

opiniões

revista dos alunos de
literatura brasileira

ano 11, número 21



1822, 1922, 2022

continuações e rupturas

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 11, número 21

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

Av. Professor Luciano Gualberto, 403 – Cidade

Universitária/Butantã

São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-900

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes> | opiniaes@usp.br

 <https://www.facebook.com/Opiniaes>

 @revista.opiniaes

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

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

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 11, n. 21 (2022) – São Paulo: FFLCH-USP, 2022.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

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

CDD 869-09981



fflch



Opiniões é uma publicação dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Universidade de São Paulo – USP

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Júnior | Vice-Reitor Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins | Vice-Diretor: Prof. Dr. Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida | Vice-Chefe: Prof^a Dr^a Cilaine Alves Cunha

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Coordenador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez | Vice-coord.: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

Editores responsáveis n. 21

Bruna Coradini (USP), Gabriela Broinizi (USP), Guilherme Pavarin (USP), João Paulo Bense (USP), Rafael Bonavina (USP)

Editores responsáveis pela Seção Depoimentos

Amanda Angelozzi, Cláudia Ayumi e Fernando Borsato

Comissão editorial

Admárcio Rodrigues Machado, Amanda Angelozzi Silva, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Bruna Martins Coradini, Carolina Ferreira da Silva Marcondes, Cecília Silva Furquim Marinho, Eduardo Marinho da Silva, Érica Ignácio da Costa, Gabriela Broinizi Pereira Branco, Gabriela Lopes de Azevedo, Guilherme Pavarin, Jenifer Ianof de la Fuente, João Paulo Bense, Maira Luana Moraes, Mariana Carlos Maria Neto, Rafael Bonavina Ribeiro, Sara Begname, Tatiane Felipe Santana Bovolato.

Conselho editorial

Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-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 Ruffinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Revisão e Diagramação

Amanda Angelozzi Silva, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Bruna Martins Coradini, Cecília Silva Furquim Marinho, Gabriela Lopes de Azevedo, João Paulo Bense, Mariana Carlos Maria Neto, Jenifer Ianof de la Fuente, Eduardo Marinho da Silva, Sara Begname

Telas

André Ricardo, retratadas por Everton Ballardin, com inserção dos títulos das seções sobre as obras. Créditos das imagens ao final.

Agradecimentos

Eduardo Marinho da Silva, André Ricardo e Everton Ballardin

Contatos

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes> | opiniaes@usp.br

Redes sociais

[facebook.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes) | [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

sumário

editorial

Três vezes 22: o que nos resta?

Bruna Coradini, Gabriela Broinizi, Guilherme Pavarin, João Paulo Bense, Rafael Bonavina 10-12

dossiê temático

1822, 1922, 2022: Continuações e rupturas

Tudo isso e tudo aquilo: uma breve ponderação sobre contradições constitutivas do Modernismo brasileiro

All of This and All of That: A Brief Ponderation on the Constitutive Contradictions of Brazilian Modernism

Gabriela Lopes de Azevedo 14-33

Debaixo de uma bruta chuva: uma análise das críticas de Amoroso Lima a *Macunaíma*

Under Heavy Rain: an Analysis of Amoroso Lima's Critics to Macunaíma

Rafael Bonavina 34-55

Caranguejo Overdrive e o descompasso nacional

Caranguejo Overdrive and the National Mismatch

Gabriela Broinizi Pereira Branco 56-73

A (Des)construção do feminino em “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”

The Deconstruction of the Feminine in “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”

Jenifer Ianof de la Fuente 74-88

coletânea

O modernismo na historiografia literária brasileira

Modernism in Brazilian Literary Historiography

Roberto Acízelo, Livia Penedo Jacob, Juliane de Sousa Elesbão

90-102

Políticas institucionais e movimentos sociais: a trajetória de Federico. Sobre *Marrom e amarelo*, de Paulo Scott

