consciência desvela e aprofunda a personagem em seu íntimo, inserindo-a em solidão extrema.

Destarte, tanto o sentido da realidade quanto a percepção e constituição do sujeito passam a ser questionados. Aqui estaria um dos aspectos da desrealização abordada por Rosenfeld (1985, p. 85): "Nesse processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance".

Dilacerada em seu próprio meio, Virgínia vive em choque, observando a decadência de sua família através da visão de um lustre, objeto que dá título à obra e representa o que restara do passado glorioso de outros tempos, na grande sala vazia e decadente do casarão de Granja Quieta. O olhar de Virgínia é o filtro desencadeador de imagens com marcas expressionistas, exibidas pelo seu modo de ver e sentir o mundo. O olhar da personagem traz as distorções do exterior, localizado em meio a um cenário solitário de móveis e objetos degradados:

> A própria sala de jantar, o aposento maior do casarão, estendia-se embaixo em longas sombras úmidas, quase deserta: a pesada mesa de carvalho, as cadeiras leves e douradas de uma mobília antiga, uma estante de finas pernas recurvas, o ar rápido nos trincos lustrosos, e um guarda-louça comprido onde translucidamente brilhavam em gritos abafados alguns vidros e cristais adormecidos em poeira. Sobre a prateleira desse móvel pousava a bacia de louça rosada, a água fria na penumbra refrescando a bacia onde se debatia preso um anjo gordo, torto e sensual. (LISPECTOR, 1999b, p. 14-15)

Bastante deformada, a cena sobrepõe brilho e poeira, divindade e sensualidade, peso e leveza, luzes e sombras. Em meio à luminosidade do lustre, ocorrem a vivência e a aprendizagem da morte por Virgínia: "prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro" (*Ibid*., p. 208).

As imagens da sala de jantar refletem um estado de insatisfação e angústia da personagem diante do mundo, partindo de imagens grotescas. Vale ressaltar que o teórico Wolfgang Kayser (1986) concebe a categoria do grotesco por meio do amálgama da desproporção e do hibridismo. Em seus estudos,

essa estética surge como uma das formas mais enigmáticas no domínio do "elemento demoníaco do mundo" (*Ibid*., p. 161).

Kayser atenta para a definição de grotesco, muitas vezes utilizada em sentido semelhante a "arabesco", este último apresentando uma significação ligada à ornamentação. É por meio das formulações do poeta Friedrich Schlegel, mais especificamente em *Conversa sobre a poesia* (1800), que ocorre a cisão mais delimitada entre os dois termos. Para o teórico, as reflexões de Schlegel surgem como contribuições estéticas basilares do Romantismo e da conceituação de grotesco: "[...] é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo" (*Ibid*., p. 56). Portanto, são as fragilidades do sujeito e suas paixões baixas que passam a ser vistas como partes inerentes a sua natureza. As figuras humanas com partes de animais não fazem senão referências à queda humana a estados bestiais e agônicos. Na arte romântica, o grotesco fomenta o olhar do homem para a percepção de suas polaridades, na medida em que cruza feições puras e imaculadas com fraquezas e vícios. Como traço fundante do Romantismo, o grotesco é retomado pelo Simbolismo e, posteriormente, pelos expressionistas alemães.

O alcance da teoria de Kayser em torno do grotesco lança luzes que interessam diretamente a este artigo, no que tange aos processos de apropriação deste conceito presentes na obra clariciana. Em *O lustre*, há momentos em que as reflexões de Virgínia realçam o isolamento e o juízo que faz do mundo em que vive como as imagens grotescas de formas mal compostas. Trata-se do trabalho que a personagem realiza na infância com bonecos de barro:

> Eram bonecos magrinhos e altos como ela mesma. Minuciosos, ligeiramente desproporcionados, alegres, um pouco surpreendidos – às vezes pareciam um homem coxo rindo! [...]. Observava: mesmo bem acabados eles [os bonecos] eram toscos como se pudessem ainda ser trabalhados. Mas vagamente pensava que nem ela nem ninguém poderia tentar aperfeiçoá-los sem destruir sua linha de nascimento. Era como se eles só pudessem se aperfeiçoar por eles mesmos, se isso fosse possível. (LISPECTOR, 1999b, p. 45-46)

Confeccionados com barro e água, os bonecos congregam formas desproporcionais, assemelhando-se a estados inanimados e inorgânicos,

reatualizados numa espécie de presente eternizado pela ação da personagem. Na vida adulta, esta ação retornará, pois já vivendo na cidade, Virgínia se depara com o forte desejo de remodelar as formas grotescas, em clara alusão ao caminho regressivo da infância:

> Trabalhava numa feliz concentração que emprestava ao seu rosto a antiga transparência nervosa. Os bonecos no entanto continuavam o traço dos erguidos ainda na infância. Grotescos, sérios e imóveis, de linha fina e independente, Virgínia obstinadamente insistia em dizer a mesma coisa sem entendê-la. (*Ibid*., p. 141)

A cena oferece nítida sensação de estranhamento, o que é próprio das vanguardas do século XX. Sua delicadeza apresenta convergências com a estética expressionista, na medida em que atesta a necessidade de expressão da personagem, que, em sua solidão, molda figuras de barro, guardando consigo emoções desconhecidas. Estas parecem brotar da atividade manual com água e terra, em estreita ligação com a realidade íntima. Com Rosenfeld (1985), diremos que nessa abordagem está também um modo de enxergar o indivíduo na modernidade: instável, dissociado, sempre em processo. É este o personagem que aparece em obras capitais do século XX, cujos escritores partilham com Clarice Lispector a sua escrita – Proust, Joyce, Kafka, Beckett, Guimarães Rosa, entre outros.

A passagem exemplifica ainda aspectos levantados por Rosenfeld (1985) quanto à desrealização das narrativas, como a abolição do tempo cronológico e das relações causais, já que na vida interior de Virgínia entrelaçam-se passado, presente e futuro. Repleta de digressões, a narrativa de *O lustre* nos oferece o movimento da memória de Virgínia, cooptando ora o passado remoto na Granja Quieta, ora suas aspirações na cidade com visões deformadas. Reverbera nesse romance um enredo que é imperscrutável – ele se se faz apenas ilusoriamente visível e compreensível ao leitor, já que transcorre quase linearmente traçando o itinerário da protagonista com movimentos que vão do campo à cidade e da infância à maturidade. Porém, o plano discursivo revela-se repetidamente cruzado, demorado e interrompido a todo o momento por reflexões e miragens de Virgínia, com abismos intervalares e situações que atingem o limiar da existência. Este contraponto pode ser observado na seguinte passagem, suficiente para mostrar o aspecto deformativo e a turbulenta relação entre a protagonista e

o irmão Daniel, que constantemente a ameaçava com uma caixa de aranhas "penugentas e grisalhas":

> [...] terminou colando um olho no buraco da caixinha e nada vendo senão movimentos vagarosos na escuridão. Ela dizia:
> — Vi, já vi, vi tudo! Ele ria:
> — Você seria até menos idiota se não fosse tão idiota.
> Um dia a caixinha de aranhas afogou-se na água da chuva que invadiu o esconderijo. Um cheiro agudo, roxo nauseante subia de seu interior. Sofrendo, duro e calmo, Daniel mandou Virgínia jogá-la fora.
> — Não, não empurre com os pés. Agarre com as duas mãos e ponha fora.
> O olho com que ela espiara as aranhas doía. Durante dias lacrimejara torto, caído e de manhã ela não podia abri-lo até que o calor do sol e de seus próprios movimentos acordava-o. Inchou depois, insensível e sem sangue. Quando tudo passou, já não era o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e menos vivo, mais lento e úmido, mais amortecido que o outro. E se escondia com uma mão o olho são, via as coisas separadas dos lugares onde pousavam, soltas no espaço com numa assombração.
> — Não é que a aranha tenha cuspido em você, você sempre gostou de mentir. O que aconteceu com teu olho foi idiotice. Você e tia Margarida são feitas de quase nada, um espirro e pronto! vocês ficam cheias de dores, aleijadas, pois morra de uma vez.
> Ela sentia na sua voz um certo medo. Não era o receio de ser denunciado, ele sabia que a irmã jamais falaria. Arrependimento? –isso fazia com que ela o amasse com um amor cheio de alegria doída, uma vontade animada de se salvarem os dois, de passearem, o coração brilhante. (LISPECTOR, 1999b, p. 33-34)

Embora longa, a passagem é significativa por corporificar a submissão de Virgínia ao irmão e, ao mesmo tempo, manifestar a convergência de sentimentos contraditórios para a personagem, como medo e amor, "um amor cheio de alegria doída" (*Ibid*., p. 34). É nessa fímbria de emoções que o ato criativo clariciano reflete a inquietude humana, enlaçando no plano do discurso o elo com a arte expressionista. Inevitável dizer que a tensão conflitiva da cena se opera por intermédio do elemento grotesco. Ademais, convém lembrar as colocações de Kayser a respeito das figuras e animais "preferidos pelo grotesco" (1986, p. 157). Segundo o estudioso, "corujas,

sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem" (*Ibid*., p. 157) estariam nesse elenco, edificando um jogo imagético e horripilante, desprovido de qualquer racionalidade, numa zona bem próxima da diluição dos limites e fronteiras acerca do humano.

Desse modo, a aranha traz uma nítida configuração grotesca para a cena, materializando contradição e perplexidade durante o movimento de cisão de Virgínia enquanto sujeito[3]. O olho tornado "vesgo", "lento e úmido" reforça a presença do olhar e da perspectiva deformada, responsável pelo ponto de vista do romance centrado em Virgínia: "[...] se escondia como uma mão o olho são, via as coisas separadas dos lugares onde pousavam, soltas no espaço com numa assombração" (LISPECTOR, 1999b, p. 34). Além da deformação do olho, reafirma-se, portanto, a deformação da própria realidade, metonimicamente representada pelo jogo de escuridão e luminosidade. Conforme notou Regina Pontieri em *Clarice Lispector*: uma poética do olhar, "o grotesco, além de fraturar, funde realidades tidas como distintas" (PONTIERI, 2001, p. 142)[4].

Apartada do restante da família, Virgínia experimenta a vida nos seus enigmas e contratempos. O itinerário narrativo formado pela sucessão de momentos encontra-se polarizado entre as vivências familiares e não familiares. Por

---

3 A imagem da aranha é aqui retomada pela vez segunda vez. No início do romance, o lustre é comparado ao aracnídeo, propiciando o espanto de Virgínia ao observá-lo: "Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível" (LISPECTOR, 1999b, p. 15). Adjetivada ao objeto, a aranha contribui para a configuração de diferentes emoções, imiscuídas a perdas e perspectivas para a personagem, pois o lustre trazia presságios de uma "vida terrível" e ao mesmo tempo castidade e pureza: "[...] o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez - enquanto ela corria atravessando a sala - ele era uma casta semente" (LISPECTOR, 1999b, p. 15).

4 Nesse estudo, Pontieri investiga, entre outros temas, a presença do grotesco na ficção clariciana, afirmando: "Na ficção de Clarice, como se sabe, é frequente a caracterização grotesca [...] Para compreender-lhe o sentido é preciso, porém, ter em mente o modo como ele se reatualiza em algumas das obras da autora" (PONTIERI, 2001, p. 150). Tal reatualização pode ser pensada como paradigma da escrita moderna da escritora presente em contos como *Perdoando Deus*, de *Felicidade clandestina* (1971), em que uma mulher tropeça em um rato morto em pleno calçadão de Copacabana; no célebre romance *A paixão segundo G.H.* (1964), quando a narradora mergulha no abismo mais profundo de sua existência, ingerindo a "massa branca" de uma barata, entre outras obras. Em todas as narrativas, a conjunção com animais abjetos implica na reflexão trazida à esfera da linguagem, bem como o enfrentamento das personagens com o mais recôndito de si mesmas.

isso, a autora desloca o plano da ação para a esfera anímica, buscando captar as experiências sensíveis e inteligíveis da personagem. Como observou Gilda de Mello e Souza (1980), o que resta desta escrita é a "visão de míope", pormenorizada pelo apelo a nuances e miríades fragmentárias de informações e vivências. Assim, um corte narrativo mostra Virgínia já morando na cidade, separada do irmão Daniel, que se casara. Na tentativa de adaptar-se ao cenário urbano, procura abrigo na casa das primas "solteironas", Henriqueta e Arlete, que ganhavam a vida como costureiras. Fisicamente opostas ("Henriqueta era alta, corada e lenta. [...] Arlete era pequena, seu rosto afinava-se em agulha atenta e distraída" (LISPECTOR, 1999b, p. 118-119), as duas figuras despertam em Virgínia repulsa e sofrimento, sentimentos configurados a partir da avareza de ambas, pois apesar de contribuir com as despesas, Virgínia passa fome na casa das primas.

O díptico de mulheres liga-se aos signos expressionistas, na medida em que reflete a conjunção bizarra de imagens disformes, produzindo o efeito de desregramento na interioridade de Virgínia:

> Mesmo que a fome empalidecesse Virgínia o almoço e o jantar não teriam suas horas transferidas. [...] O café era trazido da cozinha e abafado com um estranho capuz que parecia olhar e sorrir, grosso de poeira. A própria sala de costura cheirava a poeira molhada, a mofo, a fazenda nova e a café com batata-doce fria. Virgínia erguia-se do almoço faminta e enojada, sentia o corpo incontrolável e moço exigir cheio de cólera. No entanto ela envelhecia, perdia as cores e era uma mulher. (*Ibid*., p. 120-121)

Com base na pedra de toque do expressionismo, a cena procura penetrar no que há de mais recôndito nas emoções da personagem, desvelando uma complexidade profunda: "[...] ela envelhecia, perdia as cores e era uma mulher" (*Ibid.*, p. 121). As relações humanas, desprovidas de afeto, estendem-se ao cenário decadente da casa velha e sombria em que vivem as primas, o que não se alia às expectativas que Virgínia nutre pela cidade. Como representação de um mundo pobre e decadente, o espaço é também representação deformada, quase caricatural, aos moldes da estética expressionista.

Vivenciando momentos de extrema apatia, Virgínia deixará a casa após desentendimento com Arlete, acabando por chamá-la de "cadela mentirosa" (*Ibid*., p. 122), valendo-se de termos "que eram da Granja, do campo aberto mas não da cidade [...]" (*Ibid.*, p. 123). Desse modo, ao procurar o ajustamento entre a expressão e o conteúdo, o narrador justifica a utilização da palavra "cadela", acrescentando sutileza reveladora aos sentimentos da personagem pela força emotiva e psicológica da deformação.

Tudo colabora para a miséria espiritual de Virgínia, mulher com passado e presente marcados pela decadência e solidão. Além de Daniel, sua segregação estende-se a: **a)** durante a infância, na relação com o pai, homem autoritário e calado; com a mãe, morosa e submissa; com a irmã Esmeralda, que repete a sina materna; e, por fim, com a avó, encerrada no quarto, sem falar e sem se mexer, semelhante a uma morta-viva, **b)** e prolonga-se à vida adulta na cidade, no relacionamento com os namorados e no reencontro dos familiares, confirmando a indiferença e o isolamento. Como na cena em que visita Brejo Alto, observando os passos de Daniel:

> A rua escura em declive abriu-se para uma nesga de rio luminoso, incolor e frio; todo o lixo de Brejo Alto amontoava-se negro à sua margem; pôs as mãos nos bolsos, franziu os olhos como afrontado pela evidência das coisas. Estava agora num largo de muros altos, calmo e cheio de ar claro como o pátio de um convento. Àquela hora as janelas se fechavam, uma ou outra entreaberta mostrava no parapeito uma almofada não recolhida. Brejo Alto parecia construído de pedra pálida, ferro batido e madeira úmida. As casas inclinavam-se velhas e enegrecidas como depois de um incêndio, as ervas cresciam aos tufos nos telhados inclinados –ele prosseguiu, alisou os cabelos negros, finos e penteados, penetrou no centro comercial; das lojas ainda abertas vinha um sufocante cheiro de lugar sombrio onde andam baratas velhas, cinzentas e vagarosas, um cheiro de celeiro. Dos fios do telégrafo pendiam trapos sujos e papéis. (*Ibid*., p. 207)

A paisagem grotesca da província oferece uma atmosfera de conflito à narrativa, apresentando, por meio do rastro de Daniel, o estado de confusão interior de Virgínia. Ela viveu toda sua infância em Brejo Alto, mas ainda assim esse espaço ressurge como uma forma desconhecida, suja e estranha, com casas "velhas e enegrecidas", enfim, um "lugar sombrio onde andam baratas velhas" (*Ibid*., p. 207). Ela passeia pelos enredamentos de Brejo Alto,

traçando com perplexidade sua espacialidade. Pelo modo de subjetivação da matéria narrada, a cena perfaz o caminho labiríntico de sua própria vida, incapaz de ser alcançada e transcorrida como um pesadelo: "tudo começava a negar-se, tudo guardava suas qualidades de ser, a noite se fechava" (*Ibid*., p. 245).

Observando-se os cenários e as situações vividas e imaginadas pela protagonista, é possível evidenciar uma semelhança com os temas e tonalidades da arte expressionista, que exibe o aspecto obscuro da alma com suas angústias e fraquezas. É possível dizer que há em *O lustre* a tentativa de dispersão correspondente à dificuldade de se apreender a realidade sensível:

> Dominam as linhas retorcidas, as espirais associando-se à perda de contornos, o oposto da claridade das linhas rígidas e bem marcadas, do definido e dos contornos nítidos, ao ponto de se confundir a alma com o espaço exterior. (SOUSA, 2011, p. 216)

Aprisionada em seu mundo interior, Virgínia retorna à cidade, morrendo atropelada. As marcas expressionistas brotam nas imagens disformes, trazendo novamente o grotesco. Seu corpo encontra-se ao lado do chapéu, em clara regressão às imagens das águas turvas da infância, nas quais incidiam o corpo de um afogado e também um chapéu. O encontro com a morte se dá por meio de adjetivos opacos e negativos:

> O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia? por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? De súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjôo, ela respirava terrivelmente opressa e arquejante — o que lhe sucedia? ou o que ia suceder? (LISPECTOR, 1999b, p. 258)

O passado ecoa como ponto de convergência da morte da protagonista. A cena opera níveis que deflagram a desorientação dos sentidos de Virgínia e de tudo que racionalmente se justifica, atuando como desvio ou ponto de fuga para o encontro de sua subjetividade. As deformações denotam o

olhar da personagem dirigido a si e ao mundo. Nessa dinâmica, as imagens grotescas são transpassadas pela descontinuidade da narrativa; o fluxo de consciência da protagonista leva o leitor, como uma espécie de cúmplice, ao presente e passado de Virgínia, aos seus devaneios e alucinações. O que está na mente da protagonista não pode e não é visto com clareza, uma vez que os tempos se misturam, sem qualquer distinção. Esse amálgama propicia a fragmentação do discurso e a deformação da realidade, contribuindo para a efetivação da estética expressionista. Reside aí uma das linhas de força da obra clariciana, que "faz da negatividade da experiência humana um território insólito a ser explorado pela linguagem" (ROSENBAUM, 2010, p. 173).

Ora, ao encerrar-se com o trágico atropelamento de Virgínia, o romance põe em xeque questões cruciais para os leitores, justapondo abruptamente o belo e o sublime em uma visão extasiada: "[...] na gelada penumbra nascendo uma nova exatidão; não! não! não era uma sensação decadente! mas desejando obscuramente, obscuramente interromper-se, a dificuldade, a dificuldade que vinha do céu, que vinha" (LISPECTOR, 1999b, p. 258). Esses contrastes conferem um misto de dor e enlevo ao fim da protagonista, na medida em que oferecem negatividade e tensão à narrativa, abalando as expectativas habituais dos leitores.

Logo, segundo essa proposta, o Expressionismo fomenta a incerteza e o anseio humano de estar vivo e imerso num tempo inexorável, capaz de ser medido pela estética literária e a vida que dela provém como imagem singular em constante transformação.

considerações finais

As reflexões em torno de *O lustre*, segundo romance de Clarice Lispector, desnudam um quadro plural de uma estética fundamentalmente complexa e enigmática, página da história cultural e literária do século XX, chamada Expressionismo.

Conforme tentamos demonstrar, na narrativa em tela observamos semelhanças quanto ao modo de composição expressionista, sobretudo no que diz respeito à ausência de figuração concreta da personagem Virgínia,

a fragmentação de seu discurso pelo fluxo de consciência e às deformações de paisagens e pessoas representadas.

Ora, o romance fundamenta-se em uma envergadura bifurcada, em que transitam ao mesmo tempo a realidade referencial e os devaneios de Virgínia. Tais imagens interceptam-se de modo caleidoscópico, favorecendo as oscilações e inquietudes do comportamento de Virgínia ao longo da narrativa.

A escrita de vazios parece propor uma espécie de tensão, oriunda da própria linguagem e acentuada continuamente pela interioridade; o efeito é uma estética de deformação, cujo excesso invade o enredo, deixando-o à deriva. Textualmente, a presença negativa de linguagem truncada em algumas passagens destrói a perspectiva tradicional e realista, retratando movimentos contraditórios, inconstantes e até mesmo ilógicos da consciência de Virgínia. Estes movimentos surgem de modo associativo, quebrando a ordem lógica do discurso. Simulacro de clareza e objetividade, tal linguagem, portanto, excede e transfigura o cotidiano da personagem, provocando a deformação de sua perspectiva ao inflar as mais prosaicas situações:

> Magra e suja, as veias do pescoço tremiam longas – ela cantava sem graça, puro som gritando, ultrapassando as coisas nos seus próprios termos. [...] Era assim. E era também de sua qualidade saber imitar choros de bichos, às vezes de bichos que não existiam mas poderiam existir. Eram vozes guardadas,. redondas na garganta, uivadas, doídas e bem pequenas. Podia ainda fazer apelos agudos e doces como se animais perdidos. Mas de súbito as coisas se precipitavam numa realidade resistente. (LISPECTOR, 1999b, p. 22)

Como se vê, a motivação principal dos procedimentos expressionistas parece residir em *O lustre* na manutenção de certa visão grotesca e angustiada da protagonista, visto que corroboram o mal estar diante do mundo. Aqui, o Expressionismo encontra-se ao lado da atuação grotesca. Ambos, como elementos fulcrais da narrativa, a tudo invadem, acompanhando Virgínia em sua trajetória. Nesse labirinto deformado, a protagonista, perambula entre a província e a cidade, buscando a si mesma no encontro simultâneo de vida e morte, escuridão e luz.

Do circuito da infância em Granja Quieta à fase adulta na cidade, Virgínia presencia a consciência da morte em si, efetivada por atropelamento e antecedida pela visão do lustre na última visita à família e ao casarão. Assim, fenece com sua solidão: "Ah, o lustre. Ela esquecera de olhar o lustre. [...] Pensou que o perdera para sempre. E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de suas coisas" (LISPECTOR, 1999b, p. 255).

Longe de esgotarmos o tema proposto, buscamos empreender um caminho possível de análise do segundo romance de Clarice Lispector, guiando-nos pela discussão acerca da estética expressionista, ao lado de apontamentos críticos da obra da escritora. De sua pena germinam novas e diferentes formas de sensibilidade esteadas na experimentação de uma escrita enigmática e singular, na qual o leitor dificilmente colherá verdades ou certezas inquestionáveis.

referências bibliográficas

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190. (Col. Roland Barthes).

BRILL, A. O Expressionismo na pintura. In: _____. GUINSBURG, J. *O expressionismo.* São Paulo: Perspectiva, 2002, . p. 389-448.

DOBLIN, Alfred. *Schriften zu AsthetikÄsthetik, Poetik und Literatur*. Olten/ Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1989. p. 199-123.

FLEISCHER, M. '"A realidade precisa ser criada por nós'nós": rumos da prosa expressionista alemã. In: _____. GUINSBURG, J. *O expressionismo.* São Paulo: Perspectiva, 2002, . p. 145-156.

FRANÇA, M. I. A inquietude e o ato criativo: sobre o Expressionismo e a Psicanálisepsicanálise. In: _____. GUINSBURG, J. *O expressionismo.* São Paulo: Perspectiva, 2002, . p. 121-144.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco:* configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

COSTA LIMA, L. C. Clarice Lispector. In: _____. COUTINHO, A. (org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970, vol. 5, p. 449-472.

LISPECTOR, C. Forma e conteúdo. In: _____. LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 254-255.

_____. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. MONTERO, T. ; MANZO, L. (Organizadores.). *Clarice Lispector:* outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 95-111.

_____. *O lustre.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MELLO e SOUZA, G. de. O vertiginoso relance. In: _____. *O baile das quatro artes:* exercícios de leitura. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79-91.

PONTIERI, R. *Clarice Lispector:* uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ROSENBAUM, Y. A ética na literatura: leitura de *Mineirinho*, de Clarice Lispector. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, n. 69, vol. 24, 2010, p. 169-182, 2010.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/ Contexto.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75-97. (Col. Debates).