Institutional Politics and Social Movements: Federico's Trajectory in Marrom e Amarelo, by Paulo Scott

Ivone Daré Rabello

103-112

depoimentos

50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP: anos de formação

50th Anniversary of The Program in Brazilian Literature of University of São Paulo: Years of Formation

Amanda Angelozzi, Cláudia Ayumi Enabe, Fernando Borsato dos Santos

114-147

tema livre

Encontros e desencontros com o desejo nos corredores da velhice: Leitura de “A procura de uma dignidade”, de Clarice Lispector

Matches and Mismatches with Desire in the Old Age's Corridors: Reading of “A procura de uma dignidade”, by Clarice Lispector

Carla Casarin Leonardi

149-164

Pluralidade de sentido no conto "Famigerado", de João Guimarães Rosa

Plurality of Senses in the Story “Famigerado”, by João Guimarães Rosa

Gustavo Henrique Brant Cordeiro

165-183

Urubu-Rei: A palávora experimental de Gramiro de Matos
King Vulture: Gramiro de Mato's Experimental paravocable
Arthur Lungov Bugelli

184-210

criação literária

O problema do fóssil

Paulinny Tort

212-218

Vizinhos

Daniel Francooy

219-222

Linhas de soco & madrugada em fuga

André Capilé

223-227

Lalo, o menino do lado

Lucas Oliveira Campos Verzola

228-229

Desgrenhando as Dores

Vitória Taísa Bertoldo de Oliveira

230-232

Esofromatem

José D'Assunção Barros

234-234

três vezes 22: o que nos resta?

Ao longo de 2022, não foram poucas as reflexões sobre qual país seríamos. Em um ano pontuado por fraturas sociais e eleições tensionadas até o limite, com ameaças de golpe da extrema-direita e o resultado mais apertado desde a redemocratização do Brasil, duas efemérides contribuíram para um debate contínuo sobre questões de identidade nacional: o bicentenário da Independência e o centenário da Semana de 22, dois eventos que marcaram nossa cultura.

Afinal, é possível dizer quais Brasis somos nós? A fim de dialogar com essa pergunta no âmbito dos estudos literários, a Opiniões organizou, no seu vigésimo primeiro volume, uma coletânea de textos que busca refletir sobre as ressonâncias da Independência e da Semana de Arte Moderna nas preocupações estéticas e ideológicas da literatura brasileira. Nossa intenção foi, desde o início, abrir o espaço para discussões sobre a ideia de identidade nacional de nação, diferenças entre escrita local e universal, relações entre o popular e o erudito, bem como os tipos de representações em uma sociedade multifacetada racial e culturalmente, entre outros assuntos caros a quem pensa o país por meio de suas figurações artísticas.

Com todos esses tópicos contemplados em maior ou menor grau, nossa seção Dossiê reúne quatro trabalhos de suma importância. No artigo que abre a revista, Gabriela Lopes de Azevedo analisa e discute as acusações de que os escritores das primeiras décadas do século XX não eram verdadeiramente modernos. Apoiada em conceitos do escritor e filósofo Marshall Berman, a pesquisadora expõe que as contradições ajudam a compreender melhor o Modernismo brasileiro e busca, ao longo do texto, evitar o encerramento da discussão sobre a insuficiência do movimento. Ainda discutindo esse momento inicial do modernismo, Rafael Bonavina analisa os textos do crítico literário Alceu Amoroso Lima sobre *Macunaíma* para discutir o projeto literário da Igreja Católica. Para fundamentar seu trabalho, o pesquisador propõe compreender a chave de leitura de Amoroso Lima através das suas relações éticas e estéticas com o frei Pedro Sinzig.