SOUSA, C. M. de. *Clarice Lispector*: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

WALDMAN, B. *Clarice Lispector.* São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Encanto Radical).

imagem:

MUNCH, Edvard de. *Cinzas*. Óleo sobre tela, 120 cm × 141 cm. Galeria Nacional, Oslo, Noruega: 1984. Disponível em <http://www.nasjonalmuseet.no>. Acesso em 13/02/2019.

memórias entre o claro e o obscuro:

O JOGO DE LUZ E SOMBRA COMO PROCEDIMENTO CONSTITUTIVO EM *LAVOURA ARCAICA*[1]

Memory between light and shadows: the game of light and shadows as a constitutive procedure in Lavoura arcaica

Cláudia Ayumi Enabe[2]

Resumo: O presente artigo empreende uma leitura analítico-interpretativa do romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar. Neste estudo, são investigadas, nas diversas temporalidades constitutivas da narração, uma relevante matriz imagética para a formação de sentidos do romance: o jogo de luz e sombras. Os sermões do pai pretendem-se uma apologia aos valores representados pelas imagens "luminosas", sendo as "trevas" aquilo que deve ser expurgado, excluído, do sistema familiar. Enquanto o patriarca prega uma acentuada dicotomia entre "luzes" e "sombras", André, o narrador-protagonista, busca por sua vez subverter a concepção dualista do patriarca por meio do estabelecimento de uma relação dialética entre "claridade" e "trevas".

Palavras-chave: memória, chiaroscuro, *Lavoura arcaica*

---

1 Este artigo constitui parte de uma pesquisa de iniciação científica, *A luz perturbadora: chiaroscuro em Lavoura arcaica*, desenvolvida com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo: 2018/08950-1). A autora agradece à FAPESP pelo apoio, o qual possibilitou que se dedicasse ao projeto.

2 Cláudia Ayumi Enabe é graduanda em Letras, com habilitação em Português e Linguística, na Faculdade de Filosofi a Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), onde realizou iniciação científi ca junto à área de Literatura Brasileira, com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (2018/08950-1), sobre o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. E-mail: claudia.enabe@usp.br/claudia@enabe.net.br.

*Artigo recebido em 16/07/2019 e aprovado para publicação em 09/10/2019.

Abstract: This article elaborates an analysis and an interpretation of *Lavoura arcaica* (1975), a novel by Raduan Nassar. In this work, an important group of images for the creation of meanings in Nassar's book is investigated: the game of light and shadows. The patriarch's sermons intend to be apologetic of the values represented by the "light", while the "shadows" refer to something that must be excluded from the familiar circle. The father imposes a clear dichotomy between light and darkness, but his son, André, the narrator-memorialist, refuses the dualism by establishing a dialectic relation, a chiaroscuro.

Keywords: memory, chiaroscuro, *Lavoura arcaica*

andré, um narrador-memorialista

O capítulo final de *Lavoura arcaica* permite entender o romance nassariano como um resgate memorialístico – uma irônica homenagem póstuma de um filho ao pai. A narrativa não se apresenta, entretanto, como um retorno nostálgico àquilo que um dia foi a casa do filho-memorialista, André. As motivações pelas quais o protagonista passa em revista o ambiente doméstico que se regia pelo ideário paterno parecem não corresponder a um mero desejo de recuperar o passado – tempo terminado, mas nunca perdido. Não se trata, quando se considera a narração ato de rememorar, de voltar-se para uma época já desfeita, da qual restam apenas ruínas, meros lembretes inofensivos da existência de um momento outro. O título colabora para se perceber a centralidade da memória na composição romanesca de *Lavoura arcaica*: o dicionário *Houaiss* apresenta duas definições para *arcaico*, "muito antigo" ou "ultrapassado, obsoleto". Optar somente pela primeira acepção ao buscar interpretações para o título arrisca tornar estático o processo de concepção narrativa do filho pródigo. Em outras palavras, adere ao entendimento de ser uma reconstituição da era anterior à dissolução familiar, uma volta à época terminada. Por sua vez, a segunda definição confere um juízo à "lavoura" como algo que se mantém e não se adequa ao presente. O relato de André, adotando-se este último sentido, tenta comprovar a superação do arcabouço de valores vigente a partir dos acontecimentos condutores do desmantelamento familiar, valores expostos (ou melhor, semeados) pelo pai aos filhos durante os sermões. Sedlmayer observa que, "em toda a narrativa, a semente é a metáfora utilizada para designar as

palavras" (1997, p. 46). Isso se explicita no sétimo capítulo, quando Pedro tenta fazer germinar os ensinamentos do patriarca no irmão desgarrado, esclarecendo que a lavoura, pela qual se intitula o romance, não se refere apenas onde a família labora: "pois nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura..." (NASSAR, 2014, p. 37).

O texto arquiteta-se de modo a evidenciar a disputa ideológica estabelecida entre André e o patriarca. Constituído pela perspectiva do filho tresmalhado, pode-se compreendê-lo como a tentativa de validar sua *père version*[3]. As duas possibilidades de leitura desta expressão lacaniana trazem à tona uma tensão fundamental à narração do filho tresmalhado. Este intenta criar sua própria versão dos ensinamentos paternos (criar uma *version* outra em relação à do *père*) por meio da perversão de seus sentidos (*perversion*). Segundo Sedlmayer, o emprego que André atribui às lições de seu pai constrói "[...] uma "tradução luciferina", com o ardor de *hybris*, a de fôlego ardente e maldito" (1997, p. 83). André, porém, não é o único membro desta família mediterrânea a praticar a reescrita, o próprio pai "numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados" (NASSAR, 2014, p. 61) provenientes de fontes diversas, como o livro d'*As mil e uma noites ou o Evangelho*, mapeadas pelos diferentes pesquisadores do romance nassariano. A "Parábola do faminto"[4] advém dos contos d'*As mil e uma noites*, enquanto a equiparação dos olhos à "candeia do corpo" faz-se a partir "da citação feita pelo pai dos evangelhos de Lucas e Matheus" (AZEVEDO, 2015, p. 89). Esses dois exemplos demonstram que a sabedoria paterna também se origina da tessitura entre diferentes textos, copiados na brochura com o fim de compor uma espécie de compêndio no qual consta o regimento a ser obedecido pelos membros daquela família. Para que esses excertos trabalhem em favor da compreensão dos deveres e limites dos membros familiares, o pai precisa fixar uma interpretação para os trechos empregados em seu discurso. Esse intento de delimitação provoca a elaboração das ideias em sermão – segundo Abati, "Como forma de controle moral, o pai usa uma linguagem de atemorização parecida com a dos profetas bíblicos, com provérbios (recriados) da sabedoria popular e eclesiástica" (1999, p. 63). A característica que desassemelha as rescritas

3 Expressão retirada à Sedlmayer: "(...) André, Ana e Lula, os transgressores, os que procuram uma *père version*, uma outra versão da palavra paterna" (1997, p. 46).

4 "Em uma nota que segue o romance, Raduan Nassar diz que '*na elaboração deste romance o autor partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a*', sem esquecer as alusões a outras parábolas do Novo Testamento, além da narrativa do faminto, recriada de um conto de *As Mil e Uma Noites*" (ABATI, 1999, p. 34).

de André daquelas produzidas pelo patriarca consta justamente no embate entre a interpretação una, defendida pelo pai, e a ânsia subversiva de André, a qual apresenta a possibilidade polissêmica dos enunciados. Retomando o termo usado por Sedlmayer, a "tradução luciferina", entretanto, não intenta desempenhar uma finalidade de esclarecimento, no sentido de um conhecimento acumulado ao qual se pode recorrer. Este corresponde ao propósito do pai ao proferir seus sermões, fornecendo aos filhos a sapiência reunida em sua "velha brochura", um manual para agir frente aos eventos da vida. A "tradução" do filho pródigo é "luciferina" ao iluminar as variáveis significações que os textos podem assumir de acordo com as circunstâncias. O próprio protagonista afirma: "e que tudo era só uma questão de perspectiva..." (NASSAR, 2014, p. 109). Ao narrar a tragédia de sua família, André levará esse relativismo ao paroxismo, como se verá adiante.

O último capítulo de Lavoura arcaica pode colaborar para se entender a narrativa enquanto jornada do filho pródigo para demolir a casa, solidificada pela sabedoria paterna:

> (Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: "e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço".) (NASSAR, 2014, p. 193-194).

O memorial pode aparentar ser somente homenagem do filho ao homem que provoca a destruição da lavoura arduamente trabalhada: Iohána, ao assassinar Ana, infringe seus próprios mandamentos, põe ele mesmo abaixo os princípios cultivados à mesa dos sermões. Se André e a doçura materna envenenam os pilares da família, "eu e a senhora começamos a demolir a casa" (NASSAR, 2014, p. 66), é o pai quem golpeia, por fim[5]. A citação direta,

5 "O assassinato de Ana foi o desvelamento do estereotipo forjado ou a destruição do ídolo que

no entanto, após a tragédia, parece reafirmar a concepção polissêmica do narrador-protagonista, entendimento este que atribui ao final do romance uma dose de ironia, de deleite frente ao triunfo de sua perspectiva sobre a do patriarca. O trecho da fala paterna citada pelo narrador[6] aparece descontextualizado, apenas precedido pelo *in memoriam*. Cabe ao leitor encontrar, a partir do todo do livro, os significados possíveis. É como se André utilizasse o próprio procedimento paterno, valer-se de excertos retirados de outros trechos para apresentar sua visão de mundo, demonstrando, assim, que os sentidos não são imutáveis, como queria o pai ao tentar semear sua interpretação nos filhos por meio dos sermões. Para Perrone-Moisés, "o romance todo é uma versão negra da parábola do filho pródigo, sem final feliz" (2001, p. 66). Pode-se considerar a parábola um recurso estruturante para a formação desta narrativa, pois o filho pródigo nassariano dedica-se, entre outras coisas, a erigir a versão baixa[7] dos sermões do patriarca. Conhecendo estes pela rememoração de André, constata-se que essa fala do pai não se refere à predestinação, mas à paciência. O narrador rememora a fala do patriarca, no capítulo nono, em que este esclarecia:

> mas ninguém em seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha: ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer (NASSAR, 2014, p. 56).

Ao deslocá-la de seu contexto próprio, André possibilita que seja uma apologia à resignação. A ruptura do tempo circular, causada pela transgressão do pai, possibilita que "não questionar os desígnios insondáveis do tempo" seja compreendido como defesa desse "cruzar de braços" renegado pela concepção de mundo paterna. Isto é, a ideia de ócio, repudiada pelo patriarca, pode ser depreendida da citação que encerra o livro – demonstrando que as

---

mantinha seu poder e prestígio sob o véu da união, do perdão e do amor" (ABATI, 1999, p. 164).

6 Como nota Rodrigues, "todo o fragmento 'registrado' nesse último capítulo é repetição, retorno – já estava no capítulo 9 em meio ao sermão paterno" (2006, p. 147).

7 "A paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnavaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual" (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 66).

significações são relativas, diferente do que pregava Iohána, o qual tenta estabelecer sentidos únicos para seus ditos. Arrasada a família, pode-se entender que não restou "terra para lavrar", "parede para erguer" ou "irmão para socorrer", já que eram estes elementos fundantes para a realidade regida pela norma patriarcal. Ao alterar o sentido do ensinamento do pai, marca-se o triunfo da concepção relativista de André. A pose imóvel assumida para assistir o tempo, "sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão... e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos...", parece remeter à impotência frente ao destino "já escrito". Entrevê-se nesse excerto o "Maktub", proferido pelo avô, uma vez que não se deve questionar o tempo "sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos...", como não se pode indagar sobre o que fez a natureza, "como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos...". Os significados atribuídos pelo pai às metáforas sobre a obediência ao tempo são subvertidos. Essa tomada final ao texto paterno torna-se um elogio ao caráter inelutável dos acontecimentos, ao "cruzar de braços". A estabilidade conquistada pela paciência[8], representada na fala paterna pelo "gado que sempre vai ao poço ou ao cocho", passa a vincular-se à relação incestuosa entre André e sua irmã, membros do mesmo corpo familiar que, em vez de se dirigirem ao exterior, buscam a satisfação dentro do próprio lar. No uso que o "tresmalhado" faz da palavra paterna, a lição, a qual visava preservar os filhos diante das adversidades, recomendando a paciência, torna-se signo daquilo que causa a ruína familiar. No último capítulo, essa referência ao retorno pode ser compreendida como ressignificação de outro ensinamento, o de não haver à "mesa que não fosse o pão de casa" (NASSAR, 2014, p. 76). Azevedo, em seu trabalho, ressalta esses novos significados incorporados às metáforas do pai após a tragédia doméstica: "A propriedade da família e o destino do boi se confundem nas máximas que afirmam que homens e animais estão sempre indo para onde encontram alimento, matam a sede e obtém conforto" (2015, p. 98). O dito tenta fornecer uma resposta, quando interpretado à luz dos acontecimentos, ao desabamento da "catedral" paterna: o retorno da carne à própria carne era inevitável em um lar no qual a constância dos membros (proporcionado pelo repúdio ao que vem "de fora" dessa esfera e

8 No capítulo 9, o pai ensina aos filhos que estes não devem se precipitar frente aos "descaminhos", mas devem se manter pacientes, "como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: 'que o gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço'" (NASSAR, 2014, p. 60).

pela manutenção do *status quo*) é um pressuposto – estava escrito, não há o que se possa fazer contra os desígnios "sinuosos" do tempo.

uma versão infame

O filho pródigo nassariano encerra a saga de sua família desvelando a inocuidade da obsessão paterna em limitar, em converter os enunciados, sujeitos à múltiplas interpretações, em pretensões de verdade. André efetiva o que enunciara a seu irmão Pedro, antes de seu retorno: "o uso que um de nós poderia fazer um dia" (NASSAR, 2014, p. 41) das palavras do patriarca. Estas deveriam guiar as gerações em suas atividades, imutáveis frente à concepção circular de tempo. Para o pai, a vida concebe-se como o trabalho na lavoura, submissa às intempéries, mas constante em seu semear e colher, um trabalho invariável. No entanto, no romance, a transgressão das normas corresponde ao momento em que "o tempo deixou de ser cíclico, tornou-se linear, irrecuperável" (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 65). A família, depois do assassinato de Ana pelo pai, carrega uma mácula que interrompe a repetição. Estabelece-se um marco, há um antes e um depois, um evento a ser lembrado. A narrativa de André, desse ponto de vista, somente é possível porque algo aconteceu e não permite que tudo seja sempre o mesmo, uma vez que se criou um trauma no ciclo. Essa compreensão da finitude dos momentos serve ao narrador para comprovar que a validade dos motes patriarcais expirou, e sua permanência, numa nova realidade, dota-se de outras significações. O seu elogio à paciência, depois da tragédia, exalta a fatalidade. Neste último capítulo, o narrador-memorialista parece triunfante, já que a carga valorativa dos enunciados paternos se torna obsoleta, arcaica, e estes recebem outras conotações.

Recorrendo a Barthes, Lemos conceitua escritura, "dans le processus de l'écriture, les éléments constitutifs font partie d'une nouvelle organisation, sont une variation de textes antérieurs, cherchant une voix dont l'écho fasse vibrer un nouveau sens" (2004, p. 287)[9]. Esta definição mostra-se importante para trazer à tona a propriedade dessa obra nassariana de apropriar-se de textos alheios, transformando-os. Sedlmayer, sobre essa característica do romance de Nassar, comenta que "encontramos, nessa narrativa, rastros de

9 Tradução: "no processo de escritura, os elementos constitutivos fazem parte de uma nova organização, são uma variação de textos anteriores, em busca de uma voz cujo eco faça vibrar um novo sentido".

palavras que também foram escritas sob outras palavras" (1997, p. 20). A ressignificação será o meio pelo qual André exporá a fragilidade do rígido arcabouço de valores paternos. O narrador-protagonista pretende evidenciar que não existe verdade única. Segundo Azevedo, "a esse filho é conveniente a hipótese de múltiplos centros, porquanto impossibilita a existência de uma única força dominante" (2015, p. 82). Não que, por isso, André não esteja sujeito a reproduzir o autoritarismo do pai quando se vê frustrado em fazer seu ideal prevalecer sobre o paterno: "e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista..." (NASSAR, 2014, p. 109). A fúria, nesse momento, provém da ineficácia de sua tentativa de "assombrar" o irmão mais velho com a revelação do incesto. A André, Pedro parece não abandonar o que foi aprendido com o pai, pois "era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos" (ibid, p. 109). A recusa do primogênito em assumir a nulidade dos ensinamentos paternos causa no filho epiléptico uma reação autoritária de não perceber que os valores não estão dados – ele age, nesse momento, como o pai, ao rejeitar a polivalência. Se o discurso paterno causa a exclusão daqueles que não se comportam (os impacientes, os devassos) segundo os ensinamentos de respeito ao tempo, sendo o caráter excludente a faceta "negativa" do "código" paterno sugerida pelo filho pródigo como motivo de sua "epilepsia", por outro, as lições contidas na "velha brochura" impedem que Pedro cometa um ato equivocado, ferindo os preceitos familiares, "o amor, o trabalho e o tempo" (*ibid*, p. 181). O filho mais velho não levanta a mão contra o "irmão acometido", nem desfaz o trabalho do pai de semear esses princípios na consciência dos filhos (quem fará isso será o próprio Iohána ao assassinar Ana impetuosamente), mas confia o julgamento das ações ao tempo, não se precipitando ele mesmo a executar a punição. Reconhecer que o discurso paterno pode guiar os filhos, quando estes se encontram em necessidade, provoca em André o desejo de, como o pai, rejeitar os outros pontos de vista, impondo o seu.

Pode-se perguntar, diante do entendimento de ser o narrador de *Lavoura arcaica* um memorialista empenhado em negar as concepções paternas, qual seria a razão de ele não se conformar com estas últimas. Conforme a reflexão de Abati, "relativizando os pontos de vista, André afirma que a razão paterna exagera na valoração, e que os valores não são universais e imutáveis" (1999, p. 85). Ao assumir a univocidade de sentido para seus

enunciados, o pai obscurece outros significados possíveis para estes: "era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia" (NASSAR, 2014, p. 41). O filho tresmalhado percebe que a manutenção da "catedral" familiar depende da cegueira frente ao potencial polissêmico daquilo que é ensinado à mesa pelo patriarca a seus familiares. No trecho citado, a fala de André exprime a ignorância paterna das múltiplas possibilidades interpretativas presentes em seus ensinamentos e a incerteza decorrente dessa instabilidade de significações – será por meio de uma interpretação destrutiva que André justificará o ato responsável pela ruína familiar. Os sermões paternos criam-se a partir da noção única de verdade, ou seja, da anulação de outras visões em benefício da validação daquela que recebe a função de guiar a família em sua existência cíclica. Esse princípio de exclusão, fundamental para a constituição do discurso patriarcal, distingue a identidade do narrador-protagonista, o qual nomeia a si próprio de "filho tresmalhado", "ovelha negra", o "filho torto" e outros epítetos indicativos da condição de desvio[10]. Determinando-se em meio à tendência do pai de apagar as diferenças individuais, o filho pródigo denomina doença sua incapacidade de aceitar o discurso predominante: "grite cada vez mais alto 'nosso irmão é um epiléptico, um convulso, um possesso'" (NASSAR, 2014, p. 40), brada André a Pedro, referindo-se a si por essas designações. Não aderir à dinâmica familiar corresponde, para o filho pródigo (pelo menos, nessa primeira parte do romance), a um estado de enfermidade. Ao rememorar sua trajetória, são fortes as apresentações de si enquanto um enfermo: "essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente" (*ibid*, p. 26), "e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali [...] sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos" (*ibid*, p. 13). O epiléptico, o prostrado, o de corpo tenebroso, André representa-se como o "irmão acometido" das lições paternas, aquele que deve ser salvo pela benevolência dos outros membros da família – "e o olfato de cada um será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento" (*ibid*, p. 59).

---

10 Rodrigues percebe que, em resposta à pretensão luminosa da austeridade de Pedro, André escolhe ver a si mesmo "como portador dessas trevas, com seus "olhos tenebrosos", com seus acessos de epilepsia, com um "crime hediondo" nas costas, com o "demônio no corpo", com a "trama canhota" e a "peste maldita" que tomou conta dele" (2006, p. 63).

Essa identificação estabelece-se de forma estruturante na narrativa. O discurso "em jorro" do narrador-protagonista parece captar a perturbação deste. É como se fosse a fala de alguém encontrado em meio a uma desordem cognitiva – escassas são as pontuações, mais restritas às vírgulas responsáveis por encadear períodos diversos. Desenvolve-se uma fala hermética, a qual não se ordena por "pontos finais", delimitando o princípio e o fim das ideias. Os limites imiscuem-se, a mistura é uma característica essencial da narrativa arquitetada por esse narrador-protagonista: personagens (con)fundem-se, também as temporalidades são facilmente transitáveis, penetram-se. Observe-se, por exemplo, a mão de Pedro ensaiando um "gesto de reprimenda, mas logo se retraindo calada e pressurosa, era a mão assustada da família saída da mesa dos sermões; que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa" (NASSAR, 2014, p. 47). O recuo do gesto de Pedro evoca o temor da família diante do momento grave de fala paterna. A lembrança dos rostos "coalhados" encerra o capítulo sétimo, e será retomada ao início do próximo capítulo ímpar quando o narrador-protagonista reconstruirá um sermão no qual estão contidos os elementos basilares do pensamento do patriarca, em outras palavras, as normas que regem a família. Há um forte caráter legislador nesse momento solene em que a voz do patriarca é a única a ressoar, estando os outros membros da família submetidos a somente escutarem. As interdições são esclarecidas, fortificam-se pelas anáforas, principalmente pela fórmula "ninguém há de...". Não se abrem turnos para contestações, os familiares devem permanecer silenciosos enquanto o pai lavra o solo de suas consciências por meio da palavra. Para André, porém, o pai ignora que a terra sobre a qual semeia pode ser "o campo estrumado que produz uma planta inesperada" (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 63). Se os sermões paternos buscam apartar os diferentes, ressaltar as oposições, André faz da narração espaço em que os limites se indefinem. Das lições plantadas pelo pai, o filho tresmalhado faz brotar "a planta inesperada". Parece que, enquanto Iohaná tenta erigir seus sermões de modo que o pensamento se apresente claro, o filho procura obscurecer o máximo possível o seu texto, a ponto de torná-lo ambíguo. Atente-se, por exemplo, ao capítulo quinto, no qual "ela" refere-se a pessoas distintas. "Ela", primeiramente, é Ana, cuja dança André observa ardentemente. O narrador apresenta sua concepção sobre as habilidades e o caráter dessa personagem: "ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã..." (NASSAR, 2014, p. 29). À frente, o irmão que assiste a irmã dançar

> percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos [...] e ficava atento para seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distintamente a folha seca sob os pés e me amassando confusamente por dentro, [...] e eu ali, todo quieto e encolhido, eu só dizia "me deixe, mãe, eu estou me divertindo" (NASSAR, 2014, p. 31).

"Ela" era Ana, mas transforma-se na mãe, sem qualquer nomeação anterior capaz de representar a transição de referente para o pronome. Mãe e filha confundem-se, como se representassem praticamente a mesma entidade, denominada simplesmente "ela" (portanto, feminina), capaz de "amassá-lo confusamente por dentro". Não há, nesse instante, limites entre Ana e a mãe, estes são dissolvidos pelo desejo, nem entre os atos de uma e outra. Os passos "lentos e pesados" tornam-se continuidade da coreografia em sua capacidade de provocar o filho pródigo nassariano. Não somente entre Ana e a mãe pode-se estabelecer a fusão, mas a expressão "amassar" é aquela que a matriarca reserva aos pães consumidos pela família, "vou agora amassar o pão doce que ele gostava tanto" (NASSAR, 2014, p. 36). O emprego desse verbo remete, portanto, a essa atividade executada pelas mãos maternas, vinculando os passos dados, ouvidos pelo filho, com a preparação do alimento familiar, nunca produzido fora dos limites da casa. "Amassar" torna-se uma referência para os atos amorosos entre esses personagens *gauches*, não adeptos da austeridade imposta pela mesa dos sermões. A constatação "mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso" (NASSAR, 2014, p. 102) será feita por André antes do amor entre irmãos; a palavra, portanto, relaciona-se, no léxico desse narrador-protagonista, ao compartilhamento do afeto, ao desejo. Este, diante do vínculo criado pelo uso versátil de "amassar", torna-se polivalente, pois pode remeter aos desejos da fome de alimentos, quanto à satisfação dos desejos luxuriantes. Por sua vez, a polissemia e a ambiguidade são inconcebíveis para os conceitos paternos, haja vista a tendência destes de impedir o contato entre diferentes: trata-se de uma razão regida pela oposição, dicotômica. O recurso à anáfora, característica do falar profético paterno, parece, além de servir para ressaltar a mensagem, visar a clareza, impedir a (con)fusão, "ai daquele que queima a garganta com tanto grito [...], ai daquele que se antecipa no processo das mudanças" (NASSAR, 2014, p. 55). O hermetismo do narrador parece resposta à demanda de clareza: "seja claro como deve

ser um homem, acabe de uma vez com esta confusão!" (*ibid*, 166), exclama o pai. A recusa a esse "acabar de vez" com a confusão pode ser um dos motivos para a obscuridade de André. O "tremor maligno" – profetizado pelo pai: "só chega a este raro resultado aquele que não deixa que um tremor maligno tome conta de suas mãos [...], cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas" (ibid, p. 54) – parece tomar conta do filho, o que gera uma narração opaca, na qual os signos carregam diversos significados simultaneamente.

a formação do filho tresmalhado

Em meio a este seu estado mental, confuso, epiléptico, há frases que são convulsões, pois abalam ideias ou impressões consideradas verdades consagradas pela família, não interpretações possíveis de acontecimentos. A rememoração da infância desvela o movimento reversivo desse memorialista que parece recusar as versões únicas, oficiais, prevalentes no ideário familiar.

> era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, "essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa" (NASSAR, 2014, p. 26).

A princípio, a infância surge idílica, luminosa. A casa recebe o aspecto de um paraíso conservado pelo isolamento. Não aparecem, nessa visão distanciada de quem "vinha de volta lá da vila", as figuras de vizinhos, nem de outras presenças que não remetam à "casa". Esse exílio, sugerido pela necessidade de "ir" até a vila eventualmente para "comprar sal, arame ou querosene" (*ibid*, p. 125), desvela uma realidade em que a produção se volta a sustentar a própria família, segundo se pode constatar pelo "pão caseiro" (o pão nunca adquirido fora do círculo familiar) – o quadro aparenta remeter a uma vida social pré-moderna, anterior à prevalência do modo de produção capitalista. A família encontra-se em uma era suspensa, subtraída ao correr temporal, como se a persistência de uma vida arcaica representasse a recusa de vivenciar a existência em modernidade. A experiência moderna, oriunda da formação da sociedade burguesa, caracteriza-se, entre outros elementos, pela ânsia

de constante "desenvolvimento". Este último é tornado necessidade vital, força-motriz de um viver que demanda movimento incessante e célere, o chamado "progresso", e para o qual a "estabilidade significa tão somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos" (*ibid*, p. 118). As relações reinantes dentro do núcleo produtor parecem não ser pautadas pela tensão entre proprietários e desapropriados (a quem resta somente a própria força de trabalho a vender)[11], entretanto, os vínculos responsáveis por unir as pessoas diante do lavrar da terra são de parentesco. Outra interpretação para o título apresenta-se diante do insulamento familiar, a lavoura é arcaica porque remete a uma vivência precedente àquela regida pelas demandas do capital. A vida dos personagens centrais de *Lavoura arcaica* parece corresponder à parte de um tempo passado, a qual permanece no presente enquanto resquício, algo obsoleto. Outra vez, o signo "arcaico" indica a permanência de restos de uma era decorrida. Como nota Rodrigues, "os esforços na manutenção dessa estrutura *arcaica* no mundo *moderno*, como já foi visto, acabam por agravar ainda mais a cisão de cada de seus membros, especialmente daqueles do galho esquerdo..." (2006, p. 142).

A vila pode representar o oposto com o qual o ambiente doméstico coexiste, um mundo onde a mediação entre as pessoas se baseia na troca monetária, não no "amor" da família – tão prestigiada na fala do pai quanto na de seu sucessor natural, Pedro. Este, ao encontrar o irmão evadido, pronuncia, enquanto o abraça, "nós te amamos muito, nós te amamos muito" (NASSAR, 2014, p. 9), e o pai reafirma que o filho "conta nesta casa com nosso amor!" (ibid, p. 165), como se somente esse sentimento pudesse suprir as ânsias do narrador-protagonista. Fora da casa, a individualidade pode ser afirmada sem o silenciamento provocado pelas demandas "coletivizantes" da família. Sob a "luz doméstica", o grupo familiar prevalece sobre o indivíduo[12]. As

---

11 "A propriedade privada constituída por meio do trabalho próprio, fundada, por assim dizer, na fusão do indivíduo trabalhador isolado, independente, com suas condições de trabalho, cede lugar à propriedade privada capitalista, que repousa na exploração de trabalho alheio, mas formalmente livre" (MARX, 2014, p. 831).

12 Lemos, baseando-se em Schollhammer, percebe o movimento individualizante de André: "Pourtant la volonté d'individualisation du sujet adolescent – Nassar par son écriture de la passion qui écrit cet acte passionné – est visible dans la narration, comme sujet amoureux de luimême, l'adolescent, qui recherche donc l'exacerbation du je, comme le remarque Barthes : Je ne suis pas un autre." (LEMOS, 2004, p. 290). Tradução: "Mas o desejo de individualização do sujeito adolescente

funções de cada um no âmbito doméstico estão permanentemente determinadas devido à temporalidade repetitiva, circular. Os ensinamentos do pai voltam-se para a preservação da vida familiar, "erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro" (NASSAR, 2014, p. 56). Essa tentativa de preservar a circunferência implica que "a defesa (em si mesma positiva) da união e da totalidade torna-se cada vez mais intransigente e se transforma em totalitarismo" (RODRIGUES, 2006, p. 142). Para Iohána, a família deve se proteger das consequências acarretadas pelas "trevas", fechar-se ao exterior e manter a ordem vigente. A estabilidade é justamente, segundo propõe Berman, a "morte" de uma dinâmica social moderna, isto é, a visão paterna de mundo impede que a família adentre essa outra forma de sociabilidade regida pelo dinamismo. Entretanto, André foge para a escuridão da pensão ou da noite, para o "amor" comprado das prostitutas e para o teto alugado de um quarto em uma hospedagem. O corpo, nesses covis, abre-se para a experiência[13], negando a lição paterna de se resguardar, prova daquilo que a família ignora, afastada pelas "crendices noctívagas". Nesses momentos de evasão, pode-se cumprir esse desejo de "crescimento e progresso", de transformação, uma vez que as trevas contêm o interdito, assim o protagonista adquire o conhecimento profano, expurgado pela filosofia paterna. Durante a noite, ele entrega-se à troca da "cama macia lá de casa por um duro chão de estrada que me levava até a vila, sem receio de crendices noctívagas que povoavam aquele curto trajeto, assustando com meu fogo a cruz calada à beira do caminho" (NASSAR, 2014, p. 68). O conforto do seio familiar é substituído por um percurso duro por onde o filho pródigo afasta a mistificação que pode servir para amedrontar os desejos de percorrer um caminho individual, desviando-se do "caminho de casa". O protagonista é guiado pela luminosidade de seus próprios impulsos, não pela "luz doméstica" que, na infância, seduzia-o de volta ao lar. Esta luminescência individual não está prevista na apologia do pai às luzes, afinal, não se configura arma de combate à escuridão, mas

---

– Nassar por sua escritura da paixão a qual escreve esse ato apaixonado – é visível na narração, como sujeito amoroso de si mesmo, o adolescente, que então procura a exacerbação do eu, como destaca Barthes: eu não sou o outro".

13 Pode-se lembrar que, uma das figuras mais representativas da Modernidade, o Fausto goethiano, visa a experiência, como nota Berman: "O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e tristeza juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior" (BERMAN, 2016, p. 53).

convive com esta, despertando no filho a ânsia por aquilo que a norma paterna abomina.

Entre os irmãos, Lula também cultiva sonhos de transgressão. Consonante a seu irmão, ele carrega desejos de uma prodigalidade dedicada a si mesmo, "ser generoso com meu próprio corpo, ter emoções que nunca tive" (NASSAR, 2014, p. 178). Uma característica mostra-se relevante para distinguir as suas aspirações daquelas mantidas por André: o caçula permanece "sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia" (*ibid*, p. 178). Ele não permite que "seu fogo" o conduza pelo caminho noturno, desmistificando aquilo que as crenças familiares disseminam. Diferentemente de seu irmão, o acometido, Lula mantém seus desejos represados na fantasia, vivencia-os enquanto experiências imaginárias, ainda fortemente marcadas pela divisão paterna de claro-escuro, vício e virtude. Para ele, a mitologia de uma vida notívaga, corrupta, não se desfaz, porém, esse filho mais novo a cultua por meio de sua "imaginação adolescente ansiosa por dissipar sua poesia e seu lirismo" (NASSAR, 2014, p. 179), como reconhece o narrador-protagonista ao escutar as vontades do caçula. Este crê que a recusa à ordem paterna implica procurar seu oposto – isto é, as trevas, o vicioso, "[...] quero conhecer também os lugares mais proibidos [...] onde se cometem todos os vícios" (ibid, p. 178). As aventuras de Lula não mantêm como fim a anulação do sistema paterno, elas almejam o simples desfrute daquilo que é negado, a "intimidade da noite" (*ibid*, p. 178), uma fuga não subversiva – que, talvez, pelo contrário, possa fortalecer as oposições sobre as quais a razão paterna fundamenta-se. Como diz André sobre si mesmo, "não era com estradas que eu sonhava" (NASSAR, 2014, p. 67), os objetivos do filho pródigo estavam em "demolir" o dualismo paterno, provando pela dialética aquilo que, para a estanque dicotomia, é impossível. Essa procura de Lula pelo oposto, corrupção motivada por rebeldia incapaz de provocar rupturas no sistema, pode ser confirmada pelo encontro com o amanhecer previsto pelo rapaz: "e quando a intimidade da noite me cansar, vou caminhar a esmo pelas ruas escuras, sentir o orvalho da madrugada em cima de mim, vou ver o dia amanhecendo estirado num banco de jardim" (ibid, p. 178). O "amanhecer", na fantasia do caçula, não remete, como ressoa na narrativa de André, a um instante em que os incompatíveis convivem, unem-se na geração de significações não concebíveis para a dicotomia paterna. Pode-se pensar que o filho mais novo, da mesma forma que talvez "Ana pertença ao pai, cuja presença manifesta-se em sua religiosidade e nas negativas ao irmão possuído" (ABATI, 1999,

p. 102), adota ainda muito dos valores ensinados pelo patriarca à mesa dos sermões, tendo em vista que a pretensão de encontrar a madrugada motiva-se pelo cansaço provocado pela "intimidade da noite". Isto é, o "amanhecer" fornecerá aos olhos desse adolescente, não a convivência entre diferentes, dia e noite, todavia, a claridade que a noite renega ao dia. A dualidade luz e sombras, por sua vez, continua a vicejar nessa perspectiva. A reação de André à fala rebelde de Lula parece uma mostra das divergências entre o fantasiar deste último e a motivação impulsiva do primeiro, enquanto um idealiza a "generosidade com o próprio corpo", o outro consegue *ser* absolutamente pródigo consigo mesmo.

o claro-obscuro: a disputa interpretativa

Como se pode perceber pelo percurso deste trabalho, o jogo de luz e sombras desempenha função determinante para o romance nassariano. Para o pai, claro-escuro configura uma oposição básica, e deve-se "emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado" (NASSAR, 2014, p. 54). A convivência não é bem-vinda, esta visão de mundo assume a impossibilidade de aderir a sombras e luzes ao mesmo tempo, embora reconheça a existência conjunta de ambos, uma vez que as trevas podem "arder". Ainda, em diálogo com o filho pródigo, alerta o patriarca: "não vem destas trevas a nossa luz". Isto é, a posição do pai é cambiante, também um tanto dissimuladora. Ao elogiar as luzes, apresentá-las como aquilo que deve ser preservado pela sebe, cria o entendimento de uma contraposição, em que a escuridão pode anular a "luz doméstica". No entanto, talvez este não seja o seu principal temor. Aflige-o a indefinição provocada pelo amálgama. Azevedo percebe que no "instante suspenso de transição e em que as delimitações entre forças se enfraquecem, o crepúsculo favorece as reversões" (2015, p. 85). Nesta parte de existência mista dia-noite, quando se diluem as diferenças, a distinção entre o negativo e o positivo é difícil, e os elementos do par são relativizados um pelo outro. "É num momento de indecisão entre luz e sombra, por exemplo, que o círculo familiar fechado e autossuficiente amolece e pode ser rompido por parentes e amigos próximos" (*ibid* p. 85), a cabra Sudanesa transforma-se em cortesã também ao lusco-fusco, assim como a lição de consumir o pão produzido no seio da família ou de retorno, "o gado sempre vai ao poço", é levada a uma interpretação

destrutiva. Instala-se o paradoxo, permitido pela impossibilidade de separar luzes e sombras, de o ensinamento proferido com o fim de guiar servir para justificar um descaminho. Como o crepúsculo ou o amanhecer, André não escolhe nem luz nem sombras, mas aquilo que efetivamente parece perturbar o pai: a relação dialética, uma espécie de *chiaroscuro*[14], quando, em união, o claro e escuro unem-se para possibilitar a visibilidade de algo que, então, seria ignorado pelo olhar. À primeira vista, o narrador-protagonista parece ser um adepto dessas trevas ao tecer um discurso obscuro. Entrementes, este fluxo discursivo aparentemente caótico possui o poder de *iluminar* as "versões infames" que a univocidade paterna oculta, desenvolvendo um verdadeiro jogo de luzes e sombras. Uma técnica análoga a um jogo de luz e sombras, pois, ao obscurecer, permite a melhor visibilidade do que seria ignorado pelo olhar.

Para o pai, o lar constitui essa unidade autossuficiente, livre das corrupções que, segundo esta concepção, predominam fora da propriedade. A "luz doméstica", vista na volta da vila, acolhe os familiares que, por algum motivo, ultrapassaram seus limites – a claridade da casa constituirá, na fala paterna, uma entidade à qual membros desviados devem sempre recorrer nos momentos de assombro. Emprega-se esta palavra em sua dupla acepção, tanto no sentido de espanto quanto no de "cobrir de trevas". A "luz doméstica" pretende formar esse conjunto de ensinamentos, de sabedorias (as quais, como se mencionou anteriormente, possuem origens diversas, estando copiados na "velha brochura" paterna) úteis para combater as sombras no instante em que elas invadirem a sebe. Em alguns momentos, percebe-se que essa finalidade sapiencial se cumpre. A palavra paterna mostra-se apta, de fato, a conduzir alguns dos personagens, mergulhados em escuridão, a uma saída. Este é o caso de Pedro, no capítulo 19, episódio já analisado, quando se desencadeia a fúria do filho tresmalhado diante de sua incapacidade de impedir que o primogênito consulte "no escuro os textos dos mais velhos" (NASSAR, 2014, p. 109). De forma parecida, após o incesto, Ana adentra a capela sombria "que estava longe de ser a mesma dos tempos claros da nossa

14 No sentido exposto por Didi-Huberman de se extrair o "infame" no "famoso": "É verdade que as obras de arte nunca nos tocam tanto como quando sabem manifestar o infame no famoso, o vil na nobreza, o mais baixo no mais alto. E tudo isso num mesmo gesto, numa mesma forma e numa mesma luz – luz dialética, poderíamos dizer e, aliás, trata-se frequentemente de um claro-obscuro – como em Rembrandt, Goya ou, literariamente, em Rimbaud ou Jean Genet. O mais importante reside aí: estes artistas conseguiram jamais esquecer o infame no famoso, jamais perder de vista a crueza do infame no esplendor do famoso." (2015, p. 113).

infância" (*ibid*, p. 116), e acende velas. Ato este que pode se vincular a essa busca silenciosa por uma sabedoria forjada para salvar quem se perde em meio a escuridão, caso de Ana e Pedro, recobertos pelas sombras projetadas por André. A reunião de Ana e André na capela conforma um momento de disputa, de máxima tensão, entre a concepção dialética do filho e o dualismo paterno, em que este último triunfa. Estabelece-se o fracasso em seduzir a irmã, em fazê-la aceitar o caráter "milagroso" da união, "estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia, estava claro também que eu esgotava todos os recursos com um propósito suspeito" (NASSAR, 2014, p. 130). Pode-se pensar que a clareza deriva da percepção da irmã, vinculada aos princípios do pai, de que se cometera um erro. A retórica de André torna-se, por sua vez, infrutífera. "Meu rosto ficou nas sombras, o seu iluminado pela luz das velas, eu tinha, de pé, os olhos bem acesos quase se chocando com os olhos levantados dela" (ibid, p. 130): Ana possui o rosto iluminado pelas velas, imagem que remete sua filiação às luzes paternas e sua recusa de sucumbir à escuridão que banha o rosto de André. De olhos erguidos, pose a qual remonta a uma tentativa de transcendência em meio às trevas reinantes na capela, a irmã não permite que seus olhos se "acendam" como os do irmão. Pode-se depreender não apenas a recusa de Ana em filiar-se às sombras, inimigas das luzes do pai, mas igual recuso quanto ao narrador-protagonista no pareamento dialético de claro-obscuro, representado na combinação da face obscura e dos olhos luminescentes. Em ambas as ocasiões, diante de Pedro e Ana, André não consegue cooptar os irmãos.

Esta equivalência da claridade a signo da sapiência familiar, arma contra o desvario e a obscuridade exterior, provém da razão dicotômica do patriarca. Ao apresentar a "luz doméstica" como causa de sua perturbação, André expõe o revés dos valores, demonstrando o quanto podem ser instáveis, ao contrário do que parece afirmar o pensamento paterno. A claridade torna-se causa de adoecimento, admoestação de um dos membros da família. Se "era boa a luz doméstica da nossa infância", na puberdade, seu brilho passa a envenenar o protagonista, calando-o. Sua condição, de "convalescente", marca o limiar entre a saúde e a doença, alguém que não possui forças para combater aquilo que o tortura, mas mantém a consciência para compreender os acontecimentos à sua volta. Em sua adolescência, o protagonista não pode empreender um confronto direto contra o dualismo do pai, no entanto, está lúcido para perceber que esse pensamento, fundamentado na exclusão, mantém-se por ignorar a possibilidade de permuta entre valores (a luz pode

não apenas *esclarecer*, mas também *perturbar*, confundir), além de desprezar a coexistência do par claro-obscuro. As aspas circundantes à constatação "essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa" adquirem o aspecto de uma frase retirada da fala do pai, propensa a estabelecer "limites". Nas ideias defendidas pelo patriarca, parece inconcebível a transmutação de valores, a luminosidade não poderia, então, ser nociva a um familiar. Essa citação dota-se de tom cínico quando se considera a dissimulação do pai ao pretender que não existem outros modos de conceber a relação entre claro-obscuro fora o embate, a exclusão de um para o outro. Já que "as trevas" podem originar "luzes", como reconhece o patriarca em seu debate com o filho tresmalhado, a fala paterna em "não vem destas trevas a nossa luz" (NASSAR, 2014, p. 167) pode permitir o entendimento de que o pai tenha preferido ignorar os motivos do estado enfermo do filho para que a visão dicotômica sobre a realidade prevalecesse. O irmão em desvario de prosa obscura é aquele quem desvela o quanto a claridade familiar pode ocultar. A *nêmeses* da família advém dessa persistência da ignorância frente à possibilidade da dialética claro-obscuro. O patriarca, concebendo que as trevas somente proviriam do exterior da cerca, não considerou que a própria "luz doméstica" poderia criar trevas, mas é a ela que André atribui sua condição de doente, de perturbado. O princípio de exclusão vigente na perspectiva paterna não permite que se una o "corpo de luz" ao "corpo tenebroso", uma vez que se deveria prevenir a contaminação da claridade doméstica pelas sombras. No entanto, ao insistir no acolhimento do "irmão acometido" pelos membros sadios da família, determina-se a ruína desse sistema familiar, estabelecendo-se a convivência de opostos, incompatível com a dualidade defendida pelo pai. André, na perspectiva desse, identifica-se com a escuridão advinda da claridade, de gênese no próprio seio familiar, acarretadora da destruição.

O pensamento dualista, todavia, não consegue conformar a mundividência desse irmão acometido que cobiça o seu "lugar à mesa da família" (NASSAR, 2014, p. 158). O filho tresmalhado posiciona-se partidário da relação dialética claro-obscuro. Se, por um lado, apela para uma hermética construção discursiva, por outro, a leitura de sua narrativa torna difícil conformá-lo somente às trevas. O conhecimento da segregação imposta pelas ideias paternas é suspeitada por André desde cedo, quando este, menino, flerta com as luzes sombrias que invadem seu quarto ao amanhecer, "me distraindo na penumbra que brotava da aurora" (NASSAR, 2014, p. 25). Nessa parte do dia,

instante em que a aurora projeta em lances "a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura" (ibid, p. 25), ocorrem os momentos mais afetuosos entre mãe e filho – privados, não regidos pela austeridade da mesa e do trabalho. Nesse encontro, André apreende a "voz da mãe sedutora que conseguiu infundir no filho a ilusão de que o desejo podia ser inteiro, sem cortes, pura realização" (SEDLMAYER, 1997, p. 66). A infância, como observa Sedlmayer, contém a "origem de toda a constituição subjetiva" (*ibid*, p. 31), segundo indica a própria escolha da epígrafe, tomada a *Invenção de Orfeu*, "Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?". Entre as brincadeiras afetuosas com a mãe, em um instante de ambiguidade luz-trevas, André conhece uma existência fora dos limites expostos pelo pai, em que não é necessário reter-se à função determinada pelo labor na lavoura, pelas imposições do tempo. Existência que pode se desenvolver a partir da pura entrega aos afetos, de forma irrestrita. A indeterminação, característica das horas em que dia e noite misturam-se, compreendida durante essas interações afetuosas (uma das gêneses dessa busca da indefinição, da possibilidade de opostos unirem-se), aparece constantemente no discurso do narrador, segundo pode ser vislumbrado nas confusões entre Ana e a mãe, e André e o pão. Empreende-se, pelo protagonista, a procura pelo ambíguo, pela união entre diferentes, condições impossíveis para aquilo que o pai propaga em sermões.

Este visa impor seu pensamento dual, lavrar na consciência dos filhos essa razão excludente, como pode ser notada pelas imagens da sebe ou na oposição entre "corpo de luz" e "corpo tenebroso", os exemplos cunhados pelo embate luz-trevas são vastos em seus ensinamentos. Entretanto, segundo se apresentou nos parágrafos anteriores deste trabalho, resistem alguns sinais na fala paterna de percepção sobre a convivência entre os opostos, uma possível inversão de valores que, por serem pouco destacados, recebem certa aparência de acidentes em sua pretensão de princípios imutáveis, absolutos. O diálogo final entre o patriarca e o filho pródigo desvela o conhecimento paterno sobre a maleabilidade valorativa, propriedade passível de exibir as deficiências de sua constante apologia à luz: "pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar" (NASSAR, 2014, p. 167). Nesse trecho, o pai recorre à fórmula habitualmente empregada em seus sermões, como se mostra na rememoração do capítulo nono, "ninguém em nossa casa há de

dar nunca o passo mais largo que a perna [...]; e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois..." (*ibid*, p. 53). Essa construção de fim limitador na conversa entre pai e filho torna-se um remendo da sabedoria paterna, porque admite o potencial destrutivo que o "excesso de luz" pode carregar. O patriarca evidencia os perigos da iluminação total, do reconhecimento de que, diante da complexidade dos enunciados e dos objetos, há consequências ao assumir a validade de vários pontos de vista em vez de uma verdade unívoca. "Refreie tua costumeira impulsividade, não responda desta forma para não ferir teu pai. Não é um ponto de vista!" (*ibid*, p. 165), exclama Iohána quando o filho afirma que docilidade do âmbito doméstico é justamente apenas um desses "pontos de vista". André ainda expõe ao pai a necessidade de ignorar, de obscurecer, outras visões para erigir esse conjunto de princípios que o patriarca cultiva, "toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade" (*ibid*, p. 158).

A pretensão de provar a existência de vários pontos de vista ilustra-se quando o filho epiléptico impreca contra o irmão mais velho seus cuidados com as roupas da família. Os lençóis limpos, guardados no roupeiro, enfim, "tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai", mas, ao afundar as mãos na roupa suja da família, pode-se ouvir "melhor o grito de cada um, eu te asseguro [...] bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso, [...] conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes" (NASSAR, 2014, p. 43). Pode ser que seja, nesse sentido, André o "guardião zeloso das coisas da família" (*ibid*, p. 63), tendo em vista que o filho pródigo não tenta impor sobre "as coisas" a sua versão, mas ao remexer a roupa suja, busca escutar aquilo que está contido nelas, vozes em risco de serem apagadas pela aspiração de univocidade do pai. Talvez seja possível comparar essa recuperação dos objetos reunidos por André em sua rememoração ao trabalho atribuído ao poeta por Jacques Rancière. Para este, um artista pós-Revolução Estética, o qual amplamente talvez se pudesse denominar *moderno*, "devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante" (RANCIÈRE, 2009, p. 36). Ao recuperar a significância daquilo que estava prestes a ser descartado ou esquecido, o artista, segundo Rancière, "reconhece os elementos de uma mitologia. E nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo" (*ibid*, p. 36). Ao listar, no capítulo décimo, cuidadosamente "as coisas" por ele guardadas, o

memorialista parece realizar algo análogo ao mergulho das mãos em meio às roupas sujas, fornecendo poder de fala, significado para esses objetos e suas narrativas – por exemplo, "uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica" (NASSAR, 2014, p. 62-63), que, como o pente da mãe, "valia por um livro de história" (ibid, p. 37). O narrador recupera os utensílios e as roupas, jogados à obscuridade de um fosso, para obter a história da família, dos corpos dos *indivíduos* que pertenceram àquela casa, "e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família" (NASSAR, 2014, p. 63). O trato com "as coisas" da casa revela as distintas perspectivas de pai e filho – o primeiro as "impregna" de seus princípios, enquanto este último, o tresmalhado, clama o reconhecimento das múltiplas falas silenciadas pela pretensão de verdade absoluta da razão paterna.