Avançando historicamente no debate do modernismo, Jennifer Ianoff apresenta seu artigo "A (Des)construção do feminino em "Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres"", em que a autora se centra no debate da identidade feminina e sua desconstrução na obra clariceana. Um pouco mais adiante, já no campo da contemporaneidade, Gabriela Broinizi Pereira Branco se debruça sobre a peça *Caranguejo Overdrive*, de Pedro Kosovski, para refletir sobre os modos como a nossa dramaturgia contemporânea investiga o Brasil de hoje. Segundo a pesquisadora, a história do Brasil se repete ininterruptamente a ponto de ser incorporada à própria forma do teatro nacional.

Já na seção Coletâneas, a Opiniões conta com o texto "O modernismo na historiografia literária", que discorre sobre a etimologia e o surgimento do termo moderno na crítica literária nacional, além de levantar dados dos mais recentes estudos da historiografia brasileira acerca das possibilidades do marco temporal que estabeleça o fim do modernismo. Resultado de um trabalho em conjunto das pesquisadoras Juliane de Sousa Elesbão, Lívia Penedo Jacob, e do professor titular

do Instituto de Letras da UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) e escritor Roberto Acízelo de Souza.

Esta seção se encerra com o ensaio da pesquisadora e professora Ivone Daré Rabello sobre *Marrom e Amarelo*, de Paulo Scott, um dos livros mais discutidos da literatura brasileira dos últimos anos. Convidada pelos organizadores deste dossiê a participar de um debate sobre identidade nacional, que ocorreu durante uma mesa de apresentações no VIII Seminário do PPGLB, ocorrido em junho, Ivone Daré Rabello foi elogiada pelo autor por sua aguda compreensão da obra. Por isso, optamos por convidá-la a escrever uma resenha sobre *Marrom e amarelo*, o que ela prontamente aceitou, e nos entregou o texto que analisa esse romance a partir das discussões contemporâneas da luta por integração das comunidades negras e ações governamentais de inclusão e mesmo de repressão dos movimentos sociais.

A edição traz ainda, na seção de Tema Livre, outro artigo sobre Clarice Lispector: "Encontros e desencontros com o desejo nos corredores da velhice: Leitura de 'A Procura de uma dignidade', de Clarice Lispector", em que Carla Casarin Leonardi apresenta uma interessante discussão sobre o desejo sexual na velhice a partir de uma perspectiva feminina, centrada na obra da escritora.

Também teve espaço o texto "Pluralidade de sentido no conto 'Famigerado' de João Guimarães Rosa", de Gustavo Henrique Brant Cordeiro. O artigo parte do conto presente nas *Primeiras estórias* para discutir a escrita rosiana como um procedimento de criação heteróclito, que potencializa os signos linguísticos e gera uma pluralidade de sentidos no texto.

Fechando a seção com chave de ouro, Arthur Lungov Bungelli faz um profundo estudo de intitulado "*Urubu-Rei: A Palávora experimental de Gramiro de Matos*". Nesse texto, o pesquisador analisa os processos formativos dos neologismos encontrados em *Urubu-Rei*, apresentando ao leitor diversas características que inserem a obra gramiriana na tradição da poesia experimental brasileira.

Em seguida, Amanda Angelozzi, Cláudia Ayumi Enabe e Fernando Borsato dos Santos dão prosseguimento à série de depoimentos que celebram os 50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (PPGLB) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Nesta edição, estão com a palavra: Acauam Oliveira, egresso do PPGLB e professor da Universidade de Pernambuco; Caio Cesar Esteves de Souza, egresso do PPGLB e doutorando na Universidade de Harvard; Ligia Rivello Baranda Kimori, egressa do PPGLB e do IEB e pesquisadora independente; João Roberto Gomes de Faria, professor titular do PPGLB; Noemi Jaffe, egressa do PPGLB, escritora e professora; e Yudith Rosenbaum, professora do PPGLB.