Mergulhar as mãos no cesto de roupas ou vasculhar objetos esquecidos associa-se a esse movimento do filho pródigo de recuperar as narrativas individuais suprimidas pela vontade totalitária do pai, como se pode perceber em "tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai" (NASSAR, 2014, p. 41). A palavra paterna encontra-se associada à morbidez porque obscurece os resquícios de vida para fazer predominar sua versão, cuja prevalência depende da obscuridade e dos rostos "coalhados" dos outros. O ocultamento destes produz a vigência da estagnação, do arcaísmo cultivado pelo patriarca, por isso "mórbido". André, ao recuperar as histórias individuais por meio do vasculhar do cesto de roupas, denomina-se "guardião zeloso das coisas da família", já que, ao contrário do pai, a quem caberia tradicionalmente o papel de guardião, esse "tresmalhado" "ouviu melhor os gritos de cada um (...) ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união" (ibid, p. 43), retirando essas vozes das trevas, do abandono ao "porão da memória" (ibid, p. 8). Revela-se que o claro-obscuro possui uma funcionalidade constitutiva para a construção das narrativas, e não se configura apenas enquanto um conjunto de imagens. Pode-se compreender, dessa perspectiva, que a disputa familiar em *Lavoura arcaica* não contempla somente *a história a ser narrada*, mas também o próprio *processo de narrar*. A forma prova-se capaz de conter duas divergentes visões de mundo, figuradas em um procedimento de luz-sombras: a primeira, a paterna, que tenta iluminar uma via, obscurecendo as outras; e a segunda, que desentranha, da convivência entre luzes e sombras, variadas possibilidades.

referências bibliográficas

ABATI, Hugo M. F. *Da Lavoura arcaica: Fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar.* Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24282. Acesso em 16/07/19.

AZEVEDO, Estevão Andozia. *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar.* Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-28012016-120821/pt-br.php. Acesso em 16/07/19.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar.* Trad. Carlos F. Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Luz contra luz*. [E-book]. Trad. V. Brito. Lisboa: KYKM, 2015.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

LEMOS, Maria José Cardoso. *Une poétique de l'intertextualité:* Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie. Tese (Doutorado em Estudos Lusófonos-Literatura Brasileira) – Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, Paris, 2004.

MARX, Karl. *O Capital:* Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira:* Raduan Nassar. São Paulo: Instituo Moreira Salles, 2001. pp. 61-77.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Ao%20Lado%20Esquerdo%20do%20Pai.pdf. Acesso em 16/07/19.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético.* Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

metamorfoses noturnas:

MACHADO DE ASSIS, O LEGADO ROMÂNTICO E A CRÍTICA SOCIAL

METAMORPHOSES OF THE NIGHT: Machado de Assis, romantic legacy, and social criticism

Raphael Valim da Mota Silva[1]

Resumo: Uma imagem recorrente na ficção de Machado de Assis diz respeito à descrição da noite e dos elementos a ela semanticamente adjacentes: a lua, a névoa, os astros, as estrelas. Na recuperação constante de tal construção simbólica, o autor não só se posiciona acerca do legado romântico, como também desenvolve uma crítica social que se torna mais expressiva e madura conforme o passar dos anos. O presente trabalho centra-se justamente no estudo da construção imagética em torno das atmosferas noturnas e astrológicas descritas em seus textos ficcionais, com ênfase nos romances machadianos em que mais se destacam, sendo eles *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899).

Palavras-chave: Machado de Assis; Romantismo; noite; literatura brasileira; romance brasileiro.

---

1 Graduado em Letras - Português e Inglês pela FFLCH-USP. Pesquisador bolsista pelo Programa Unificado de Bolsas (PUB) da Universidade de São Paulo na área de Literatura Brasileira entre 2016 e 2017, período em que estudou a poesia e a prosa contista de Mário de Andrade. Também sob financiamento do PUB, pesquisou as relações entre a prosa de José Saramago e a de Victor Hugo. E-mail: raphael.valim.silva@usp.br

*Artigo recebido em 01/04/2019 e aprovado para publicação em 28/11/2019.

Abstract: A recurrent image in Machado de Assis' fiction is the description of the night and its semantically adjacent elements: the moon, the mist, the stars. By retrieving such symbolic construction, the author not only respond to the romantic legacy, but also develops a social critique that becomes more expressive and mature as the years go by. The present article focuses precisely on the study of imagery construction around nocturnal and astrological atmospheres described in his fictional texts, with an emphasis on the novels in which they stand out the most: *Resurrection* (1872), *The hand and the glove* (1874), *Quincas Borba* (1891) and *Dom Casmurro* (1899).

Keywords: Machado de Assis; Romanticism; night; Brazilian literature; Brazilian novel.

"Brincando, brincando, é noite."

(Machado de Assis - "Noite de almirante")[2]

"Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas."

(Georg Lukács - "A teoria do romance")[3]

introdução

Quando chega a noite, toda cautela é pouca. A ela, a simbologia dos povos ocidentais associou o temor do desconhecido, o senso de perigo, o demonismo latente que se liberta em meio à escuridão, manifestado na forma de fantasmas, vampiros e toda sorte de criaturas dantescas que fogem à lógica do esclarecimento. Temerosa ou fascinante, a noite foi um dos

2 ASSIS, Machado de. "Noite de Almirante". In: 50 contos de Machado de Assis. (org. John Gledson) São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 295.

3 LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 25.

principais ingredientes do vinho consumido pelo Romantismo, sobretudo em sua vertente ultrarromântica, cujo fascínio pairava sobre o indivíduo isolado e melancólico que da atmosfera noturna fazia um confidente. Definições como essa, enfatizadas em exaustão, condizem com a obra de Poe, Byron, Keats e Álvares de Azevedo. Contudo, não parece usual associar a noite a Machado de Assis, escritor brasileiro de maior renome no âmbito do século XIX. Embora seu legado ficcional guarde divergências profusas em relação à literatura romântica, a descrição da noite e dos elementos a ela semanticamente adjacentes (a lua, a névoa, os astros, as estrelas) é uma imagem recorrente na obra machadiana, ainda que deslocada de órbita. Em seu âmago, podemos depreender um autor consciente dos movimentos artísticos de seu tempo, que satiriza, mimetiza e até mesmo critica o *modus operandi* romântico. Tal particularidade, quando estudada, tem o poder de tornar possível o improvável: a ideia de que se pode ler Machado de Assis através das estrelas.

Por mais que perpasse contos e poemas do escritor, o motivo da noite torna-se elucidativo em seus romances, uma vez que se expressa em cenas específicas que apontam para a construção narrativa como um todo, bem como para o que há de particular nos ímpetos dos personagens. Quando a natureza noturna emerge, não é por acaso; sua reelaboração constante aciona um cabedal de expectativas nos leitores que, grosso modo, vai por água abaixo na maioria das vezes. No entanto, cada referência apresenta uma conotação distinta, diretamente proporcional ao intento narrativo por trás dos enredos. Eis o que buscaremos enfatizar por meio da análise de quatro romances em que a dimensão astrológica da noite faz-se presente de maneira expressiva, sendo eles *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Ademais, a ênfase nos romances — que são em menor quantidade que os contos — ajuda a depreender como, subjacente ao posicionamento acerca do legado romântico, a crítica social machadiana amadurece ao longo dos anos.

Em *Ressurreição* e *A mão e a luva*, a noite e os astros apresentam-se como uma espécie de antro da imaginação e da idealização. Ao constituírem-se como um correlato para os dramas dos personagens, esses elementos naturais acabam sendo frustrados e, em certa medida, satirizados. É o que ocorre com a parábola do astrólogo e da velha presente em *Ressurreição* e com o destino de Estevão, personagem idealista de *A mão e a luva*.

Com *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, a ironia e a quebra de expectativas permanecem, mas a elas juntam-se cenas de contraposição social bem demarcadas, que são exploradas pelo lado mais crítico do autor. A atmosfera noturna abriga não só os corações solitários e idealistas, mas também reflete o jogo político e a diferença de classes. Tal contraste está presente particularmente nos capítulos XLV e XLVI de *Quincas Borba*, nos quais há o contraste entre Rubião e um mendigo, e no capítulo LXIV de *Dom Casmurro*, em que Bento Santiago olha para o céu e questiona a noite, que não responde como o esperado.

Contudo, antes do estudo das cenas dos romances, convém compreender melhor a carga simbólica de um elemento tão elucidativo e recorrente no imaginário popular, imortalizado nos versos de Milton como a mais velha das coisas ("*eldest of things*"[4]). Trata-se da própria noite.

a noite como símbolo romântico

A noite é o triunfo da obscuridade; em meio às trevas, a visão desestabiliza-se e as coisas próprias perdem seu contorno. Não é por acaso que está associada ao medo, uma vez que seu tempo é o dos perigos ocultos. À luz do dia, o homem sente-se mais seguro no caminho que trilha, ao passo que a noite lhe desfamiliariza o olhar, gerando confusão, desalinho, instabilidade e incerteza. Tal carga semântica remonta à cultura bíblica, a começar por Gênesis, em que um enfático "Haja luz"[5] contrasta a luminosidade enquanto emanação divina ao caos amorfo e vazio das trevas primevas. No Novo Testamento, Paulo contrasta os filhos da luz aos filhos das trevas, que vivem na devassidão e, portanto, servem aos interesses do maligno[6]. Se os filhos de Deus andam sóbrios pelo dia, pela noite vagueiam seus opositores: os demônios. A noite, então, assume uma conotação de perigo; é o momento em que o reprimido vem à tona, normalmente para bagunçar a ordem. Isso vale tanto de uma perspectiva fantástica (basta retomar a tradição das figuras monstruosas do terror), quanto de uma perspectiva realista, seguindo o argumento de A. Alvarez que relaciona a noite à criminalidade:

---

4 MILTON, John. *Paradise Lost.* (v. 2962)

5 Gênesis 1:3.

6 1 Tessalonicenses 5: 4-9.

> A noite é suspeita, tendo pacto com os debochados, os ladrões e os assassinos. Assim, punia-se de maneira mais rigorosa aqueles que haviam atacado alguém após o fim do dia ou em um lugar afastado, pois então a vítima podia defender-se menos bem e mais dificilmente obter socorro. Ainda em nossos dias, o direito penal considera a escuridão como "circunstância agravante" de um crime. O elo entre trevas e criminalidade é aliás permanente e sentido como tal (ALVAREZ, 1996, p. 102-103).

A escuridão como "circunstância agravante" aponta para a periculosidade, que por sua vez expõe outra associação comum ao imaginário popular: a da noite como correspondente da morte. Com seu ar misterioso e insondável à sapiência humana, a morte não combina com uma atmosfera diurna e supostamente esclarecida. Há muita perspicácia na observação de Manuel Bandeira acerca da "Indesejada das gentes", que só vem quando a noite desce ("A noite com os seus sortilégios" (BANDEIRA, 2009, p. 223). Tal associação também tem raízes bíblicas, na metáfora do "vale da sombra da morte"[7] e no elo entre a morte espiritual e as trevas.

O Romantismo bebeu de toda essa conjunção simbólica a níveis profundos. As obras do chamado Ultrarromantismo privilegiaram cenas que se passavam ao escurecer, evidenciando certo grau de mistério e sedução, mas também de solidão e desencanto. Michael Löwy e Robert Sayre, autores de *Revolta e melancolia* (2015), interpretam o Romantismo como um movimento de oposição ao capitalismo crescente e às ideias iluministas. Logo, o argumento da noite seria recorrente justamente por se opor à lógica esclarecida e racional, guardando em si a inquietação e a incerteza acerca do mundo. Nesse aspecto, o Romantismo beneficia-se da tradição do gênero gótico, que é, em essência, um gênero de oposições, cuja resistência à estética realista permite "[dar] voz ao medo do 'bárbaro', do 'não-civilizado', e [abrir] espaço para áreas da vida sociopsíquica que, se não cuidadosamente reprimidas, podem colocar em risco o equilíbrio dos indivíduos e da sociedade" (VASCONCELOS, 2002, p. 133). A noite, como elemento gótico por excelência, suscita medos e desafia a racionalidade.

Contudo, sua interpretação pelo Romantismo não se esgota nessa possibilidade soturna. Há ainda, adjacente a essa, uma tendência acolhedora,

7 Salmos 23: 4.

na medida do possível, em que a noite serve para suscitar paixões em um indivíduo solitário que, na maioria dos casos, anda desiludido com o amor. A visão de mundo romântica resgata esse outro sentido que diz respeito ao silêncio e à solidão, ao sono e ao sonho, e que remonta aos poetas gregos e latinos, segundo o *Dictionary of Literary Symbols* (FERBER, 1999, p. 135-136). O sonho como símbolo da idealização e da inspiração é também de grande importância para essa dimensão da noite. Por meio dele, aciona-se o império dos desejos e impulsos inconscientes, bem como o das paixões muitas vezes incontroláveis.

Um poema como "O noivado do sepulcro", de Soares de Passos, une essas duas modalidades noturnas ligadas à paixão, de um lado, e à morte, de outro. Mais ilustrativo seria o exemplo do vampiro, criatura fantasiosa que é marca registrada da simbologia gótica e romântica. Como explica Jefferson Donizeti (2010, p. 135), o vampiro é "uma anomalia que desafia as leis da natureza em sua perversa união de paixão e morte, transgredindo as leis da mortalidade e preferindo a noite ao dia, o sonho à realidade". Torna-se possível, então, unir essas duas dimensões e interpretá-las como a tendência romântica para a noite.

Além de tudo, a noite muitas vezes é vista como metonímia das forças naturais que regem o universo. O Romantismo estabeleceu uma ligação entre tais forças e a psicologia humana; logo, a natureza serve como expressão da especificidade de um indivíduo. Como explica Antonio Candido:

> Paralelamente, altera-se o conceito de natureza; em vez de ser, como para os neoclássicos, um princípio, uma expressão do encadeamento das coisas, apreendido pela razão humana, que era um de seus aspectos, torna-se cada vez mais, para os românticos, o mundo, o cosmos, a natureza física cheia de graça e imprecisão, frente à qual se antepõe um homem desligado, cujo destino vai de encontro ao seu mistério. O individualismo, destacando o homem da sociedade ao forçá-lo sobre o próprio destino, rompe de certo modo a ideia de integração, de entrosamento - quer dele próprio com a sociedade em que vive, quer desta com a ordem natural entrevista pelo século XVIII. Daí certo baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual, de onde brota o senso de isolamento e uma tendência invencível para os rasgos pessoais, o ímpeto e o próprio desespero (CANDIDO, 2000, p. 23).

É nesse ínterim que a noite, representante da natureza, acolhe a figura do artista, cuja integração com a sociedade é dificultosa. Contudo, para o nacionalismo romântico em terras tupiniquins, a natureza não se relaciona somente ao indivíduo, mas também à pátria, uma vez que a partir dela se depreendem os traços psicológicos que caracterizariam o brasileiro. Para tanto, privilegia-se o clima tropical em detrimento do temperado, o calor no lugar do frio. A novidade é "o colorido afetivo de que a natureza é investida. É isso que ocorre, por exemplo, na 'Canção do exílio', de Gonçalves Dias, talvez a mais repetida de todas as poesias brasileiras" (LEITE, 1979, p. 45-46). A noite, aqui, não cabe tanto quanto caberia na poesia soturna de Álvares de Azevedo.

É importante considerar a dimensão dúplice da natureza no Romantismo brasileiro, uma vez que Machado de Assis tinha consciência de sua importância para o legado romântico. Assim, nas descrições noturnas, Machado lida com os regimes de verossimilhança que relacionam o elemento natural a uma psicologia dos indivíduos e, ao mesmo tempo, a um símbolo pátrio. Considera e reelabora a noite enquanto metonímia — ainda que imperfeita — das forças naturais exaltadas pelos indianistas, sem perder de vista sua simbologia de horror, solidão, morte e fascínio, impelida pelos *mártires* do Ultrarromantismo. Tais regimes são frustrados na medida em que sua ficção apresenta uma natureza indiferente e cruel, tal qual Pandora do capítulo "Delírio" de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

À luz dessas exposições, abrem-se caminhos para entender as metamorfoses noturnas nos romances machadianos, que não se cansam de malograr essa simbologia que até então apresentamos. A noite, em Machado, é frustrada enquanto ideia ligada à malícia, à ação e à paixão. Por fim, ela é negada como substância em si. Esse processo se inicia logo em seu primeiro romance, *Ressurreição*, que foi recebido com estranheza por seus contemporâneos.

lua crescente: o astrólogo logrado

Embora seja classificado, por vezes irrefletidamente, como obra da dita "fase inicial ou romântica" do escritor, o romance *Ressurreição* é um ponto fora da curva na produção romanesca do Brasil da década de 1870. Já na sua "Advertência da primeira edição", o grau de diferenciação expressa-se na recusa pelo romance de costumes: "Não quis fazer romance de costumes;

tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro" (ASSIS, 2016, p. 14). Machado evita um modelo em voga no Romantismo, cuja preocupação restringia-se à busca da cor local, à descrição das paisagens e ao espírito nacional. Ao contrário, opta justamente por um paradigma de romance de menor expressão na época, que enverga pela análise de paixões e caracteres, "uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores" (ASSIS, 2011, p. 19).

Como evidenciaria posteriormente com sua crítica em "Instinto de Nacionalidade", Machado tinha consciência de um padrão hegemônico na ficção nacional, que se pautava pelos "toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito de nosso povo" (ASSIS, 2011, p. 19). Desviar-se do padrão abria um leque de abordagens que, em *Ressurreição*, manifesta-se já no mote da narrativa: a dúvida posta em movimento. O enredo é centrado nos titubeios de Félix, cujo temperamento irresoluto dificulta a realização amorosa. Para tal personagem que se julga pragmático, o amor é, de antemão, uma tragédia. No entanto, o encanto por Lívia, viúva e irmã de seu amigo Viana, enlaça-o e instiga tentativas que, não obstante, terminam frustradas pelo seu ciúme.

O protagonista é, então, outro desvio das normas vigentes, pois seu caráter descentralizado e bipartido é o oposto da individualidade de um herói romântico. Félix é um herói malhado, não há harmonia em seus contrastes:

> Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis.
> Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas, porém, se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava (ASSIS, 2016, p. 16).

Uma imagem central no romance, que encerra em si muitas das discussões acerca da psicologia do personagem, é a parábola do astrólogo e da velha.

Nela, temos o elemento noturno representado pela conotação astrológica e submetido à sátira machadiana. A parábola expressa-se em uma conversa entre Félix e Lívia, da seguinte maneira:

> — Meneses não conhece outros, continuou Félix. Parece filho daquele astrólogo antigo que, estando a contemplar os astros, caiu dentro de um poço. Eu sou da opinião da velha, que apostrofou o astrólogo: "Se tu não vês o que está a teus pés, por que indagas do que está acima da tua cabeça?"
> — O astrólogo podia responder, observou a viúva, que os olhos foram feitos para contemplar os astros.
> — Teria razão, minha senhora, se ele pudesse suprimir os poços. Mas que é a vida senão uma combinação de astros e poços, enlevos e precipícios? O melhor meio de escapar aos precipícios é fugir aos enlevos (ASSIS, 2016, p. 40)

A parábola expõe a dialética do pragmatismo e da idealização, que por sua vez diz respeito ao contraste de dois caracteres evocado na "Advertência". Ela serve não só para distinguir os espíritos de Félix e Meneses (personagem idealista que também se apaixona por Lívia), mas também para dramatizar a própria mentalidade duvidosa de Félix, que oscila entre o céu e a terra. Silviano Santiago sumariza o antagonismo da imagem da seguinte maneira: "O astrólogo, olhos voltados para o céu e para os astros, o desconhecido, e a velha, os olhos da experiência, olhos voltados para a terra. O sonhador, o visionário, o poeta — o prudente, o pragmático, o prático" (SANTIAGO, 2006, p. 441).

Embora não evocada diretamente, a noite aqui está pressuposta na menção aos astros e relacionada à ingenuidade do astrólogo. Há um deslocamento de seu sentido sedutor e malicioso; os astros não inspiram o ósculo ardente nem servem como testemunhas do pacto fáustico goethiano ou das flores do mal baudelairianas. Pelo contrário, inspiram uma contemplação inocente que resulta em queda. O astrólogo é o mártir de uma geração romântica que se apegou ao individualismo aspirante e, parafraseando Goethe, pintou as paredes entre as quais jaz presa com feições coloridas e perspectivas risonhas (GOETHE, 2016, p. 17). A visão de mundo idealizada, de psicologia quixotesca, reduz-se à troça, pois impede a percepção do que há de mais

concreto logo à frente. A velha, por outro lado, é prudente e calculista, pois não se permite seduzir pelo que está acima de sua cabeça.

Ademais, a estrutura da parábola remete a Platão. Em *Teeteto*, o filósofo apresenta a história de Tales de Mileto, o qual, "porque olhava o céu, caiu num poço" (PLATÃO, 2001, p. 83), sendo alvo de zombaria. Tales era astrônomo e, portanto, observava o céu e a natureza. Justamente por isso, ganhou a fama de um lunático distraído que não sabia por onde andava.

Ao beber dessa fonte, Machado reelabora a tradição e a associa a uma valência psíquica da mentalidade romântica. Entretanto, como bem nota Félix, a vida é uma combinação de astros e poços. Tal é a condição do protagonista enquanto apaixonado; flerta com o lirismo, mas logo desce à prosa. Ao final, "não fica com um nem outro. Mãos vazias, pés no ar" (SANTIAGO, 2006, p. 441). No movimento dialético dos contrários, o lado idealista não se sobressai, já que, ao término do romance, o amor romântico é frustrado e o ciúme triunfa, apartando Félix e Lívia. O pragmatismo mostra seu lado negativo à medida que o personagem troca o real pelo verossímil.

Em suma, *Ressurreição* dialoga com as convenções, enquanto cria diferenças. Além disso, ilustra uma tendência crescente na obra de Machado, a de apontar para tudo o que é construção literária, inclusive em sua própria escrita, e de utilizar a retórica para expor o caráter ilusório contido naquilo que as pessoas tomam como natural; ao final, frustram-se as expectativas dos leitores, que acionam um imaginário religioso, pelo título, e um romântico, pela parábola, ambos escovados a contrapelo.

lua cheia: a frouxidão do apaixonado

Se os romances de Machado fossem fases da lua, *A mão e a luva* corresponderia à lua cheia, uma vez que elabora uma das imagens mais profícuas acerca das trevas noturnas, além de aguçar a caracterização romântica para, ao fim e ao cabo, frustrá-la como já fora feito em *Ressurreição*. Em relação a este romance anterior, *A mão e a luva* conserva o elo entre noite e ingenuidade, adicionando-lhe um argumento de classe, que em *Ressurreição* é logo tirado de campo, uma vez que tanto Félix quanto Lívia estão em condições financeiras equiparáveis. Seu enredo aborda o dilema de Guiomar, menina de origem humilde que é adotada por sua madrinha

rica e que titubeia entre três pretendentes: Estêvão (idealista e romântico), Jorge (calculista, sobrinho da baronesa) e Luís Alves (ambicioso e resoluto). Ao final, Guiomar desvia-se dos desejos da madrinha, que lhe desejava a união com o sobrinho, e casa-se com Luís Alves, "ambicioso como ela e por isso mais promissor e apetecível" (BOSI, 2003, p. 19).

Reitera-se a oposição machadiana entre idealismo e pragmatismo. Como esclarece Schwarz (2012, p. 99), "Estêvão é cômico, apresentado que está como byronismo descabelado e estrangeiro, e sobretudo como superficialidade, em contraste com a inteligência do real, muito valorizada em Guiomar e Luís Alves". Ademais, a personalidade de Guiomar integra calculismo e sentimentalidade em uma mesma posição, tal qual era esperado do agregado na lógica paternalista. Na hora de dar a cartada final, ela opta pela satisfação própria e pela posição de maior estima, visto que "Estêvão dera-lhe a vida sentimental, Jorge a vida vegetativa; em Luís Alves via ela combinadas as afeições domésticas com o ruído exterior" (ASSIS, 2016, p. 200).

A desilusão de Estêvão serve de argumento para que o autor frustre novamente o ideal de amor romântico. No capítulo final, Estêvão vagueia noite adentro, em meio a ares melancólicos e solitários que contrastam com o clima festivo do ambiente privado onde Guiomar e Luís Alves celebram o matrimônio. A cena claramente mimetiza o *modus operandi* romântico, até chegar a ponto de subverter as expectativas dos leitores e expor o grau paródico da descrição:

> **Na noite do casamento,** quem olhasse para o lado do mar, veria pouco distante dos grupos de curiosos, atraídos pela festa de uma casa grande e rica, um vulto de homem sentado sobre uma lájea que acaso topara ali. **Quem está afeto a ler romances, e leu esta narrativa desde o começo, supõe logo que esse homem podia ser Estevão. Era ele.** Talvez o leitor, em lance idêntico, fosse refugiar-se em sítio tão remoto, que mal pudesse acompanhá-lo a lembrança do passado. A alma de Estevão sentiu uma necessidade cruel e singular, o gosto de revolver o ferro na ferida, uma coisa que chamaremos — voluptuosidade da dor, em falta de melhor denominação. E foi para ali, contemplar com os indiferentes e ociosos aquela casa onde reinava o gozo e a vida, e naquela hora que lhe afundava o passado e o futuro de que vivera. Não o retinha a constância do estóico; pela face emagrecida

> e pálida lhe corriam as lágrimas derradeiras, e o coração, colhendo as forças que lhe restavam, batia-lhe forte na arca do peito.
> Defronte dele refulgia de todas as suas luzes a mansão afortunada; detrás batia a onda lenta e melancólica, e via-se o fundo da enseada, escuro e triste. Esta disposição do lugar servia ao plano que ele concebera, e era nada menos do que **matar-se ali mesmo**, quando já não pudesse sofrer a dor, espécie de vingança última que queria tomar dos que o faziam padecer tanto, complicando-lhes a felicidade com um remorso.
> Mas este plano não podia realizar-se, pela razão de que era mais um devaneio, que se lhe dissipou como os outros. **A frouxidão do ânimo negou-lhe essa última ambição.** Os olhos podiam fitar a morte, como podiam encarar a fortuna; mas faltavam-lhe os meios de caminhar a ela. Esteve ali, pois, até o fim; e em vez de mergulhar na água e no nada, como delineara, regressou tristemente para casa, trôpego como um ébrio, deixando ali a sua mocidade toda, porque a que levava era uma coisa descolorida e seca, estéril e morta (ASSIS, 2016, p. 220, grifos nossos).

De antemão, destaca-se no excerto acima a invectiva do narrador, que convida os leitores a fazerem parte da construção do sentido. Há um tipo de leitor específico que é acionado, a saber o leitor de romances românticos, que percebe que o personagem solitário, dentro das coordenadas apresentadas, só poderia ser Estêvão. O narrador faz referência direta aos pressupostos narrativos dos romances, evidenciando-os como construção e não como naturalidade. Simultaneamente, alude, em negativo, ao que há de construção em seu próprio relato. Tudo não passa de convenções de escrita que criam falsos consensos. A prova fatídica é a parte final do excerto, em que o conjunto de sentidos que o narrador embutiu em seus leitores não leva ao caminho esperado, que seria o suicídio como ápice do desespero. Machado de Assis frustra, então, a noite como o momento da ação e da morte.

O imaginário romântico toma a noite como o momento propício para o suicídio, pois sua atmosfera obscurecente condiz com o ímpeto do suicida. A idealização exacerbada dos personagens românticos faz com que eles não hesitem em cumprir o protocolo; mas o personagem machadiano guarda em si um contraponto inesperado: é frouxo, não tem resolução imediata, anda pelas beiras do precipício, mas volta atrás quando lhe atinge a vertigem. Seria Estêvão o correspondente brasileiro e frustrado de um Werther? Para ambos, o suicídio seria a negação do social e a autoafirmação extrema. Há

uma cena em *A mão e a luva* em que Estêvão chega inclusive a ler o romance de Goethe, o que evidencia os paralelos entre os personagens. Todas as expectativas são criadas, mas a ficção não imita a ficção e o resultado final sai deslocado de eixo.

O caráter de Estêvão é afim ao de Deolindo, personagem do conto "Noite de Almirante". Ao voltar para a terra firme depois de meses a bordo, o marinheiro Deolindo procura Genoveva para resgatar as juras de amor e, enfim, ter uma noite de êxtase e paixão. Acontece que ela já está comprometida com um terceiro, do qual não está disposta a abrir mão. Deolindo então promete tirar a própria vida, mas não é levado a sério pela amada: "— Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo, diz as coisas, mas não faz. Você verá que não se mata" (ASSIS, 2007, p. 295). A verdade é que o marinheiro não se mata, e a noite de almirante, empiricamente nula, ganha contornos somente por meio da mentira que Deolindo conta aos companheiros de bordo. A noite existe enquanto construção, mesmo que a realidade a ela não corresponda. É assim que Deolindos e Estêvãos levam a vida adiante.

Por fim, cabe comentar a diferenciação entre a solidão melancólica da natureza noturna em contraste com o calor humano e a luminosidade do âmbito privado. O narrador antepõe dois ambientes que correspondem às duas naturezas das personagens machadianas. Como explica Alfredo Bosi em "O enigma do olhar" (2003, p. 23), a primeira natureza diz respeito à força dos instintos e do querer, ao desejo portanto; já a segunda natureza está ligada ao status, à consideração pública e à criação de uma *persona.* Em Machado, as duas naturezas completam-se como as duas metades do homem. Entretanto, caso entrem em choque, a consideração pública ou alma exterior é a que se sobressai. Tal é a condição de muitas personagens femininas, entre as quais Guiomar, cuja segunda natureza é "tão legítima e imperiosa quanto a primeira" (BOSI, 2003, p. 19). Se tomamos como certa a visão de Bento Santiago, podemos pensar ainda em Capitu, que queria ser feliz no casamento à vista de todos.

Em síntese, Guiomar desfruta da estima social e tem sua segunda natureza em evidência, mesmo sem precisar abrir mão da primeira, ao passo que Estêvão se aparta da sociedade, destacado como o indivíduo idealizado que é, mas sem a força suficiente para dar cabo ao seu destino. Sua primeira natureza relaciona-se à noite, sem extrair dela nenhum conforto ou solução.

Deve sofrer sozinho a desilusão amorosa, e perceber como o amor, de carta de parabéns, torna-se carta de pêsame quando não correspondido.

lua minguante: a escuridão do abandono

O passo seguinte dado por Machado é mais contundente em termos de crítica social. *Quincas Borba* apresenta uma cena noturna em que dois personagens colidem. Agora, a noite não é exclusiva aos de caráter ingênuo e sentimental como em *Ressurreição* e *A mão e a luva*, antes se transfigura no grande palco do mundo, onde os contrastes sociais emergem e figuras indesejadas surgem das sombras. Com essa expansão, mingua-se a exclusividade da simbologia romântica; sua visão não é a única capaz de entender as estrelas e a lua, uma vez que o mesmo teto astrológico paira sobre toda a humanidade, ainda que a ela seja indiferente.

Nos capítulos XXXIX e XL, o protagonista do romance, Rubião, encontra-se sozinho com Sofia, esposa de seu amigo Cristiano, pela qual passa a nutrir certo interesse amoroso. Ambos saem para ver a lua. O encontro é enfatizado pelo discurso romântico da paixão, que insiste na comparação piegas entre os astros e a pessoa amada. A paisagem é um *locus amoenus* em sua versão noturna: "A lua era magnífica. No morro, entre o céu e a planície, a alma menos audaciosa era capaz de ir contra um exército inimigo, e destroçá-lo" (ASSIS, 2016, p. 250). O ambiente amoroso inspira Rubião a transpor aos céus a lógica das relações amorosas. Primeiro, ele compara as estrelas aos olhos de Sofia, depois, medita sobre a solidão da lua (a qual "amou outrora algum astro vagabundo, que a deixou ao cabo de muitos séculos" (ASSIS, 2016, p. 251)) e, por fim, vê nas estrelas o símbolo da confidência e da castidade que aos poucos se converte em libertinagem, tal qual seu próprio estado de espírito.

Após o encontro, no capítulo XLV, Rubião vagueia pela rua, em êxtase pelo instante deleitoso ao lado de Sofia. Confabula então com as estrelas, dizendo-lhes as coisas mais íntimas, "espécie de rapsódia feita de uma linguagem que ninguém nunca alfabetou, por ser impossível achar um sinal que lhe exprima os vocábulos" (ASSIS, 2016, p. 258). Até que decide pegar um tílburi e ir para Botafogo, sem perceber que, próximo a ele, dormia um mendigo.

> O rumor das vozes e dos veículos acordou um mendigo que dormia nos degraus da igreja. O pobre diabo sentou-se, viu o que era, depois tornou a deitar-se, mas acordado, de barriga para o ar, com os olhos fitos no céu. O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo, nem os sapatos rotos, nem os andrajos, um céu claro, estrelado, sossegado, olímpico, tal qual presidiu às bodas de Jacó e ao suicídio de Lucrécia. Olhavam-se numa espécie de jogo do siso, com certo ar de majestades rivais e tranqüilas, sem arrogância, nem baixeza, como se o mendigo dissesse ao céu:
> — Afinal, não me hás de cair em cima.
> E o céu:
> — Nem tu me hás de escalar (ASSIS, 2016, p. 259).

A contraposição é não só de personagens, mas também de aspirações. Enquanto Rubião projeta nos astros seu enlevo, o mendigo, que compartilha da mesma noite, só deseja que o céu não lhe caia sobre a cabeça. O espelhamento que existe para Rubião não está no horizonte do mendigo, uma vez que o céu lhe é muito distinto: não tem suas rugas, nem seus sapatos rotos; é majestoso e límpido, emblema de figuras de renome tais como Jacó e Lucrécia, ao passo que o mendigo subjaz no anonimato de uma cama de degraus. O idealismo noturno, a noite como sinônimo de amor e paixão, não condiz com a baixeza daqueles que mal sobrevivem na terra e jamais escalarão o céu.

Tal é a lei das almas humanas: "enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal" (ASSIS, 2016, p. 257). Tal é a lei do Humanitismo, que prevê esse tipo de contraste: "O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição de sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum" (ASSIS, 2016, p. 217). É nesse ínterim que a cena do mendigo se torna central para a depreensão crítica do romance. O autor posiciona-se acerca do legado romântico ao mesmo tempo em que expõe o conflito de classes na sociedade brasileira, que permite aos que já estão em alta sonhar com as estrelas, enquanto os que estão em baixo têm de se contentar com a dureza do chão. O Humanitismo criado por Machado, como explica Laila Correa e Silva (2017, p. 156), "visava-se a refletir sobre como teorias científicas e filosóficas populares no Brasil a partir do final da

década de 1870 tinham a capacidade de construir um discurso superficial e, ao mesmo tempo, perigoso, para sustentar hierarquias e desigualdades sociais". Assim, o contraste entre Rubião e o mendigo serve de exemplo para o princípio do Humanitismo, que garante a lei do mais forte.

O movimento narrativo de *Quincas Borba* alterna-se conforme Rubião enlouquece. Eis que então a noite, traiçoeira, cai em cima do personagem outrora enamorado, já que ele, como um louco, passa a integrar a leva dos socialmente excluídos. Ao término do romance, após fugir do hospício, Rubião volta para Barbacena na companhia de seu cão. A cena final é melancólica, com os dois vagando pela noite chuvosa em busca de abrigo. Para um homem até então reconhecido na sociedade carioca, resta o abandono noturno, enquanto sua segunda natureza se dilui com as gotas que caem das nuvens.

A posição final de Rubião é análoga à do mendigo; ele inclusive vai parar na porta de uma igreja, sem ser acolhido por vivalma. A natureza, antes sua confidente, volta-se contra ele: "achava as calças molhadas, e descia; mas tornava logo a subir, tão frio era o ar da noite, já noite alta, já noite morta" (ASSIS, 2016, p. 438). É curioso que, somada à noite fria, haja tempestade, pois o elemento aquático é associado à loucura de vários pontos de vista. De uma perspectiva histórica, vale lembrar das naus dos loucos que surgiram na Renascença e mandaram ao mar aqueles seres excluídos que se opunham à estabilidade luminosa da terra. De uma perspectiva simbólica, há a ideia da água como fonte purificadora de doenças no contexto do Cristianismo, bem como a representação literária de personagens loucos que encontram na água um correlato para sua desordem interior. Tal é o caso de Ofélia em *Hamlet*, do pai no conto "A terceira margem do rio", de Ismália no poema homônimo de Alphonsus de Guimaraens e também do próprio Rubião. Contudo, a natureza não apazigua suas dores, pois lhe é indiferente. Em linhas gerais, *Quincas Borba* ilustra como a noite muda de acordo com a posição dos sujeitos; em outros termos, "o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão" (ASSIS, 2016, p. 230).

lua nova: o esvaziamento da noite

Por fim, chega-se a *Dom Casmurro*, romance que interpela a noite de maneira a retirar de vez seus resquícios simbólicos. Dos quatro romances aqui apresentados, é o único escrito em primeira pessoa, o que terá sua

relevância. No geral, *Dom Casmurro* leva adiante o que *Quincas Borba* já apresentara: a noite como representativa do jogo social e da diferença de classes, bem como um receptáculo das diferentes atribuições humanas que tentam lhe dar sentido, embora seja, por si só, indiferente. No entanto, a narrativa de Bento Santiago dá o acerto de contas final a uma mentalidade romântica que já não funciona em um mundo dominado pela ambição e pela desigualdade.

A cena noturna de *Dom Casmurro* não parece ser tão central para o romance, podendo inclusive passar despercebida. Porém, em sua brevidade, há vasto material a ser discutido, até mesmo acerca da dimensão psíquica do narrador da história. Tal cena apresenta-se no capítulo LXIV, "Uma ideia e um escrúpulo", no qual Bento Santiago dirige-se à noite e tenta obter resposta:

> Antes de concluir este capítulo, fui à janela indagar da noite por que razão os sonhos hão de ser assim tão tênues que se esgarçam ao menor abrir de olhos ou voltar de corpo, e não continuam mais. A noite não me respondeu logo. Estava deliciosamente bela, os morros palejavam de luar e o espaço morria de silêncio. Como eu insistisse, **declarou-me que os sonhos já não pertencem à sua jurisdição.** Quando eles moravam na ilha que Luciano lhes deu, onde ela tinha o seu palácio, e donde os fazia sair com as suas caras de vária feição, dar-me-ia explicações possíveis. Mas os tempos mudaram tudo. **Os sonhos antigos foram aposentados, e os modernos moram no cérebro da pessoa. Estes, ainda que quisessem imitar os outros, não poderiam fazê-lo; a ilha dos sonhos, como a dos amores, como todas as ilhas de todos os mares, são agora objeto da ambição e da rivalidade da Europa e dos Estados Unidos.**
> Era uma alusão às Filipinas. Pois que não amo a política, e ainda menos a política internacional, fechei a janela e vim acabar este capítulo para ir dormir. Não peço agora os sonhos de Luciano, nem outros, filhos da memória ou da digestão; basta-me um sono quieto e apagado. De manhã, com a fresca, irei dizendo o mais da minha história e suas pessoas (ASSIS, 2016, p. 538, grifos nossos).

Ao indagar a noite, Bento Santiago interpreta uma resposta um tanto quanto inquietante: não somente "os sonhos já não pertencem à sua jurisdição", como também foram aposentados da forma como eram conhecidos. Agora, os sonhos modernos habitam o cérebro das pessoas,

não o coração e nem a alma. Tem-se então um esvaziamento da noite enquanto símbolo romântico, pois nela já não há nada que remeta à sua conotação usual. A idealização, representada pelos sonhos, migrou de lar; foi da natureza externa para o interior da mente humana. O narrador concebe tal transferência como uma mudança de lógica, que transforma a ilha dos sonhos em uma ilha concreta — as Filipinas — que é foco de debate político.

A noite para Bento Santiago é equivalente à lua do poema "Satélite" de Manuel Bandeira (2009, p. 231): "Desmetaforizada, / Desmitificada, / Despojada do velho segredo de melancolia, / Não é agora o golfão de cismas, / O astro dos loucos e dos enamorados. / Mas tão somente / Satélite". Assim, demitem-se as atribuições românticas e as disponibilidades sentimentais. Admirar a noite já não desvela nada de inspirador, pois os sonhos da modernidade dizem respeito aos interesses políticos.

Como já ocorrera em *Quincas Borba*, há a articulação de um posicionamento acerca do Romantismo a uma crítica social bem demarcada. Contudo, o tom do narrador parece melancólico por conta do que se perdeu. É como se o pragmatismo fosse tão dominante a ponto de subjugar um símbolo ancestral, que passa por Luciano. Se parece incerto atribuir esse tom de abatimento ao próprio autor empírico, ao atribuí-lo ao narrador, podemos explorar melhor os eventuais significados desse deslocamento dos sonhos.

Em "Sem olhos", conto machadiano de matriz fantástica, há uma citação que se relaciona ao trecho em questão:

> A lua, meu rico vizinho, não existe, a luz é uma hipótese, uma ilusão dos sentidos, um simples produto da retina dos nossos olhos. É isto que a ciência ainda não disse; é isto o que convém proclamar ao mundo. Em certos dias do mês, o olho humano padece de uma contração nervosa que produz o fenômeno lunar. Nessas ocasiões, ele supõe que vê no espaço um círculo redondo, branco e luminoso; o círculo está nos próprios olhos do homem (ASSIS, 2008, p. 35).

As duas passagens ilustram o mesmo deslocamento, que pode ser interpretado seguindo pelo menos duas tendências: **1)** a tendência do discurso cientificista, com a qual o próprio Machado guardava divergências,

que submete tudo a uma lógica precisa e meticulosa; **2)** a tendência oposta do discurso individualista, que propõe que o homem projeta sobre as coisas sua própria dimensão psicológica. Se considerarmos essa segunda tendência (segundo a qual os sonhos moram no cérebro das pessoas), podemos questionar o que há de projeção nas relações dos indivíduos com a natureza e com seus semelhantes. Não seria a noite, desde sempre, um elemento vazio em sentido que uma certa retórica buscou naturalizar? Ademais, não seria este o movimento do próprio Bento Santiago ao narrar sua história e se dizer seguindo uma "retórica dos namorados"? Retórica pressupõe lugares comuns que serão acessados objetivamente; não há a ideia de uma individualidade psicológica ou criativa. Ao acionar a retórica, o narrador busca certa impessoalização da história. É quase como se seu interesse fosse secundário, o que é incompatível com a própria narrativa que está contando, que depende da memória e do julgamento individual de um homem que acusa sua mulher de traição. A retórica do cientificismo e da empiria, ao invés de contrapor-se a tais oscilações da subjetividade, antes as legitima, dando a justa medida da parcialidade dos discursos pseudo-analíticos de matriz conservadora, já exemplificada no Humanitismo de Quincas Borba.

À luz dessa exposição, a cena da noite em *Dom Casmurro* não parece tão secundária assim, pois a ponta para a parcialidade e o grau de idealização que estão implicados no discurso do narrador que, como ele mesmo afirmou, vive com os sonhos em seu cérebro. Como explica Alfredo Bosi, Bentinho é um narrador "vacilante, vulnerável, temeroso, se não tímido, desde o início das suas relações familiares, impressionável ao extremo"[8]. Não poderia se esperar menos de alguém que admite guardar a idealização dentro de si.

8 Alfredo Bosi, "O enigma do olhar", in: *O enigma do olhar*, São Paulo: Ática, 2003. p. 40

considerações finais

Se, na ordenação das fases da lua, a lua nova costuma vir primeiro, na obra machadiana ela é a última. Durante essa fase, a lua torna-se impossível de ser totalmente observada, pois sua face não iluminada está voltada para a Terra. De semelhante modo, a lua, as estrelas, a noite enfim, tudo passa por um esvaziamento de sentido conforme avançam as obras machadianas, que, pela chave da crítica e da ironia, sistematizam a exposição dos mecanismos de construção narrativa. Tal intento expõe como as expectativas dos leitores não são naturais, antes fazem parte de determinada construção ou convenção. Não se vá dizer que o Bruxo do Cosme Velho quisesse abolir a noite; ao contrário, sua reelaboração constante talvez evidencie até certo apreço. Em todo caso, ei-la desmembrada em seus sentidos mais corriqueiros por um autor que encontrou, para cada estrela que brilha, um pouco de atribuição humana.

referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. "Noite de Almirante". In: *50 contos de Machado de Assis.* (org. John Gledson) São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. "Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de Nacionalidade". In: *O jornal e o livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. "Sem olhos". In: *Três contos fantásticos*. Osasco: Edifieo, 2008.

_____. *Todos os romances e contos consagrados*. (vol. I e II) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ALVAREZ, A. *Noite:* a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOSI, Alfredo. "O enigma do olhar". In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. vol. 2.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

FERBER, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: L&PM Editores, 2016.

LEITE, Dante Moreira. *Amor romântico e outros temas.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e Melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti. "Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo". Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.

PLATÃO. Teeteto - *Crátilo*. (trad. Carlos Alberto Nunes). Pará: Editora UFPA, 2001.p. 83.

SANTIAGO, Silviano. "Jano, janeiro". In: *Teresa revista de Literatura Brasileira* nº. 6/7, São Paulo, pp. 429-452, 2006.

SCHWARZ, Roberto. "A mão e a luva". In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora. 34, 2012.

SILVA, Laila C. "A política imperial em Quincas Borba: um diálogo entre a história e a literatura". *Revista Humanidades em Diálogo*. São Paulo, v. 8, 2017.

VASCONCELOS, Sandra G. "Romance gótico: persistência do romanesco". In: *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.* São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

entrevistas



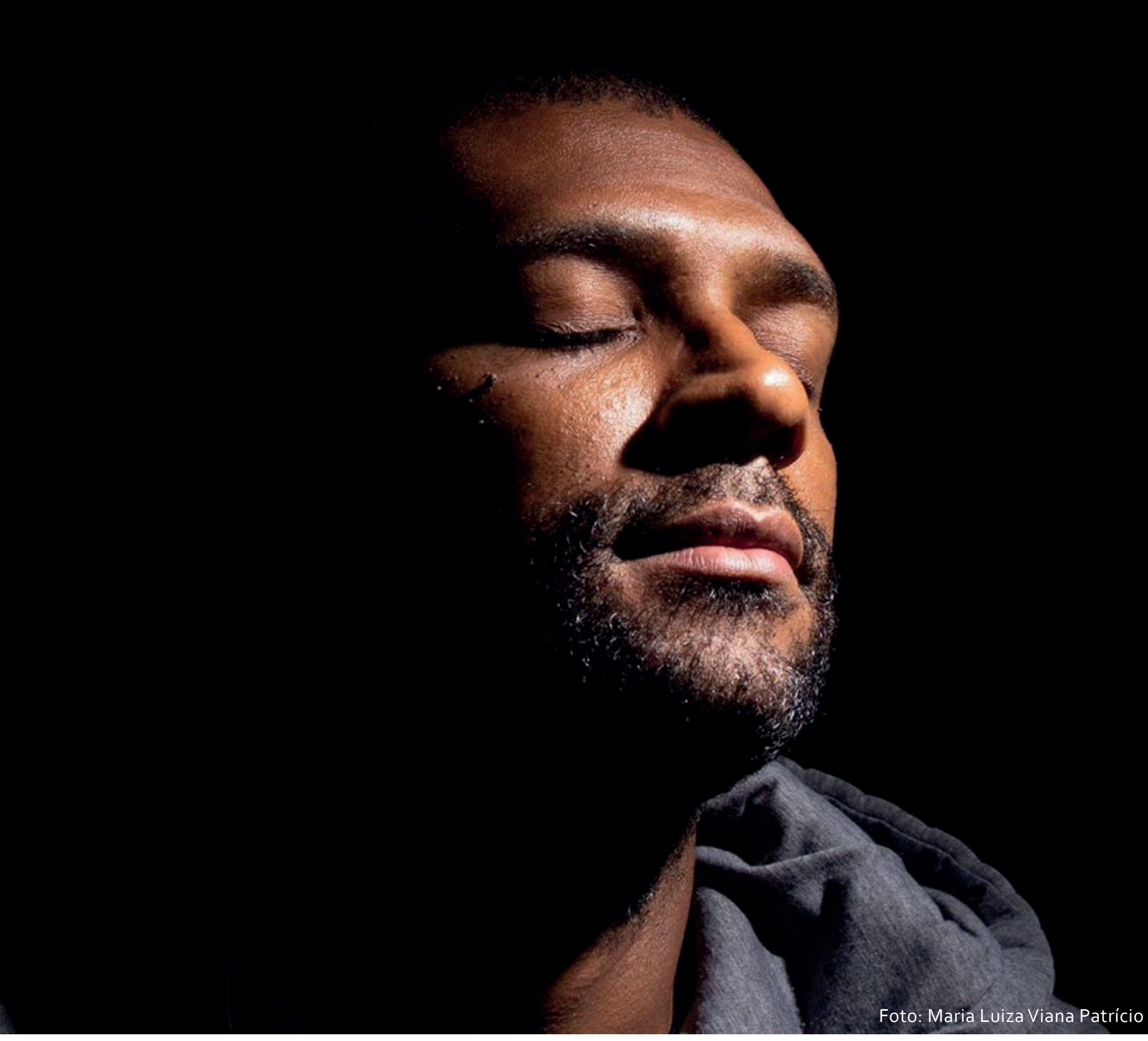


Foto: Maria Luiza Viana Patrício

literatura e afetos

ENTREVISTA COM FERNANDO ROCHA

Literature and affections: interview with Fernando Rocha

Rafaela Alves Fernandes[1]

---

1 Licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes e bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. É professora titular de Arte no ensino fundamental e médio pelas Secretarias Municipal e Estadual de Educação de São Paulo. E-mail: rafa_a_fernandes@hotmail.com

Fernando Rocha é paulistano, graduado em Letras, professor na rede municipal de ensino de São Paulo, fotógrafo e autor dos livros *Sujeito sem verbo*, *Os Laços da fita*, *Afetos* e *Pouca Pele* – este último publicado recentemente. Possui textos em diversos sites, como: Mallarmagens, Amaité Poesias & Cia, Diversos e Afins, Revista Gueto, Incomunidade, Letras Inacabadas e Letras et Cetera.