Por fim, o tema da identidade também perpassa os textos de Criação Literária. A autora Paulliny Tort escreve um conto sobre as descobertas e os mistérios da vida em uma universidade; Daniel Francooy explora as relações e os pactos silenciosos entre vizinhos em uma Ribeirão Preto marcada pela crescente hostilidade; Lucas Verzola narra a história trágica de uma criança em um país paralisado em sua pulsão de morte; e André Capilé publica dois poemas, que misturam lirismo e violência no ritmo de batuques.

Além dos textos, a Opiniões contou com as telas do artista plástico André Ricardo para a capa e para as aberturas de cada seção. Nascido em 1985, formado em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP (Universidade de São Paulo), André Ricardo participou, neste ano de 2022, do 37^a Panorama da Arte

Brasileira no MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) / *Sob as cinzas, brasa*, e já realizou diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e em outros países como, entre outros, Portugal e Espanha. Enquanto a presente edição se desenvolvia, ele foi artista residente do programa RU (Residency Unlimited) e ficou sediado no Brooklyn, em Nova York, Estados Unidos.

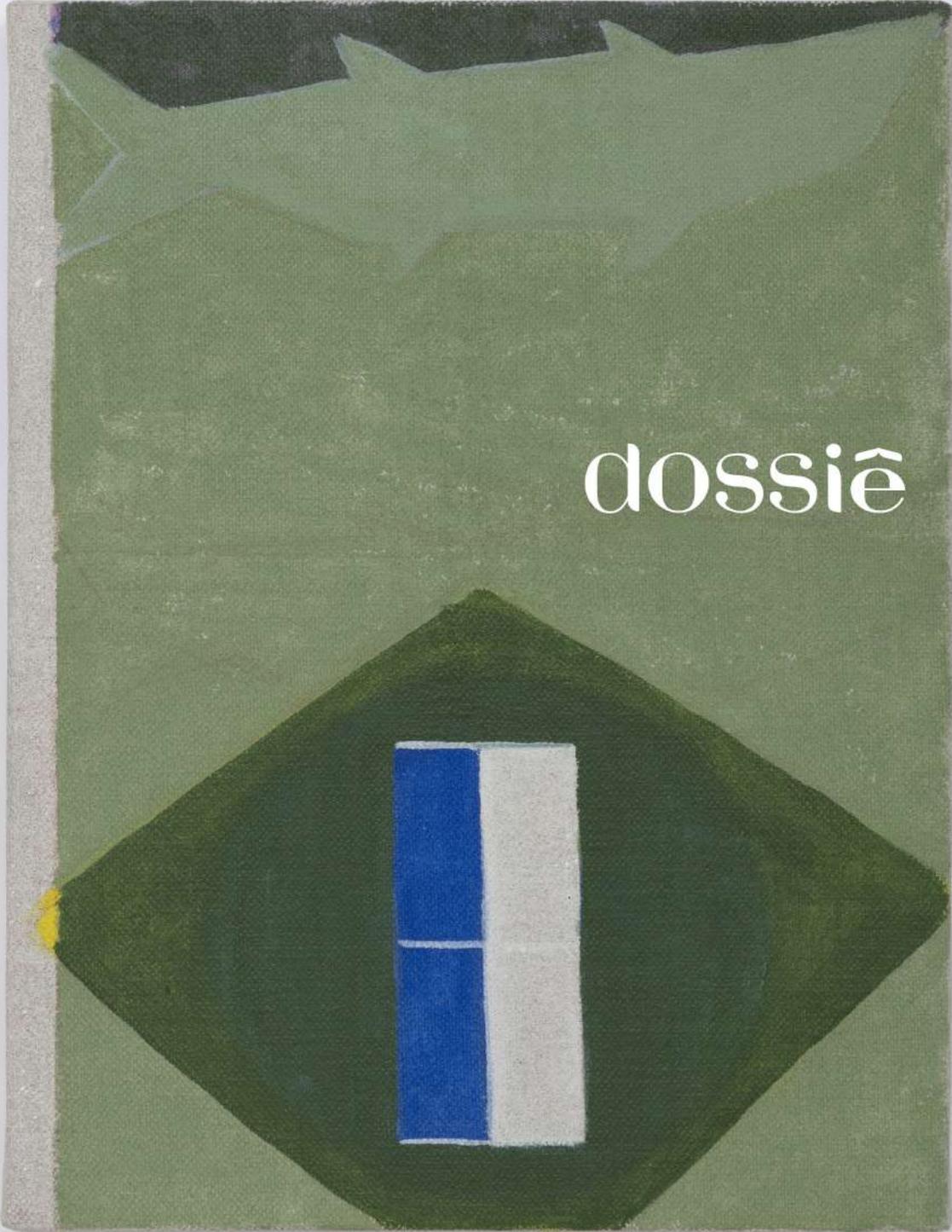


André Ricardo. *Divulgação*. Crédito da foto: Everton Ballardin.

Nas palavras do crítico Tadeu Chiarelli, professor sênior do Curso de Artes Visuais da USP e autor de *Arte popular brasileira: Olhares contemporâneos*, a obra de André Ricardo possui a necessidade de diálogo entre uma “tradição construtiva” e a realidade brasileira atual. Isso porque foi a partir de suas viagens cotidianas “entre as bordas sul de São Paulo e a USP, na zona oeste da cidade” que André Ricardo desenvolveu o plano, a linha e a cor de sua produção.

Vivida a infância e adolescência nos bairros do Grajaú e do Campo Limpo, trabalhando durante alguns meses, aos 11 anos, em uma loja de material de construção, André Ricardo encarna, pelo uso da técnica de têmpera a ovo de Alfredo Volpi e de Eleonore Koch, uma tradição do cânone da pintura brasileira somada ao olhar sem intermediações de um artista que vem das franjas da cidade. Por meio de sua obra, o artista mira uma realidade objetiva e dura de um mundo que ecoa muito e muitos de nós mesmos. Sua pintura sintetiza, assim, um passado e um presente brasileiros, de modo a tensionar questões de nossas identidades nacionais ainda pulsantes e que chamam por serem resolvidas em nosso tempo.