Nesta entrevista, gentilmente concedida para a *Opiniães* via correspondência eletrônica no mês de maio, Fernando Rocha expõe suas ideias acerca da intrincada relação entre a literatura e os afetos, desde o processo criativo até a recepção da obra pelos leitores.

entrevista

Em *Afetos*, livro publicado em 2016, há um conto denominado *Afeto sem o filtro da linguagem*, no qual se lê: "As palavras que eu tinha aprendido até então perderam o sentido que nunca tiveram, já que o silêncio é a mãe de todas as línguas e a língua transformada em linguagem só produz barulho sem significação". Em que medida a linguagem representa um empecilho à expressão dos afetos?

Sendo bem honesto, eu não sei definir, apenas sinto isso. Nós, enquanto espécie, temos ouvido e lido cada vez pior. Talvez com todas as revoluções com as palavras, feitas no século XX, não haja muito o que fazer, apenas exercitar a honestidade. Como alguém pode escrever o beijo afetuoso de uma avó? Um beijo apaixonado? Clarice Lispector entendeu o empecilho da linguagem. Alguém consegue explicar por meio da linguagem um livro como

Água viva? O silêncio é uma ambição antiga dos escritores. A tentativa de escrevê-lo é o eterno fracasso do qual não conseguimos fugir.

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault discorre sobre os limites da representação, especialmente linguística, quando já não é mais possível crer que a linguagem constitui uma rede incolor a partir da qual o mundo se ordena. A linguagem exerce aqui um papel central, uma vez que é através dela que a nossa percepção sobre o mundo é acessada. Em seu modo de ver, como opera essa relação entre representação e linguagem no interior da escrita literária?

Penso que a linguagem vem perdendo essa hegemonia. Na ponte entre a nossa percepção sobre o mundo, o mundo nos sufoca com uma avalanche de imagens. Embora a maior parte delas ainda não seja pensada. A literatura mais potente explode essa representação; a escrita literária que é mais aguda, tenta saltar a dicotomia proposta pelo Saussure e migrar direto para o sentir. O primeiro parágrafo de *Memórias do Subsolo*, vários momentos da obra da Márcia Barbiérie e a senhora Lispector são exemplos desta usurpação.

Esta crise da representação, não apenas na literatura, mas na arte do século XX, cedeu espaço a que, na sua opinião?

Ao vazio, não o dos niilistas, mas ao que os chineses já tinham falado sobre, séculos antes dos filósofos franceses. Mas a liberdade é uma prisão da qual ainda temos dificuldade para traçar um plano de fuga.

Ao passo que pensamos a literatura pelo viés do afeto, pode-se dizer que a libertamos do império do sentido, deslocando-a para a experiência física? Como você pensa a relação entre literatura e corpo?

Eu não penso sobre isso e nem sei se é possível formular um encadeamento lógico sobre o tema. Quando li *Crime e castigo*, senti todas as febres do Raskólnikov. O poeta Marcelo Ariel tem um texto no qual narra a internação da Clarice Lispector por conta da queimadura, e, ao meu ver, toca neste ponto.

De que modo os afetos podem irromper em uma atividade tão intelectual como a leitura da literatura?

A gente vem vivendo maquinalmente há um tempão. Pode ser que o problema não esteja no momento da leitura ou da escrita, mas no antes de tais ações. Quando paramos para escrever ou ler, botamos muito toda a nossa forma de ser na realização dessas ações.

Os afetos possuem uma dimensão política? Qual a potência do afeto em seu trabalho?

As eleições do ano passado comprovam toda a dimensão política dos afetos. Em meu trabalho, o afeto é sempre uma intenção.

Em seus livros, a percepção sensível em torno da exterioridade do mundo é traduzida em descrições que capturam instantâneos fugidios àqueles que passam pela vida sem contemplá-la. Nesse sentido, pode-se dizer que em sua escrita a literatura funciona como um meio de contemplação estética do mundo? Em caso afirmativo, de que "estética" estamos falando?

Não acredito numa contemplação estética do mundo, acho frio como poesia concreta e algumas canções da tropicália. Um tipo de arte que exige manual para ser contemplada, fazendo valer o que o John Lennon disse em *Beautiful boy*: "A vida é o que acontece/ Enquanto você fica parado fazendo planos." Se pegarmos a obra do Guimarães Rosa, toda contemplação estética serve para depois ser enxugada e funcionar como ferramenta para a construção de uma ponte para o simples, que nunca é simplório.

Este diálogo sobre literatura e afetos me remete ao trecho de uma carta que Franz Kafka escreveu: "Acho que só devemos ler a espécie de livros que nos ferem e nos trespassam (...) Precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós"[2]. Você acredita que a literatura é capaz de nos afetar dessa maneira? Há algum livro ou escritor que tenha lhe afetado de forma semelhante?

2 Franz Kafka, carta a Oscar Pollak, 1904.

Eu só posso responder essa questão relembrando algumas experiências como leitor mediano que sou. Quando li *De mim já não se lembra*, do Luiz Ruffato, *A Puta*, da Márcia Barbiéri e a trilogia inicial do Juliano Garcia Pessanha, senti exatamente o que Kafka escreveu na carta.

Com frequência, você cita escritores brasileiros contemporâneos como Márcia Barbiéri, Juliano Garcia Pessanha, Daniel Lopes, Luiz Ruffato, Marcelo Ariel, entre tantos outros. Você enxerga algo em comum nas obras desses autores ou em seus processos de criação e circulação?

Tive um professor na graduação com quem, de fato, pouco dialoguei, mas, numa aula, ele lançou uma provocação: gostaria de ver mais teses sobre autores vivos. Carreguei isso comigo. Uma possível maneira de tentar entender o tempo estranho em que vivemos é ler as obras dos artistas que andam por aí e partilham a experiência do mesmo tempo que nós. Eu gosto muito de todos os autores que você citou na questão. De alguma forma, todos eles me influenciam. Não enxergo algo que os una em construção literária e circulação.

Quais escritores brasileiros exercem maior influência sobre o seu trabalho?

Além dos citados acima, a senhora Lispector, Manuel Bandeira, Akira Yamasaki, as letras das canções do Jair Naves, Mario Quintana e Lisa Alves.

Paralelamente ao seu trabalho como escritor, você desenvolve experimentações com a linguagem fotográfica. Além disso, seus textos são permeados de imagens, imagens que evocam outras e outras imagens. Quais relações você enxerga entre a literatura e a fotografia? Qual a importância das imagens em seus textos?

A primeira relação que enxergo entre as duas linguagens é a proximidade da fotografia de rua com a crônica. Não sei dirigir, por isso ando por aí, às vezes a esmo, com a falsa impressão de que estou atravessando todo mundo e, ao mesmo tempo, sendo atravessado. Nessas caminhadas, às vezes enxergo uma imagem que fica aqui dentro, me incomodando, até que eu tente traduzir/inventar o que vi em palavras. Penso que as imagens convidam a atenção para contemplá-las. É uma decisão mergulhar nelas ou dar a mão ao automatismo e seguir em frente.

Tanto na fotografia quanto em seus textos, é comum o olhar se deter no detalhe, no pequeno e mais imperceptível, no invisível... Poderia comentar acerca deste traço de sua poética?

Só consigo responder a isso evocando um trechinho de *O espelho*, do Rosa: "Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo".

Em seu último livro, *Pouca Pele*, lançado no ano passado, você parece explorar o caráter paradoxal dessa membrana, que é, a um só tempo, casca que protege o ser do mundo, mas que representa, também, um limite

a ser transgredido. Você poderia comentar acerca da noção de "pouca pele"? O que ela representa para você? Pode-se dizer que o escritor é um sujeito que possui pouca pele

Pouca pele é estar vulnerável, afetado por tudo que nos cerca numa pequena volta pelo bairro, como diz a epígrafe deste texto, retirada de uns versos do Sá-Carneiro:

"— Triste de Mim, que vim de Alma pra rua,

E nunca a poderei deixar em casa..."

Para mim, é o jeito de estar no mundo, não só como escritor, mas como humano. A escrita é invadir o espaço do outro, apropriar-se e dar novos nortes para ele.

No mesmo livro, há um conto chamado "Sábado", em que se lê: "Perco meu tempo escrevendo, ainda há milhares de analfabetos em meu país, a subjetividade está sendo eliminada, por meio da lei, nos tiram o direito de ficar em paz. Nos enchem com um cansaço que não passa, um futuro já preenchido por afazeres e preocupações insolúveis". Por que escrever mesmo em meio a tantas tragédias? Para quem você escreve?

Na entrevista que o Marcelo Ariel dá ao extinto Entrelinhas, ele diz que a linguagem é uma doença. Concordo com ele. E a escrita literária é o estágio mais avançado dessa patologia. Não está dentro do querer de quem a faz, pois ela acontece como a convulsão de epilético, o espasmo de um orgasmo, o frio na barriga que sentimos quando vítimas de um susto. Isso me atrai em

Raduan Nassar, por exemplo, mais do que as obras que ele produziu. Como calar o chamado?


Foto: Fernando Rocha

Em vários de seus textos, há referências a situações do cotidiano escolar. Ainda há espaço para a subjetividade na escola? Em sua opinião, onde reside a potência da escola hoje?

A escola é uma das maiores assassinas de subjetividade que conheço. Aqueles que chamam e entendem como bom aluno, é alguém fadado ao mecanicismo, uma boa mola na engrenagem. A potência da escola reside em não se pensar maior do que a sociedade na qual está inserida; assim, poderá pensar nas brechas e não nas bordas do aparente do todo.

Você acompanha, há algum tempo, o trabalho de resistência artística de grupos da zona leste de São Paulo, que, apesar de tudo, sobrevivem. Você poderia falar um pouco sobre essa experiência? Quais as principais problemáticas enfrentadas por aqueles que fazem arte e literatura na periferia de São Paulo?

É impressionante como a turma produz – muito – e muitos nunca ganharam um centavo dos editais. Com vaquinhas, produzem livros, álbuns musicais. Destaco aqui a atuação da Casa Amarela, capitaneada por Akira Yamasaki, Sueli Kimura e Escobar Franelas. Há um movimento muito interessante de música no Itaim Paulista, com bandas que botam o equipamento na calçada e fazem a coisa acontecer. *Velhos Bohemios* e *O Verso* são dois exemplos. O maior problema da arte feita por membros da classe trabalhadora é a conciliação entre o trabalho pragmático e o trabalho criativo. Por conta do desgaste, muitos desistem da arte, afinal, a gente precisa comer, quer tomar banho quente e ter um teto para se alojar. Ninguém se alimenta com conceitos.

De acordo com Deleuze, o escritor é aquele que já viu muito. Você concorda com a afirmação?

Deleuze é uma figura interesante, mas os tais Deleuzeanos... Sim, concordo com ele, o escritor é como aquele andróide de *Blade Runner*, no monólogo famoso.

traduzindo orides:

UMA ENTREVISTA COM *JOAN NAVARRO*

Translating Orides: an interview with Joan Navarro

Wanderley Corino Nunes Filho[1]

Próximo ao aniversário de meio século da estreia literária de Orides Fontela que ocorre neste ano de 2019, Joan Navarro, tradutor de sua *Poesia Completa* (2018) para o catalão, me concedeu a entrevista via *e-mail.* Na troca de mensagens ocorrida entre os meses de maio e junho de 2018, Navarro discorre sobre seu contato com a literatura brasileira e com a obra oridiana tanto como tradutor como filósofo, formação que, aliás, compartilha com Orides. A entrevista, realizada em espanhol, segue traduzida para o português.

---

1 Doutorando em letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

entrevista

Como é a sua relação com a literatura brasileira, em especial a poesia? A propósito, como se deu o primeiro contato com a poesia de Orides Fontela?

Atualmente mantenho contato com muitos poetas brasileiros, dos quais eu recebo algumas de suas obras. Eu sou editor da revista eletrônica sèrieAlfa, onde publiquei diversos números dedicados à poesia brasileira atual[2]. Não me recordo precisamente quando entrei em contato com a literatura brasileira. Me lembro de ter comprado em Barcelona no ano de 1973 a *Antología de la poesía brasileña: desde el Romantismo a la Generación del cuarenta y cinco* organizada por Ángel Crespo. Nesta antologia tive a oportunidade de ler pela primeira vez, por exemplo, poemas de Cruz e Sousa, Manuel Bandeira (um amigo que morou muitos anos no Brasil me presenteou com um exemplar de *Meus poemas preferidos*, de Manuel Bandeira, editado em 1962 da Edições de Ouro, exemplar este ao qual tenho muito carinho), Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto (este que, amigo do poeta catalão Joan Brossa, eu viria a ler também mais tarde em edição bilíngue português-catalão traduzida por Cinta Massip Bonet), etc. Já em 2001, adquiri uma nova antologia, *Correspondencia celes: nueva poesía brasileña* (1960-2000), organizada por Adolfo Montejo, na qual aparecem poetas como Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho, Roberto Piva, Orides Fontela (onde a li pela primeira vez), Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski, Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Joselu Vianna Baptista, Ronaldo Polito, Marcos Siscar. O que me chamou a atenção era a diversidade de dicursos poéticos que apareciam. Ao mesmo tempo o enraizamento de alguns poetas na cultura indígena. Me recordo com nostalgia uma belíssima exposição que foi feita no Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia, onde inaugurou em outubro de 2000 sob o título *Brasil: de la antropofagia a Brasilia — 1920-1950*. Em especial a seção *Tupi or not tupi: el grito de guerra en la literatura del Brasil Moderno* a qual vinha precedida do texto de Oswald de Andrade: "Precisamos desverspuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil (a grande data dos antropófagos: 11 de outubro, isto é, último dia de América sem Colombo)". Há uns anos o poeta Marc Granell, em uma viagem a Lisboa, comprou este

2 Ver números 14, 38, 51 e 63: http://seriealfa.com/alfa/indexalf.htm

livro para mim: *Antologia da nova poesia brasileira* de Fernando Ferreira de Loanda, publicado pela Livraria Morais Editora, no ano de 1967. Dentre os poetas antologizados estão Ferreira Gullar, Lêdo Ivo, João Cabral de Melo Neto... Parece que as antologias não pertecem aos poetas, mas àqueles que a antologizam...

O primeiro contato extenso (antes já tinha lido alguns poucos poemas seus na antologia de Adolfo Montejo que citei) que tive como a poesia de Orides Fontela foi em 2007, no quadro do Festival Tordesilhas celebrado em São Paulo. Foi tudo uma pura casualidade. Um dia fui à Livraria Cultura da Avenida Paulista para comprar livros de poetas brasileiros, e, entre outros volumes, adquiri a *Poesia reunida*, editada no ano anterior pela Cosac & Naify e 7letras. Ali começou a aventura. Foi na segunda leitura que realmente me surpreendeu sua poesia tão luminosa e escura ao mesmo tempo. Seu poema "Coruja" me impactou muito. Ela construía um discurso poético que me interessava tanto como poeta como estudioso de filosofia. Principalmente a nitidez de suas propostas, a simplicidade (aparente) de seu discurso.

Em 2010 você editou *Esfera, uma antologia* de Orides Fontela para o catalão. Quais os critérios que pautaram esta seleção?

O critério foi o de oferecer uma ampla mostra de sua obra. Para que os leitores em catalão tivessem um primeiro contato um pouco mais amplo do que o de algum poema que já havia sido traduzido para o catalão. Foi uma antologia que a editora quase manteve escondida e que não foi dada a conhecer como era sua obrigação. Algo que não tem ocorrido com a edição de sua *Poesia completa*.

Pode-se dizer que era uma "antologia pessoal". Escolhi aqueles poemas que me encantaram e que pertenciam a livros diferentes. Houveram outros tantos dos quais gostei e que não compuseram a antologia. Tive que deixar alguns de fora para que a amostragem fosse a mais ampla possível. Acredito que se estivesse viva, Orides Fontela teria gostado deste título. Talvez porque expressa completude: um mundo, o seu. No poema "Prece" do livro *Teia*, ela invoca: *Senhora / das feras / e esferas // Senhora / do sangue / e do abismo // Senhora / do grito / e da angustia // Senhora / noturna / e eterna // – escuta-nos!*. No poema "Figuras" aparece de novo como título de uma de suas partes: *c) esfera / O mundo / preciso // o mundo / conciso / o espaço concreto / o tempo*

perfeito / a presença íntegra // o infinito / lúdico. Creio que a palavra "esfera" apareça em dois outros poemas.

Oito anos mais tarde é lançada a *Poesia completa* no mesmo idioma. Salvo engano, se trata da primeira edição em língua estrangeira a reunir os cinco livros da poeta. Você poderia falar um pouco do interesse em torno deste projeto?

É um orgulho pessoal ter sido os primeiros a editar a obra completa de Orides em uma língua estrangeira, de verdade. Nunca tinha pensando nisso. Sabia da existência de alguns poemas seus, inclusive de algum de seus livros, editados em outra língua. Antes de oferecer ao editor da *Poesia completa* em catalão, eu havia entrado em contato com um editor em espanhol. Mas por fim, depois de mais de dois anos de espera sem resultado positivo, ofereci a Josep Cots, editor de Edicions de 1984. Esta editora já havia publicado diversos volumes de obras completas de autores e em outras línguas, tais como como Lluís Solà, Óssip Mandelstam, Blai Bonet, Anna Akhmàtova... Publicaram uma *Antologia de la poesia brasileira contemporània* (Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva, Francisco Alvim, Armando Freitas Filho, Orides Fontela, Leonardo Fróes, Eudoro Augusto, Cacaso, Duda Machado, Afonso Henriques Neto, Paulo Leminski, Júlio Castañon Guimarães, Ana Cristina César, Angela Melim e Régis Bonvicino).

Quando li a *Poesia reunida* de Orides, pensei desde o primeiro momento que era uma poeta que os leitores em catalão teriam que conhecer. Que mesmo que fosse "uma poeta de culto" no Brasil, aqui também devemos ter a oportunidade de lê-la extensamente. Por isso que elaborei primeiro a antologia que foi publicada com pouca ou nenhuma repercussão. Aproveitando que eu já tinha entrado em contato profundo com a poeta, tentei conseguir que pelo menos um de seus livros fosse editado em espanhol. Mas o que tem que acontecer, mais cedo ou mais tarde, acaba acontecendo. E foi assim. Por uma sequência de coincidências, a primeira, o fato de ter visto e comprado sua *Obra reunida* em São Paulo, antecedia a outra coincidência de ter sido convidado ao festival Tordesilhas, que antecedia a outra de ter entrado em contato com Eduardo Strerzi que coordenou o primeiro número monográfico de jovens poetas brasileiros, etc... Faltava outra coincidência que foi o meu encontro com o editor Josep Cots, e

oferecê-lo a editar a *Poesia completa* (já que havia surgido outra nova edição com poemas inéditos que haviam sido encontrados e que a Hedra publicou) e do posterior aceite de editá-la...

Fizemos duas apresentações do livro, uma em Barcelona e outra em Valencia, com a leitura de seus poemas em português, aos cuidados da escritora brasileira, autora do prólogo do volume, Veronika Paulics, e minha em catalão. E as respostas do público foram de entusiasmo e de interesse pela sua obra. E de agradecimento por ter possibilitado entrar em contato com sua poesia.

Embora bastante aclamada no Brasil, seu círculo de leitores era praticamente restrito ao público universitário. Nos últimos anos de vida, Orides manifestou o interesse de abertura quanto aos seus leitores. Embora seja recente a tradução da *Poesia Completa*, como você avalia a circulação da obra oridiana no exterior? Você enxerga um perfil específico de leitores desta obra?

O público a que se dirige esta tradução é a de poetas e leitores de poesia, como não poderia ser de outra maneira. É curioso que não exista em Portugal nenhuma edição de sua obra. Este volume é um volume de um longo percurso. Pouco a pouco irá ser objeto de leitura e será uma das obras de referência de peso da editora. Para o mês de setembro já está preparada uma nova leitura de poemas em Barcelona no marco da "La setmana del llibre en català"; em novembro outra em uma das bibliotecas de Barcelona, a Xavier Benguerel... O fato de publicar sua obra completa possibilita a entrada nos departamentos de português das universidades de âmbito catalão e peninsular. Em concreto sabem de sua existência no departamento de português da Universidad Autónoma de Barcelona.

A poesia de Orides Fontela, embora muito econômica em seu repertório imagético, é bastante densa e reflexiva. Quais os desafios que se apresentaram durante o processo de tradução?

Os textos de Orides contêm as vezes jogos internos impossíveis de traduzir. E alguma outra palavra de múltiplos significados nos quais teria de me arriscar na tradução. Eu concebo a tradução como uma ajuda para entender o texto

original, não como uma recriação do original. A verdade é que os desafios foram sendo superados pouco a pouco com a ajuda de leitores brasileiros de Orides. Com a internet, o mundo da tradução se modificou enormemente, e nem sempre para o mal... Agora me recordo de um poema:

Um deus
olho
ôlho no
ôlho.

Aqui a poeta joga com o verbo e o substantivo, "ôlho" e "olho". Esse jogo se perde em qualquer tradução, seja para o espanhol ou para o catalão ("ojo" e "ver"). A solução adotada foi traduzi-lo assim:

Un déu
miro
fit a
fit.

Un dios miro de hito en hito: Aqui o jogo se mantém no campo da semántica, mas não da morfologia.

Visto que Orides, assim como você, se graduou em filosofia, como você enxerga o peso desta formação filosófica em sua obra poética?

Nota-se que quem escreve os poemas é uma pessoa que entrou em contato com a filosofia, e que em certo sentido alguns poemas são filosóficos. Mas de um tipo de filosofia que move o leitor a refletir. Uma das coisas que mais me atraem em sua poesia é a simplicidade e a profundidade de muitos de seus poemas. É uma poesia sublime e terrestre ao mesmo tempo. E com uma forte carga de consciência de classe em alguns de seus poemas. No que diz respeito a minha poesia, ela também está atravessada por minha formação filosófica. Há um olhar, um modo de dizer que denota ter estado e estar em contato com essa maneira tão particular de ver o mundo que tem a filosofia.

O poema "Núcleo" seria um exemplo de poema "material" (terra, pedra, diamante), que desemboca na "imaterialidade" da "palavra" áspera... O poema "Torres" combina a abstração do trabalho poética com a luta diária na construção da realidade. Em "Múmia", nos fala do nada a partir do envolvimento do material que envolve as múmias, o nada. Não há nada depois da vida. No poema "Repouso', filosofa, a partir da rosa, daquilo que constitui a rosa, que não é outra coisa que o "ser" permanente frente ao devir. No poema "Antártida" não se limita a falar da brancura da paisagem; está descrevendo estados internos dela mesma, sua absoluta solidão, seu isolamento do mundo que a rodeia. Entre o mundo e ela estão as palavras que nomeiam ambos. Em "O coração (Pascal)" ela lida com o aforismo de Pascal: "O coração tem razões que a razão não conhece" e o transforma em um poema inquietante. Em "Semeio sóis" paira sobre a matéria, ainda que afunde seus pés na terra para semear. Mas não se importa com a colheita porque o importante é o caminho (imaterial)... Em "Newton (ou a gravidade)" volta a utilizar a matéria (e neste caso a gravidade newtoniana) para falar de seu afundamento abismal em si mesma. E finalmente no breve poema "A vida é que nos tem: nada mais / temos", com poucas palavras faz saltar pelos ares nossa concepção da vida...

A pátria de Orides era a poesia, a linguagem com que a construímos. Ela não era uma poeta de meio período. Era era poeta o dia inteiro. Por isso não pôde trabalhar como professora porque não suportava "perder" o tempo com as crianças. E era uma mulher de origem humilde e pobre. E não podia se dedicar exclusivamente à poesia porque tinha que comer, pagar aluguel, etc. Embora ela sempre tenha levado uma vida modesta, precisava de pouco para viver. Sabia que era pobre e tinha consciência disso. E se rebeleva por não ter resolvida a vida material para se dedicar a ser ela, que era ser poeta, não poetisa. Portanto, não tendo renda suficiente para viver, ela vivia com renda mínima. Sua consciência de classe que se refletia em algum dos seus poemas, como em "Pirâmide":

Ei-la
dor de milhares força
de humanidade
anônima

(do faraó
nem cinzas).

Também em “Herança” mostra sua origem humilde, a qual não renega.

Da avó materna:
uma toalha (de batismo).

Do pai:
um martelo
um alicate
uma torquês
duas flautas.

Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço.

E também em

O ARISTOCRATA

O selvagem não
aprende
o selvagem não
se emenda
o selvagem não
se curva

(o mitológico selvagem).

Ela era “uma selvagem” que se negou a ser “domesticada”, e por conta disso ela se transformou em uma aristocrata.

***

Joan Navarro (Oliva, La Safor, País Valenciano, Espanha, 1951), é professor de Filosofia em uma Escola Secundária há 36 anos. Em 1973, ganhou o prêmio de poesia Vicent Andrés Estellés no October Awards com o livro *Grills esmolen ganivets a trenc de por* (Tres e Quatre, 1974). Llibres del Mall, publicado em 1975, *L'ou de la fosca hen*. Em 1979, publica a plaquete *Vaixell de folls* en Septimomiau. Em 1981 ganha a Viola d'Or i Argent dos Jogos Florais em Barcelona com *Coltell al cap* e Llibres del Mall publica *Bardissa de Foc*. Tres i Quatre edita *La paüra dels crancs* no ano de1986. Traduz para o catalão *Amado mio* de Pier Paolo Pasolini que é editado por Llibres del Mall. Com Octavi Monsonís traduziu para o catalão *Ossos de sípia* de Eugenio Montale (Gregal, 1988) e ganha o prêmio Cavall Verd de tradução poética em 1989. Em 1991 publica a novela *Drumcondra* (Eliseu Climent, editor). Edicions de la guerra edita *Tria personal: 1973-1987* em 1992. Em 2004 publicou *Magrana* em Brosquil e em 2005 recebeu o Critics 'Award dos escritores valencianos. Em 2007 *Sauvage!* sai editado por Le Nœud Des Miroirs (Caminel, França) com tradução francesa de Amparo Salvador e Adela Gato. Em 2008, publicou com o pintor Pere Salinas seu primeiro trabalho conjunto *Atlas (Correspondência 2005-2007)* em uma edição bilíngue com tradução espanhola de Lola Andrés na editora Tandem, o qual recebe o prêmio Valencian Generalitat para o melhor livro publicado no período entre 2008 e 2009. Em 2010 vence o II Premi Carles Salvador da UPV com o livro *A deslloc* (Editorial Denes, 2010). Nesse mesmo ano publicou o segundo trabalho conjunto com o pintor Pere Salinas *Grafies-Incisões* (Editorial Editilde, 2010), com a tradução dos textos para o espanhol (Octavi Monsonís), português (Elisa Andrade Buzzo), francês (Adela Gato) e inglês (Pilar Segarra). Em 2012 a versão portuguesa do *BWV 988* publicada em São Paulo pela Dulcinéia Catadora sai no Brasil, em 2013, a segunda. Em 2014, publicou o terceiro trabalho conjunto com o pintor Pere Salinas, *O: Llibre d'hores* (Edições 96), que recebeu o Prêmio Escritores Críticos de 2015 em Valência, que inclui a tradução dos textos para o espanhol (Joan Navarro), para o português (Joan Navarro e Veronika Paulics), francês (Dolors Català), inglês (Pilar Segarra) e italiano (Beppe Fiorelli). Em novembro de 2014, ganhou o Prêmio de Poesia LII Ausiàs March de Gandia com o livro *El plom de l'ham* (Edicions 62, 2014). Em abril de 2015, ele publicou com Lila Zemborain e Pere Salinas *Llum Cinabri*

| *Calma tectònica* (La Garúa Libros - Tanit). Em março de 2018, aparece sua tradução da *Poesia Completa* de Orides Fontela, publicada pela Edicions de 1984. Em 2010, ele já havia publicado uma antologia sua, *Esfera Uma antologia* (Tres i Quatre). Ele também traduziu Majela Colares, *Margeando o caos* para o catalão | *Vorejant caos*, (Confraria do Vento, 2013) e Antônio Moura, Depois do diluvi i altres poemes (Edições 96, 2013). Tradutor para o espanhol da poetisa brasileira Elisa Andrade Buzzo, *Notícias de ninguna parte* (México, Limón Partido, 2009), *Canción retráctil* (La Cartonera, Cuernavaca, Morelos, México, 2010) e Vário som (Patuá, São Paulo, 2012). Também traduziu para o espanhol *13 + 1 poemas*, de Tarso de Melo, para a revista eletrônica Peru Vallejo & co. Ele apareceu em várias antologias, entre as quais estão Carn fresca (Amadeu Fabregat. L'Estel. València, 1974). *Les darreres tendències de la poesia catalana 1968/1979* (V. Altaió/J.M. Sala-Valldaura. Laia. Barcelona, 1980). *La nova poesia catalana* (Joaquim Marco y Jaume Pont. Edicions 62. Barcelona. 1980). *Katalonska Lirika Dvajsetega Stoletja* (Niko Kosier y Janez Menart. Cankarjeva Zalozba. Ljubljna, 1982). *Il Pomerio* (Gianni Scalia. Elitropia. Reggio Emilia, 1983). *Poesia catalana contemporània* (Nao Sawada y Felícia Fuster. Edicions Shichosha. Tòquio, 1991. *He decidido seguir viviendo...* (José Brú y Jorge Souza. Universidad de Guadalajara, México, 2004). Participou do Festival de Poesia Tordesilhas - Ibero-americana Contemporânea, realizada em São Paulo de 30 de outubro a 4 de novembro de 2007. Em fevereiro de 2009, conversou com a poeta Anna Montero na série de poesia KJCC organizada por Lila Zemborain na Universidade de Nova York. Alguns de seus poemas foram traduzidos para espanhol, italiano, alemão, basco, esloveno, japonês, hebraico, inglês, português e francês. Em agosto de 2011 edita na revista mexicana *La Outra* uma pequena antologia de poetas em catalão, *El destino es un poema alucinado que no existe todavía: Una cierta poesía en catalán*. Em fevereiro de 2012 ele leu seus poemas n'A Casa da Escrita de Coimbra (Portugal) com a poeta brasileira Lígia Dabul. Em abril de 2012, editou na revista brasileira Zunái *A luz nadadora. 9 poetas recentes de expressão catalã.* Em novembro de 2012, leu seus poemas na Casa do poeta Ramón López Velarde no México, D.F. e no antigo convento de Santa Rosa de Viterbo em Santiago de Querétaro, QRO, México. Participou também do Encontro de Revistas e Suplementos Culturais da Região Centro-Oeste, realizado em Querétaro com a conferência: *sèrieAlfa: el no-lugar, o sí.* Nos dias 20 e 21 de setembro de 2013 participou da 2ª edição do Raias Poéticas. Em 2015, publicou uma coletânea de poemas na revista digital

peruana Transtierros. Em 16 de setembro de 2016 se apresentou com Lila Zemborain Llum Cinabri | Calma tectònica en la McNally Jackson Books, em Nova York. Participou da quinta edição de Raias Poéticas. Afluentes Ibero-Afro-Americanos de arte e pensamento em Vila Nova de Famalicão - Portugal -, nos dias 7 e 8 de outubro de 2016 com a apresentação "Somos animais do Imperador extraviados no bosque dos signos".

intervenções poéticas



três poemas

de Paulo Ferraz

***

Paulo Ferraz é autor dos livros *Constatação do óbvio* (1999), *Evidências pedestres* (2007), *De novo nada* (2007), indicado para o Prêmio Bravo! Prime de Cultura de melhor livro no ano de 2007 e publicado no Equador e no México. Organizou a antologia *Roteiro da poesia brasileira: anos 90* e traduziu livros de poetas mexicanos contemporâneos como Abigael Bohórquez, Jorge Granados, José Javier Villarreal, Luis Aguilar, Luis Armenta Malpica, entre outros. Participou de eventos literários em Cuba, Equador, Estados Unidos, Espanha, México e Ucrânia. É graduado em Direito e História e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. *Vícios de imanência* (2018), seu mais recente livro, foi premiado pelo 1º Edital de Livros da Cidade de São Paulo e foi um dos semifinalistas do prêmio Oceanos.

E SE ME AMPUTASSEM A LÍNGUA?

Para Fábio Aristimunho Vargas

e se me amputassem a língua, não
esta — este músculo que trago
na boca a se debater salivado
entre dentes e palato, bandeirola
solta ao vento, serpente semiviva,
lesma absurda, mãe da algaravia
—, mas aquela, a que comanda os
movimentos, a outra, alheia à carne,
a que segura o vento e lhe extrai
a melodia, a que dota a serpente
com a seiva da palavra, a que
confere à lesma a leveza do pássaro?

perderia a carne, o músculo, a bandeirola
a serpente, a lesma, pois ela, a língua, a
minha língua, continuaria em mim, mas
e se me amputassem essa língua? Essa a
que é filha do meu primeiro choro, essa,
senhora de mim, a oleira que me separou
do outro? e se me amputassem a língua,
se me roubassem o último suspiro em
minha língua, meu antichoro? como
morrer, se morto já estaria, amputado
de minha língua, amputado de mim?

POEMA BOMBA

Projeto o poema como
um artefato explosivo;
um composto de imagens
que uma vez detonado
despedace o edifício
de ignorância que grassa.

Projeto o poema como
um coquetel molotov
– palavras de guerrilha –
que possa ser lançado
contra os escudos moucos
do meio da multidão.

Projeto o poema como
uma bomba de frag–
mentação, armamento
ardiloso que ao incauto
alcance sem pedir li–
cença, ferindo a alma.

Projeto o poema como
um cogumelo atômico
capaz de cruzar mares
e se fundir a outros
códigos com sua radioa–
tividade perene.

Mas ao fim o que explode, ou–
vido só por amigos,
vale sequer um traque.

PARA NÃO ESQUECER Nº 1

contra o General Médici

Quando eu nasci um diabo verde-oliva veio me ver, todos estavam num sono profundo e não ouviram a Sonata para piano nº2 em si bemol menor, opus 35, de Chopin, tocada por seus cascos vulcanizados. Com um dedo nos meus lábios (e a outra mão no meu pescoço), me sussurrou que eu teria uma longa vida para chorar. Não fiz caso de palavra, o brilho das estrelinhas de suas insígnias me entretinha e assim sorri para Belzebu. Quando nasci sete cabeças de hidra me acalentavam cantando as grandezas da pátria, as praias do país ensolaradas, a fauna, os índios, a flora, a bomba atômica; era um coro, uma legião, uma rede de rádio e televisão, bobinas de papel-jornal nos seus intestinos, pensar, pensar, pensar mesmo em nada, fazer sua oficina trabalhar, tudo me ensinava o doce Pazuzu. Quando nasci, o demônio me levou pra conhecer seu palácio de mármore, seu espelho d'água, suas cruzes invertidas seu lago que para no ar, sua usina de enxofre, sua estrada sem fim; me levou pro seu porão, vi o enforcado, a afogada, o enlouquecido, o professor, o metalúrgico. Quantas crianças mais mamaram de teu leite aziago, Garrastazu?

três poemas

de Reynaldo Damazio

***

Reynaldo Damazio é editor, crítico literário e escritor. Formado em Ciências Sociais pela USP. Foi co-editor do jornal "Caderno de Leitura", da EdUSP, e colaborador do Guia de Livros da "Folha de S. Paulo" e das revistas "Cult", "Arte Brasileiros", "Entrelivros", "Mente e Cérebro", "Nossa América" e "Literatura: Conhecimento Prático". É coordenador do Centro de Apoio ao Escritor do museu Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura. Autor de Poesia, linguagem(Memorial da América Latina), Nu entre nuvens (Ciência do Acidente), Horas perplexas (Editora 34), Com os dentes na esquina e trilhas, notas & outras tramas (Dobradura Editorial), entre outros. Traduziu Calvina (SM Editora), de Carlo Frabetti.

não há leveza

a cadela arrasta a pata traseira

sobre o rosto morto do presente

e os movimentos amputados da

criança performam a coreografia

pelo medo, vozes apagadas

no vazio da noite perversa

aprender com a insônia a tolerar

as tormentas, as porradas no baço

nenhuma leveza abolirá o carrasco

não anulará o fiasco

não resgatará a história

todos se deixam enganar

enquanto um bêbado vomita

o poema, somente palavras

letras escarradas no porão

a casa não está ocupada

não foi invadida por bárbaros

só os ratos reconhecem a ruína

o peso da podridão nos alicerces

a corrosão, a corrosão, a corrosão

não há leveza

nunca houve nem haverá

nenhuma leveza

nenhum gesto leve ou terno

nem o bater sutil da pálpebra

para as lágrimas

o tremor dos lábios

antes do beijo

o triturar de ossos no

matadouro

esquece a porra da leveza

vós que entrais

[...]

***

não sei o que ler nem o
que esperar
se suportarei a trava do
silêncio
desordem do instinto
a lifetime
rasuras no calendário da
mente
enguias na timeline
cicatrizes
abertas por lágrimas duras
portal de
museus imaginários onde
haicais
desarmam a teimosia do
poeta
medíocre mas senhor de
si
assim quando desanda o
papo
e o poema dá vexame
mas
você pode ainda varrer

a alma

e esperar que outros pés

toquem

suaves o seu coração

ou sair

pela rua suja de pânico

por aí

[...]

***

um dia

a gente ia ser o che

fazer a revolução e

morrer de ternura

depois

com o peso dos dias

quem sabe um whitman

ou poeta concreto

no vasto mundo abstrato

vida e morte severina

no fim

sem rima nem metro

talvez um fingidor

a gente passe em

brancas nuvens

entorpecendo manhãs

[...]

três poemas

de Viviane Nogueira

***

Viviane Nogueira, 24 anos, paulistana crescida no interior. É poeta e bacharela em Psicologia no Instituto de Psicologia da USP. É mediadora do clube de leitura Leia Mulheres Osasco. Em 2018, participou do Curso Livre de Preparação do Escritor (CLIPE), na Casa das Rosas. É autora da plaquete *Onde estão os holofotes da tragédia* (2018, ilustrações de Steffano Lucchini) e do livro *Uma casa se amarra pelo teto* (Edições Macondo, 2019)

não olhar as rebarbas do caos

não ser o mensageiro da catástrofe

sem a certeza de um critério

ou direção

sem a constante da incapacidade

ou coragem

sem a prescrição de contingências

de determinações

sem um teste que transforme a forma

sem um porquê

sem expressar esclarecer uma busca

sem a saída

a tragédia é inevitável

nós estamos vivos,

as coisas acontecem

tente não ser o mensageiro da catástrofe

não relar nas rebarbas do caos

sem a certeza de um critério

ou direção

sem a constante da incapacidade

ou coragem

sem a prescrição de contingências

de determinações

sem um teste que transforme a forma

sem um porquê

sem expressar esclarecer uma

busca

sem alguma saída

***

onde estão os holofotes da tragédia

eu não sei

vejo feixes de luz amarrados

em homens que sobrevoam a avenida

o rio imundo

os túneis de salvador levando a casa nenhuma

tempo e espaço separando-se

inevitavelmente

o farol da barra em silêncio

profundo

uma respiração e

o sufoco abafado dos passos no assoalho

Natalie Wood não sabia da morte

eram só cenas sintetizadas

dentro dos olhos

era o mar dizendo apenas do

caminho dos homens até as índias

os pés longe do chão

o intervalo correndo os vagões pelos olhos

uma chamada pode ser uma ligação?

uma ponte quebra no meio do caminho

(a morte súbita do próximo passo)

onde estão os holofotes da tragédia

você me pergunta e te devolvo

as sacolas todas

te devolvo as mãos

os braços finos de sua avó

os olhos murchos

suas penas perdidas

no meio da rua

o cais aberto

os fios todos desencapados

uso as roupas de um tio morto

à espera de que se apaguem as luzes

que se apaguem as palavras que

não conseguem sair

chegar até os olhos à boca

à espera de que se alaguem as ruas

que os pontos da frente se tornem

pouco a pouco

escuros demais macios demais

para uma caminhada

***

a água invadiu a garagem e

os carros que estavam lá ficaram submersos

a mancha na parede da sala

ficou intacta antes do tremor

as chuvas já haviam vindo fortes

na manhã de sábado

não posso impedir que algo aconteça

asfaltos cederam e rachaduras

surgiram na parede

asfaltos também cederam e

nós dois continuamos estáticos

na mesma mesa da cafeteria

a mancha na parede da sala

ficou intacta mas as coisas mudam

ela disse

e você nem percebe, até o momento em que

você percebe causando grandes estragos na cidade

de acordo com o corpo de bombeiros

o tremor foi sentido em um quarteirão do bairro

parte do asfalto cedeu

parte do asfalto também cedeu

estava sentada e minha cadeira saiu do lugar

nós dois estáticos a mancha intacta

na cadeira

esvaziaram prédios e casas

foram até os locais onde

a porta do silêncio havia sido derrubada

moradores caíram em desespero e

a perda da língua era também

dos que estavam lá antes de nós

os buracos ficavam ainda maiores

a mancha na parede da sala

ficou intacta mas por motivos de segurança

o trânsito precisou ser bloqueado

moradores contaram que grandes buracos se formaram

as palavras todas escoando pelo escuro

oficialmente não há registro de feridos

não há quem possa orientar a população sobre

[o que fazer

registrar o fato

ruas alagaram e

um tremor de terra foi registrado pela tarde

em vários bairros de Maceió

a mancha na parede da sala

ficou intacta

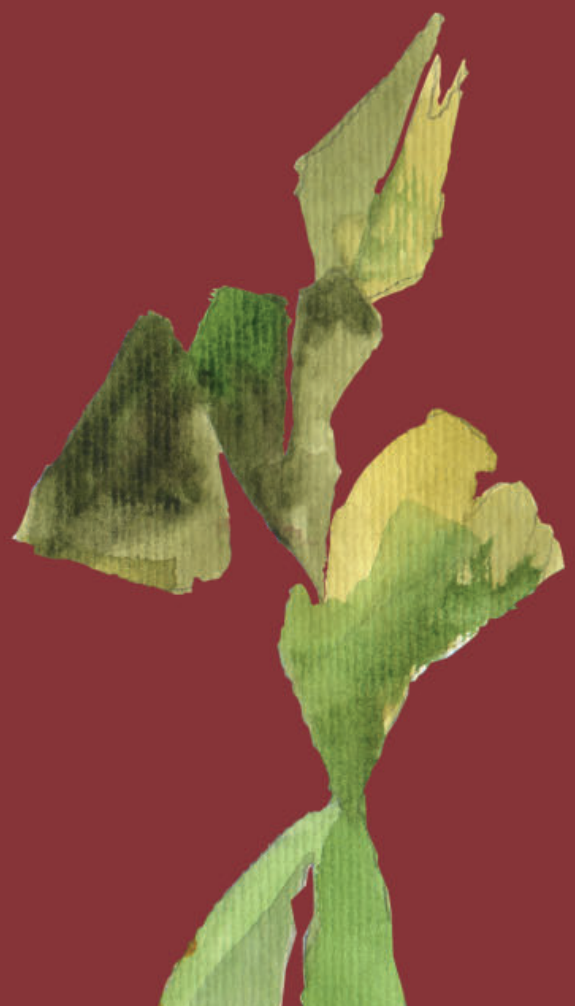
nós dois estáticos

na mesma cafeteria

uma cratera se formou na faixa litorânea

o mar engoliu-nos silenciosamente

criação poética



caroço

de Mariana Freitas[1]

A cada mordida

Cuspia os caroços no chão

A cada beijo

Um de seus dentes caía

Era com se a pele

Toda ela

Formasse um nó

Que cabia exatamente na palma de uma mão

Os dedos se uniam

A unha furava a pele

Tudo escorria junto com o suor

Aquecido há uns três dias quase

Porque se sofria demais por antecedência

Dos caroços

Brotavam frutos

Flor

E os dentes caíam

Um a um

---

1 Graduanda em letras pela USP. E-mail: mariana.f.santana@usp.br

Até que restava a boca

Pra fazer sumir vestígio

Deixar só o finzinho do bagaço

Enterrar no quintal dos fundos

Regar enquanto

As manhãs de domingo passavam sem quererem ir de verdade

O morno do ar

Percorrendo todo corpo

A saudade junto da sede

cone sul em transe

de Vinícius Bandera[1]

Não completara três semanas que Reyes fora elogiado em Boletim Interno pelo próprio comandante da unidade, por ter sido o primeiro a chegar ao local do incêndio provocado pelos "subversivos inimigos da pátria", à frente dos quais um ex-capitão daquele mesmo Exército. "Não fosse o seu heroísmo o nosso paiol de munição teria ido pelo ares, parabéns cadete", asseverou o general-comandante enquanto colocava, muito sem jeito, a medalha na túnica de Reyes, do lado esquerdo do peito, no centro do coração, chegando mesmo a espetá-lo por duas vezes. Reyes riu por dentro, mas passou ao general uma expressão correspondente a que normalmente seria condizente com o momento. Atrás de Reyes a tropa estava perfilada em sua homenagem e, em um dado momento, todos apresentaram armas à bandeira, em obediência ao toque do cabo corneteiro. Nesse momento, dois olhares inamistosos se encontraram: um era de Reyes, outro era do comandante da 3ª Companhia, o capitão Durando. Ambos, firmemente, apresentavam armas; o primeiro com espadim, o segundo com a espada. Durando estava no segundo degrau da escada, a dois passos atrás do general-comandante. Por dentro o ódio o corroía; tanto que a espada tantas vezes erguida, naquele instante pesava mais do que cruz de Jesus. Reyes, vitorioso, por dentro sorria satisfeito e mudo, encarando o capitão de soslaio. Ao toque de descansar seguiu-se o discurso do general, cujo tema indefectivelmente abordava o incitamento ao cuidado ao perigo subversivo. Nesse momento, o olhar de Reyes descreveu uma panorâmica pelo pátio

---

1 Pós-doutorado História (USP). Doutorado Sociologia (UFRJ). Mestrado Ciência Política (UNICAMP). Autor dos livros *Ordenação social no Brasil* (Editora UFRJ); *Náufragos da fé* (Laço Editorial); *Mulheres da vida* (Multifoco) e *A genealogia em Foucault: do poder soberano ao poder panóptico* (NEA Edições)

interno do quartel procurando os olhos esverdeados do sargento Lorenzo. Não foi difícil encontrá-los, porque Lorenzo, do alto de seus 1,90m, estava sempre à testa da Companhia de Comando e Serviços, metralhadora em posição de descansar e pronta para qualquer tipo de ação. Lorenzo tinha os seus olhos pregados no general-comandante, que continuava o seu discurso. Mas, como que atraído pelo olhar de Reyes, o sargento meneou a cabeça para o lado esquerdo e deu com os olhos nos que aos seus buscavam. Os dois se comunicavam à sua maneira. Logo depois, ouviram-se gritos de "fora de forma", emanados pelas gargantas dos comandantes de companhias. Reyes havia comunicado a Lorenzo que precisava falar-lhe àquela noite sem falta, no lugar de sempre. Alguma coisa estava por acontecer e os dois precisavam tomar as devidas precauções.

No dia da descoberta, Reyes fora acordado em seu alojamento com um tapa em pleno rosto dado pelo seu arqui-inimigo, o capitão Durando: "Traidor filho da puta, a mim você nunca enganou!". A isto, seguiu-se uma sessão de pancadaria que veio a confirmar as suspeitas de Reyes. Lorenzo, que também o torturava, vivia dizendo-lhe que tais suspeitas não passavam de paranoia devido a sua inexperiência na luta, e o aconselhava a que mantivesse a sua vida normalmente, porque não havia o que temer. Lorenzo cometera um erro de avaliação, pensava Reyes enquanto levava uma surra em que se destacavam os golpes do sargento grandalhão. Reyes jamais imaginou que um dia viria a sentir o peso daquela canhota, famosa em todo o quartel nas lutas de boxe, que às vezes chegava a enfrentar três, cinco, homens de uma só vez. Porém, os golpes que mais doíam vinham de Durando. Até que, não mais aguentando, perdeu os sentidos, parecia-lhe que era a morte.

Reyes despertou com os raios solares a penetrarem por entre o orifício quadrado da cela, batendo em seu rosto. A princípio, não entendera bem de que se tratava, depois foi que compreendeu que estava vivo, e pela primeira vez em sua vida lamentou essa tragédia. Não demorou muito para que a portinhola se abrisse e ele divisasse, por entre a vista amassada, as figuras de Durando, Lorenzo e um paisano, o qual ele jamais vira.

Lorenzo não conseguia fitar-lhe. Isso fez com que com um medo maior se assomasse ao que Reyes já sentia. "E se Lorenzo não fosse capaz de aguentar a situação?", questionou-se Reyes, que já estava resolvido a morrer calado, já se havia condenado, e poderia ser naquela sessão. Fazia um esforço quase sobre-humano para abrir os olhos o mais que pudesse, suportando a dor

insuportável, para dizer a Lorenzo que não se deixasse trair pelo coração, que continuasse o seu papel. Lorenzo sabia que o olhar de Reyes estava sobre si, mas não tinha coragem de encará-lo. Os dois já estavam preparados para o grande golpe do dia 26, a queda de Reyes poderia pôr tudo a perder, porque de posse deste estava o comando da maior parte da ação. A não ser que Lorenzo assumisse o comando-geral. Era isso que Reyes tentava expressar-lhe quando ouviu a voz de Durando:

— Vamos fazer-lhe mais uns carinhos, eu sei que você gosta!