Editores da Opiniões n. 21
Bruna Coradini, Gabriela Broinizi, Guilherme Pavarin,
João Paulo Bense, Rafael Bonavina

The book cover features a textured green background. At the top, there is a dark green, jagged, torn-edge effect. In the lower half, a large, dark green diamond shape is centered. Inside this diamond is a vertical rectangle divided into two sections: a blue section on the left and a white section on the right. The word "dossiê" is printed in white, lowercase letters on the right side of the cover.

dossiê

Tudo isso e tudo aquilo: uma breve ponderação sobre contradições constitutivas do Modernismo brasileiro

All of This and All of That: A Brief Ponderation on the Constitutive Contradictions of Brazilian Modernism

Autoria: Gabriela Lopes de Azevedo

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0836-1439>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6552266219284277>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201262>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/201262>

Recebido em: 19/08/2022. Aprovado em: 10/11/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

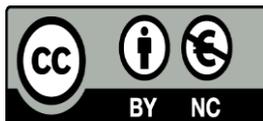
Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

AZEVEDO, Gabriela Lopes de. Tudo isso e tudo aquilo: uma breve ponderação sobre contradições constitutivas do Modernismo brasileiro. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 14-33, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201262>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/201262>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

tudo isso
e
tudo aquilo:
uma breve
ponderação sobre
contradições
constitutivas do
modernismo brasileiro

All of This and All of That: A Brief Ponderation on the Constitutive Contradictions of Brazilian Modernism

Gabriela Lopes de Azevedo¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201262>

¹ Graduada em Letras (Português/Francês) pela Universidade de São Paulo e pela Université Paris-Sorbonne. Doutoranda (doutorado direto) em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. E-mail: gabriela.azevedo@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0836-1439>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6552266219284277>.