Mais uma vez, Lorenzo fora incumbido de fazer os "carinhos". Quem mandara ele ser tão forte? Nesse momento, os dois olhares se encontraram: o de Reyes exigia maior determinação nos golpes, o de Lorenzo revelou uma dor maior do que a que o torturado sentia. Ao escutar o berro do capitão, Reyes, por um instante, pensou ter o carrasco descoberto a farsa.

— Vamos com isso seu imbecil, eu falei carinho por ironia, sargento burro!

Reyes chegara ao limite de suas forças, mais uma vez o desmaio funcionou como o gongo em luta de boxe.

As imagens foram-se esmaecendo, os golpes se tornaram anestesiados, a cabeça não pensava, ele sentia a morte, e se sentia feliz por ter-se portado como sempre esperara de si. Sabia que Lorenzo iria multiplicar tantas vezes quanto possível o seu comportamento quando levasse a notícia aos companheiros, naturalmente iria omitir a sua participação no caso. Lorenzo perpetuaria a sua memória, e o que mais importava a Reyes é que de sua boca seus inimigos não saberiam de nada, ele iria morrer pagão, sem confessar a seus inquisidores.

O dia seguinte era véspera de Natal e isso propiciou uma trégua a Reyes, por que o capitão Durando, como bom cristão que era, resolvera não lhe torturar até que passasse o efeito do nascimento do Redentor. Reyes, apesar de seu agnosticismo, agradeceu ao Messias por ter nascido em data tão favorável a ele. Seriam uns três dias sem tortura. Uns três dias para Reyes recuperar-se do que resultaria em sua morte certa, pois lhe parecia que Lorenzo não tinha esperanças de que ele confessasse qualquer coisa. E a ordem naqueles tempos era matar. Matar a quem confessasse e matar a quem não confessasse. Era assim a maneira mais rápida e prática de se acabar com a espécie daqueles subversivos. Reyes ainda não podia sentar-se,

muito menos deitar de bruços. Tinha a impressão de ter qualquer ruptura interna, além de algumas costelas partidas. Dos olhos, só o esquerdo era possível abrir, o suficiente para enxergar as paredes embaçadas da solitária. O olho direito, ele acreditava estar cego. Ficou deitado de lado, encolhido como se estivesse com muito mais frio do que sentia, sem poder mover-se porquanto a dor aumentava insuportavelmente a qualquer movimento por mais imperceptível que fosse. Reyes esperava e se surpreendia com a sua ausência de desespero. Pensou no ditado que diz que a esperança é a última que morre. E se surpreendeu mais ainda por que no fundo, contrariando o seu realismo, ele tinha esperança de que tudo acabasse bem para si. Só que ele não sabia como isso se daria. Pensou em Serena que àquela hora já devia estar cansada de esperá-lo na rodoviária.

Imaginou-a fumando um cigarro atrás do outro, andando de um lado para outro, sem saber o que fazer. Combinaram aproveitar o Natal para se refugiar no sítio de um tio dela, lá estudariam a ação do dia 26 e continuariam a lua de mel tantas vezes interrompida. Na certa, Serena tentaria entrar em contato com ele, via quartel, e não teria qualquer informação concreta a respeito de seu paradeiro. Isso significaria, para ela, que ele caíra e deveria estar sendo torturado, provavelmente ali mesmo no quartel. Serena procuraria entrar em contato com Lorenzo (se este não a procurasse antes) e este lhe confirmaria as suas suspeitas. Ela, impetuosa e apaixonada, proporia na reunião com o grupo (convocado às pressas) uma operação de salvamento, antes que fosse tarde. Possivelmente haveria um consenso em torno dessa proposta, a não ser que Ramon e Luna se posicionassem contra, querendo salvaguardar a operação do próximo dia 26 e também por não acreditarem no êxito da missão. Reyes imaginava que àquela hora o grupo, ou estaria reunido, ou já se reunira, ou estaria por fazê-lo. Temia que seus companheiros apelassem para uma operação-resgate, que, a seu ver, seria totalmente inexequível, pois o quartel estava suficientemente defendido para repelir qualquer tentativa dessa espécie. Reyes esperava que seus companheiros fossem sensatos e deixassem de lado a hipótese de querer salvá-lo e se concentrassem na ação do dia 26; esta sim, de vital importância para o futuro da luta. Reyes esperava que Ramon e Luna, os mais sensatos e frios, convencessem os outros companheiros, principalmente Serena e Lorenzo, da impossibilidade de qualquer gesto de resgate. E esperava mais ainda, que seus companheiros não deixassem de cumprir o programado para o dia 26, que confiassem que

de sua boca não sairia qualquer palavra que viesse a comprometer a ação, que acreditassem que ele iria morrer de boca fechada.

A portinhola da solitária abriu-se e Lorenzo teve que se abaixar para penetrar no interior da mesma. O olho esquerdo de Reyes, apesar de reproduzir uma visão desfocada, conseguiu divisar aquele corpanzil. O sargento, com o coração partido diante do que via, ficou por um momento sem saber o que fazer ou mesmo o que dizer. Reyes nada falou porque não podia. Naquele momento, ele percebeu que não podia abrir a boca. Mesmo assim, forçou o olhar, proveniente do olho esquerdo, de encontro ao olhar de Lorenzo.

— Nós iremos tirá-lo daqui esta noite! - disse o sargento, com a fala embargada pela emoção.

Lorenzo não entendia a reação de Reyes, que tentava dizer-lhe para desistirem dessa ideia absurda, por ser impossível de ser levada a efeito e por deitar por terra a ação do dia 26. O sargento abaixou-se aproximando-se dele, apalpando-o como para sentir a gravidade de seu estado. Reyes fitou o companheiro com firmeza, querendo dizer-lhe para não tentarem tirá-lo dali. Lorenzo nada entendia do que ele dizia, nem com isso estava preocupado. A sua intenção era amenizar as dores do companheiro e trazer-lhe alimentação, além de dar-lhe a notícia que dera. Reyes bebeu com sofrimento uma vitamina de frutas que Lorenzo deu-lhe através de colheradas. Depois sentiu a picada de uma agulha em sua veia, que fez com que, em segundos, o seu corpo se tomasse vítima de uma dormência geral que o impediu de sentir qualquer tipo de dor. Daí a pouco, um sono profundo tomou conta do torturado. Lorenzo cumprira a sua primeira parte na missão. O companheiro não sofria mais, dormiria até que viesse a noite, quando, então, o grupo dividido em vanguardas, iria resgatá-lo para a liberdade. Caberia a Lorenzo provocar a explosão do paiol de munições, o que deslocaria o grosso da segurança do quartel para o local do sinistro, quando os demais companheiros de Reyes entrariam em ação para libertá-lo.

Pelos papéis encontrados no escaninho de Reyes, a repressão pôde deduzir que uma grande ação estava para ser efetuada nos próximos dias, e era isso que Durando e outros queriam arrancar de Reyes antes de matá-lo. Nas sessões de tortura o que doía mais em Reyes era a sua imprevidência, fato que poderia comprometer toda a organização. Na verdade, aqueles papéis eram para ter sido queimados na noite anterior ao dia que Durando os encontrou.

Ele se julgou totalmente culpado e irresponsável, foi o que concluiu após recuperar-se da primeira sessão de tortura. Não queria que Serena soubesse dessa sua falta, sabia que por intermédio de Lorenzo (o único do grupo que sabia) ela jamais iria saber de nada.

A injeção aplicada por Lorenzo fora suficiente para fazer Reyes dormir não mais que duas horas, as dores por todo o corpo eram mais fortes do que qualquer analgésico. Mas, mesmo assim, ele achou bom ter tido umas duas horas de alívio. Acordou com a cabeça mais refrescada, apesar das dores embaçarem o seu raciocínio. O que lhe veio à mente, de imediato, logo após despertar e soltar um longo gemido por ter se movido ao esquecer-se de sua situação, foi a operação que seus companheiros tramavam para resgatá-lo. Ele ainda não podia imaginar como um grupo de no máximo quinze pessoas, entre homens e mulheres, com armamentos rudimentares, poderia invadir um quartel que contava com um efetivo de quase duzentos homens, tendo à sua disposição o que de mais moderno havia em armamentos. Em sua cabeça, ele tentava imaginar as várias fórmulas para um resgate desse tipo. Ele, que conhecia tão bem a cabeça dos companheiros, chegou à conclusão de que, ou eles desistiriam do resgate, ao constatarem a sua impraticabilidade, ou cometeriam um suicídio coletivo. É claro que, véspera de Natal, os quase duzentos homens não estariam no quartel, mas, como todos os quartéis do país viviam em estado de prontidão, justamente para evitar surpresas daquele tipo, era certo que pelo menos cinquenta homens bem alertas e bem armados, além de bem treinados, estariam naquele momento guardando aquele batalhão de infantaria. O sentimento de companheirismo o comoveu, ele faria o mesmo por qualquer companheiro, mesmo, é lógico, que fosse pelo Ramon, com o qual estava brigado, por este o ter acusado de desvio ideológico, pelo simples fato de Reyes ter passado uma semana com Serena no sítio. Na volta, provocado por Ramon, os dois discutiram e chegaram às vias de fato. Ninguém se meteu na briga, que demonstrou uma leve superioridade de Reyes. A partir daí, a grupo se dividiu em duas facções, os favoráveis a Ramon e os favoráveis a Reyes. Os dois passaram a se estranhar a tal ponto, que todos sabiam que em caso de nova briga as automáticas iriam falar ao invés dos punhos. Sabedores disso, os dois procuravam evitar o confronto para não haver derramamento de sangue dentro do coletivo. Reyes lamentou a briga com o companheiro, mas sabia que mais dia, menos dia, isso iria acontecer de novo, dado o sectarismo ideológico de Ramon; o que levou Reyes a chamá-lo, no momento mais áspero da discussão, de reacionário

de esquerda e conservador proletário, obreirista demagogo e outras coisas desse nível. Não mais continuou a enumerar as inúmeras "qualidades" do companheiro por que este o calou com um soco em plena boca. A partir daí, não mais se xingavam, mas se golpeavam. Serena pediu que os dois parassem com aquela estupidez que só servia para dividir o grupo. Chegou mesmo a meter-se na briga, a favor de Reyes, é claro, mas logo foi contida pelos outros companheiros, que achavam que os dois tinham o direito de resolver as divergências segundo as suas vontades. Então, foram satisfeitas as vontades dos dois contendores, que brigaram até que caíram lado a lado. Se houvesse um julgamento honesto para a luta, Reyes teria sido declarado vencedor, por que só desmaiou alguns minutos depois de Ramon. Aliás, Reyes não desmaiou, fora vencido pelo cansaço, ao contrário de Ramon que perdera os sentidos após o último soco do companheiro, que lhe atingira a boca do estômago, fazendo-o emitir um som gutural à semelhança dos que os animais emitem quando atingidos por um golpe contundente.

Na verdade, fora imerecido o elogio que Reyes recebera através do Boletim Interno por ter salvo o paiol de munições, pois fora ele próprio quem ateara fogo no paiol. Quando percebeu que poderia ser incriminado pelo ato, pois várias pessoas, entre as quais Durando, já se dirigiam ao local atraídas pela fumaça, então começou a gritar por socorro, como se estivesse chegando naquele momento, e a tentar apagar o fogo como podia. Logo, todos estavam no local do crime. Como o fogo estava em seu princípio, não foram precisos mais do que alguns extintores de incêndio para debelar as chamas que iriam pôr tudo pelos ares. Reyes tornou-se o herói do dia. Seus colegas o carregaram nos ombros e deram vários hurras em sua homenagem. O general-comandante o abraçou demoradamente, depois o convidou para almoçar em sua mesa no refeitório dos oficiais. De longe, Durando morria de ciúmes. Na hora do fogo, ele ficou desesperado sem saber o que fazer, ainda mais que a guarda do paiol cabia à sua responsabilidade. Fora Reyes que coordenara toda a operação-salvamento. Reyes estava acostumado a ações desse tipo, em que era necessário coragem e sangue-frio, se bem que as suas ações voltavam-se contra o governo defendido pelo general-comandante e pelo capitão Durando. Enquanto comia, frente a frente com o comandante, tendo por demais companhias à mesa, os coronéis Javier e Lajedo, Reyes imaginava o estrago que faria uma bomba naquele ambiente. "Seriam cacos de galões pra tudo que é lado", pensou, rindo entre os dentes, no momento exato em que o coronel Lajedo, na tentativa de bajular o general,

contou-lhe uma piada que generalizou o riso à mesa. Reyes nunca imaginara que um dia viria a sentar-se à mesma mesa com o general Diaz, ainda mais como convidado de honra. O fato provocou brincadeiras diversas por parte de seus colegas cadetes, até nas privadas tinham rabiscado chistes sobre o almoço. Por imposição do general, Reyes passou a ser o chefe de sua turma, função a que ele nunca almejara.

A primeira rajada de metralhadora seguida de intenso tiroteio, fez com que Reyes saísse de suas lembranças e tentasse, à custa de um desesperado esforço, erguer-se em direção ao orifício quadrado da cela, que servia de janela, por onde passava malmente o ar. Seu esforço não logrou êxito. Mas não foi necessário ele ver para compreender o que se passava lá fora, em noite alta. Os tiros de armas pesadas sobressaiam-se aos tiros de revólveres. Aliado a isso, ele pôde escutar gritos de dor vindo de vozes conhecidas, dentre as quais ouviu um grito nítido de mulher que poderia ou não ser de Serena. Isso doeu mais do que a dor que sentia, que o fez esforçar-se ainda mais em uma nova investida de colocar os olhos no quadrado, para ver a carnificina que ele imaginava estar havendo lá fora. Novamente não conseguiu erguer-se. Juntamente com gritos de dor vindo dos seus companheiros, escutava gritos dos defensores do quartel. Eram gritos de comando, de ira. Pouco depois, escutou explosões de granada que sabia não serem lançadas por seus companheiros, pois eles não as possuíam. O tiroteio continuou por algum tempo mais. Reyes desistiu definitivamente de tentar mover-se. Sabia que a sorte estava lançada para si e seus companheiros. O que mais lamentava era não estar também lá fora lutando junto com os seus, pelo menos morreria em combate ao invés de morrer na tortura.

O tiroteio, devido à desigualdade de forças, não durou mais do que duas horas. Depois o barulho dos tiros foi substituído por uma euforia traduzida pelo burburinho de vozes dos defensores do quartel. Reyes, deitado no chão, encolheu-se ainda mais, devido ao frio, à sua dor e a dor provocada pelo que seus ouvidos testemunhavam.

Num dado momento, a porta da cela se abriu e seus olhos, ao se voltarem, depararam-se com os de Durando. O sorriso do capitão confirmou a sua impressão sobre qual lado houvera sido o vencedor.

do quase nada de uma noite

Poemas inéditos de Vera Lúcia de Oliveira Maccherani[1]

leves de caminho

feito pelo fundo da noite

alguns não chegam mas

pedem espaço pedem

arcabouço para sobreviver

outros se derramam

sobre bancos mudos

de jardins desesperados

alguns só habitam bordas

de desfiladeiros onde sempre

caem e se levantam sempre

caem e se levantam

---

1 Vera Lúcia de Oliveira Maccherani nasceu em Cândido Mota (Brasil) e reside na Itália desde 1985. É poeta, ensaísta e professora de Literatura Brasileira na Universidade de Perugia. Formou-se em Letras no Brasil e doutorou-se Itália. Escreve em português e em italiano e tem poemas publicados em vários países. Sua obra aborda temas como os processos de alteridade, deslocamentos, desterritorialização, marginalização de indivíduos. Recebeu diversos prêmios, entre os quais: Prêmio Sandro Penna (Perugia, 1988), Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras (2005), Prêmio Literatura para Todos (Brasília, 2006), Prêmio Internacional de Poesia Pasolini (Roma, 2006). Entre os livros publicados: *Geografia d'ombra*, 1989 (poesia); *La guarigione,* 2000 (poesia); *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro,* 2015 (ensaio); *A chuva nos ruídos, 2004* (poesia); *Verrà l'anno,* 2005 (poesia); *A poesia é um estado de transe,* 2010 (poesia); *La carne quando è sola,* 2011 (poesia), *Vida de boneca*, 2013 (infantil); *O músculo amargo do mundo,* 2014 (poesia); *Ditelo a mia madre*, 2017 (poesia); *Minha língua roça o mundo,* 2018 (poesia).

disse que não ia morrer

como toda gente

bastaria ir sumindo pelas brechas

da madeira velha dessa casa

que ela mesma ajudou a construir

disse que a deixassem mofar

pingar rachar esfarelar-se

onde o cimento vai sendo

puído pelo tempo e o metal

dos pregos se enferrujando

ali entraria na terra

como vira entrar todos

os mortos que por baixo

dela aguardavam

seus ossos

***

andava por telefones

ocupava linhas

trem ali não havia

nem trilhos no chão

discava para o nada

e nenhum vagão

***

país de palha

onde me fiz

em beirada de cama

vendo o pai morrer

levou de mim

o que nem me deu

nessa dor comida

com garfadas de feijão

com arroz

país de estopa que a mãe alvejava

e no branco aberto muitos dos

pássaros me ensinaram a voar

país de grama e terra molhada

país de arame farpado

que nos enrolou a língua

país de facas apertadas

nessa garganta limpa

***

no silêncio que é marulho

de vaga que não espraia

vai porque o corredor convoca

porque as rachaduras da escada

respondem quando a onda bate

contra a cabeça e mareja os olhos

***

despeja-se da tela o maciço do corpo forte

não se vê o outro abaixo rasurado raso baixo

não se vê o porte o peso a altura a proporção

não se vê o peito ali que bate bate

não se vê como olha sua mãe

do lado de lá desse chão gelado

não se vê como nota um carrinho que passa

não se vê como ouve a voz que grita

moço ele não respira moço ele não

não se vê se treme se pulsa nas têmporas

não se vê se baba se sua chora faz xixi na calça

não se vê se contrai a mão se repuxa os pés

num espasmo de vida quando se vai

não se vê se bate ainda o coração não

se vê se morre morre morre morre

não se vê [1]

---

2 Poema escrito ao ler a notícia em que Pedro Gonzaga, de 19 anos, morre asfixiado pelo segurança de um supermercado no Rio de Janeiro, em 14 de fevereiro de 2019, diante da mãe.

A notícia

A Meirielle

da ponta da caneta
foi saindo o sangue
lento pingado
formando poça
no papel

gotejou na cadeira
escorreu em fio
de formigas loucas
por todas as pontas
das linhas
do jornal

utop...

de Jorge Luiz Lima de Souza[1]

Aconteceu, então, de Nicanor nascer com a cabeça virada para trás.

Não teve médico que desse jeito.

Aberração! Bizarro! Curupira craniano! Encarnavam as crianças de cabeça boa.

Não tinha mãe que desse jeito nas crianças encarnadeiras.

Nicanor, se andava, via tudo ficando para trás. Caiu muito, mas cresceu, acostumou-se. Agora, até corria. Resignou-se. Nasceu assim, vivia assim.

Namorava. Nem disso se privava. Mas tinha de optar entre beijar ou sarrar, os dois juntos não podia. Trabalhava de vigia. À hora do almoço, sempre um espetáculo. Todos na firma se maravilhavam com sua habilidade de meter a comida na boca, onde, em alguém normal, seria a nuca. Vivia como qualquer um.

Um dia, como sempre acontece, morreu. Foi velado de bruços ou ninguém lhe veria a cara. Como às vezes acontece, reencarnou. Renasceu perfeito. Ia para frente olhando para frente, como todo o mundo. Cabeça no lugar. Sentiu depressão.

O médico lhe recomendou terapia. O terapeuta lhe recomendou hipnose. O hipnotizador lhe recomendou regressão. O regressor lhe recomendou que

---

1 Poeta e graduando em Letras pela PUC-RJ. E-mail: sodinesodine@hotmail.com

fechasse os olhos e contou 3, 2, 1. Nicanor descobriu que teve a cabeça virada para trás numa vida anterior. O médico escarneceu do terapeuta por tê-lo encaminhado para um hipnotizador, do hipnotizador por tê-lo encaminhado para um regressor, e do regressor por usar métodos não científicos para curar pacientes. Nicanor sacudia a cabeça boa que "sim", concordando com o médico; contudo, ter tido a cabeça virada para trás na encarnação passada lhe despertava curiosidades... Voltou ao regressor. A segunda sessão foi um sucesso. Tudo confirmado. E porquanto a história da cabeça o intrigasse cada vez mais, suicidou-se.

O destino foi tolerante. Reencarnou novamente. E, novamente, aconteceu de nascer com a cabeça virada para trás.

Como não se lembrava das encarnações anteriores, pretendeu viver aquela como se fosse a primeira e a última.

No entanto, desta vez, algo diferente aconteceu. Quando ia para frente e via que tudo ficava para trás, passou a sentir dentro de seu corpo uma sensação estranha e desconhecida. Ele olhava tudo se distanciar e diminuir, e tentava, em vão, abarcar com a visão o que ficava. De vez em quando, afligido por aquela realidade, parava de andar, apenas para ter a falsa impressão de que não mais deixava para trás as coisas pelas quais passava. Era inútil. O estranho incômodo que se revirava dentro do nosso Nicanor só crescia... Como uma árvore.

Era preciso dar fim àquilo: decidiu que só olharia para frente dali em diante, custasse o que custasse. Passou a andar de costas.

Tornou-se, assim, como todos no mundo, com a diferença de que andava de ré. Não houve um que não o congratulasse. "O homem da cabeça virada para trás que anda de ré para frente", diziam os jornais; "exemplo de superação", diziam os admiradores; "não tinha cão, caçou com gato", diziam os ditos.

Dentro de seu peito, no entanto, o incômodo persistia. Tomado por aquele mal-estar e vitimizado por terrores noturnos e pesadelos, nosso Nicanor teve uma ideia: transformaria sua perturbação particular em perturbação coletiva. Antes, contudo, precisaria de poder.

Pôs logo o plano em prática e bem-sucedeu. Em menos de dez anos, já havia sido eleito, por unanimidade, líder da nação. O primeiro presidente da república de cabeça virada para trás... Sua palavra, agora, era lei. Primeiro

decreto: "Todos devem andar com a cabeça virada para trás, com exceção dos recém-nascidos, porque ainda não sabem andar". Comoção, alarde, a nação pipoqueava, norte, sul, leste, oeste. Como quer este infeliz que andemos como ele andava antes de decidir andar de ré para frente? Contradição! Outra lei que não vai pegar!

Sabido das controvérsias, nosso Nicanor, mais uma vez, surpreendeu o povo. Incluiu no decreto um dispositivo punitivo contra aqueles que se negassem a andar com a cabeça virada para trás. Pena: corte da cabeça. O repúdio popular era inevitável. "O homem da cabeça virada para trás que anda de ré para frente obrigará a todos a andarem com a cabeça virada para trás, mesmo tendo cabeças boas", diziam os jornais; "o poder lhe subiu à cabeça virada", diziam os ex-admiradores; "era água, agora é vinho", diziam os ditos.

Nicanor se regozijava com sua obra. O incômodo em seu peito, que por tanto tempo o afligiu, tornara-se coletivo. Todos no país eram obrigados a andar de costas, com suas cabeças viradas para trás e, assim como ele, teriam de se lamentar diariamente ao ver que, enquanto iam, tudo ficava. Como ele, sentiriam a angústia terrível de querer, em vão, tomar de volta as coisas que passaram. Seria o passado o objetivo inalcançável de cada cidadão do país.

Como sempre acontece, revolta popular. "Impeachment", diziam os jornais; "arranquem-lhe a cabeça e pendurem num poste... e virada para trás!", diziam os revoltosos; "semeou ventania, olha aí a tempestade", diziam os ditos.

Sem apoio nem dos aliados mais próximos, nosso Nicanor foi deposto, julgado e condenado. Sua obra maligna não durou nem um ano completo.

Após sua queda, muito falou-me-falou. As línguas boas falavam que foi um mártir; as más, que foi um tirano. As línguas mudas nada falavam. Corrido o tempo, fatos se converteram em especulação. "Nicanor, a lenda urbana", diziam os jornais; "a história mentiu! Alguém com a cabeça virada para trás jamais chegaria à presidência da república", diziam os céticos; "quem contou este conto aumentou muitos pontos", diziam os ditos.

Décadas se passaram. Hoje, o nome Nicanor ainda surge em rodas de conversa populares. Há, inclusive, quem jure que ele viveu como exilado político e retornou anistiado mais de trinta anos depois.

Contudo, o que afirmam os anciãos daquele país – legítimos conhecedores da verdadeira história – é que Nicanor não teve nem tempo de exilar-se. Depois de deposto, contam eles, foi condenado à morte e, tal como queria o povo, teve a cabeça arrancada.

Contam também os anciãos que, momentos antes da degola, ele ainda teve tempo de gritar este recado derradeiro: "Um grande foda-se para quem fica! Um foda-se com um F deste tamanho!" A cabeça, então, tombou decepada.

Contrariando a vontade popular, as autoridades preferiram não pendurá-la num poste. Acharam que seria excessivo.