Resumo

Os autores e obras brasileiras localizados nas primeiras décadas no século XX estão constantemente sob acusações de não serem verdadeiramente modernos, seja pela diferença e distância entre as realizações vanguardistas de nossos autores e as dos modelos europeus, seja pela ausência de discussão em torno da identidade nacional, seja ainda pelos contornos confusos e borrados entre identidade nacional e local. Entretanto, considerando a ponderação de Marshall Berman de que na Modernidade – e em sua expressão estética, o Modernismo –, não se é isso *ou* aquilo (*Either/Or*), mas se é isso *e* aquilo (*Both/And*), a experiência histórica e a arte moderna poderiam admitir a sobrevivência dialética das contradições, mesmo se elas, *a priori*, não coexistissem. A partir da análise do poema “Saudade”, publicado no livro *Poemas análogos* (1927), de Sérgio Milliet, em que coabitam contradições, temas decadentes, formas clássicas e imagens românticas com técnicas vanguardistas e dicção e ironia modernas, pode-se compreender e melhor interpretar o Modernismo brasileiro, refletindo sobre as contradições da experiência social da Modernidade no Brasil. Desta maneira, evita-se o encerramento da discussão nos argumentos da insuficiência, das impossibilidades, do erro, do “nunca ser moderno” que assombram o Modernismo brasileiro e latino-americano.

Palavras-chave

Modernidade. Modernismo. Sérgio Milliet. Poesia moderna. Simbolismo. Penumbrismo.

Abstract

Brazilian writers and works from the first decades of the 20th century are constantly under accusations of not being truly modern, either by the difference and distance between avant-garde realizations of Brazilian and the European models, or by the absence of discussion about national identity, or even by the confusing and blurred contours between national and local identity. However, considering Marshall Berman's remark that Modernity and in its artistic expression, Modernism –, one is not this *or* that (*Either/Or*) but it is this *and* that (*Both/And*), the historical experience and the modern art could admit the dialectic survival of contradictions, even if they, *a priori*, did not coexist. From the analysis of the poem “Saudade”, published in Sérgio Milliet's book *Poemas análogos* (1927), in which contradictions, decadent themes, classical forms and romantic images cohabit with avant-garde techniques and modern diction and irony, we can understand and better interpret the Brazilian Modernism, reflecting on the contradictions of the social experience of Modernity in Brazil. In this way, we avoid confining the discussion to the arguments of insufficiency, impossibilities, mistakes, and “never being modern”, that haunt Brazilian and Latin American Modernism.

Keywords

Modernity. Modernism. Sérgio Milliet. Modern poetry. Symbolism. Penumbra's poetry.

maus modernos

Mesmo que alguns considerem o Modernismo um assunto velho, esgotado, demasiadamente repetido, suas polêmicas ainda não foram exauridas e o consenso não é uma característica do debate. Contudo, o excesso de críticas e de investigações sobre o tema talvez tenha provocado uma avalanche de conceitos que se confundiram e resultaram em algumas sistematizações simplórias. No centenário da Semana de Arte Moderna, não foram poucas as acusações que o evento recebeu por “não ser realmente moderno”², seja por seu vínculo com a elite cafeicultora paulista, seja pelas características parnasianas ou simbolistas de algumas de suas obras, ou ainda por ter havido expoentes modernos de fora de São Paulo mais relevantes e que precederam a realização da Semana. No momento atual, em que a cena social está atravessada pelo debate das identidades, tampouco faltaram acusações de tratar-se de um evento de homens, brancos, ricos, paulistas – um combo de características dominadoras e excludentes. As acusações são todas verdadeiras e têm suas razões de ser, sobretudo no que diz respeito às identidades.

Assim, hoje observa-se algum esforço, na literatura e em outras manifestações artísticas, de ressarcir a devida credibilidade às mulheres, aos negros, indígenas, pobres e sujeitos de outras regiões do país que também contribuíram para a elaboração da arte moderna no Brasil e que foram apagados da historiografia. Algo correspondente acontece com autores chamados *pré-modernos*, colocados um degrau abaixo do núcleo paulista principal, dentre os quais destacam-se Lima Barreto, Euclides da Cunha, João do Rio e Augusto dos Anjos, que, aos poucos, passam a receber uma ênfase que até então lhes foi negada. Essa revisão e contestação da historiografia literária é tardia e ainda caminha a passos lentos. É, contudo, necessária, até para desfazer alguns lugares canonizados de autores e obras que implicam em questões econômicas e políticas, como o interesse de publicação e republicação, em estudos especializados, na presença em livros didáticos, paradidáticos e em exames de ingresso universitário, e, por fim, na presença e no reconhecimento na narrativa da cultura nacional.

Há, entretanto, o outro lado da discussão, que vê a Semana e seus integrantes como “falsos modernistas” ou “maus modernistas”, pelo fato de tanto suas figuras quanto suas produções literárias ainda se vincularem a características estética ou sociais ditas “passadistas”. O movimento modernista que, a exemplo das vanguardas europeias, deveria se opor à institucionalização da arte, ganhou e reforçou a institucionalização no contexto latino-americano; que deveria se opor às elites tradicionais, foi por ela financiada; que deveria congregiar pessoas mergulhadas nas novas ideias de sociedade moderna, abrigava integrantes bem apegados às configurações tradicionais (cujo caso mais emblemático provavelmente é o de Monteiro Lobato); o movimento que deveria, por fim, operar nos sinais da destruição, da negatividade e promover o reencontro da arte com uma nova práxis vital (BÜRGER, 2012, pp. 96-101), ainda parecia impregnado de cacoetes românticos, alexandrinos, diálogos amorosos com a lua, diversas outras características dos malquistos Simbolismo e Parnasianismo, além do interesse pela identidade nacional e sua colaboração para forjar o Estado e a nação (GORELIK,

² Ocorreu um intenso debate a partir de artigos de autorias diversas publicados pela *Folha de São Paulo* em fevereiro de 2022. Um barulho particular veio, contudo, do posicionamento de Ruy Castro no mesmo jornal e em um debate no programa *Roda Vida*.

2005; MARTINS, 2010). Para agravar o quadro de Modernismo capenga, o palco escolhido, a cidade de São Paulo, não passava de uma fazendinha crescida, com muito pouco da atmosfera metálica, vertical, ruidosa e cosmopolita que se esperava de uma verdadeira cidade moderna. Novamente, embora tudo isso possa ser considerado verdade, não é assim tão listável e simplório como às vezes os esquematismos podem levar a crer.

No campo especializado da crítica e da historiografia literária, tal polêmica de que “o Modernismo brasileiro não é tão moderno assim” não é novidade, surpresa ou desconstrução alcançada só cem anos depois. Ao contrário, dado que o assunto Modernismo é velho e desgastado, tal querela também o é. Nesse ponto, já há uma imensa bibliografia que trabalha os motivos pelos quais as experiências estéticas latino-americanas não poderiam ser mero espelho das europeias³. Uma das mais representativas é a de Antonio Candido (2011a) que analisa a especificidade do passado colonial, o lugar periférico no mapa do capitalismo internacional, o fato de a arte moderna local não ter tido o mesmo lastro e papel de institucionalização que a europeia, de não haver ainda um circuito maduro entre obra, artista e comunidade receptora para que esses produtos tivessem lugar e importância social.

É nesse *pot-pourri* da discussão que surge a necessidade de adjetivar as experiências vanguardistas na América Latina de modo a distingui-las do modelo “padrão” europeu. Os adjetivos passíveis de serem mobilizados são inúmeros: vanguardas atenuadas, nacionais, oficiais, construtivas, tropicais, atrasadas, de Estado, periféricas etc. (GORELIK, 2005, p. 16). Entretanto, apesar do esforço para compreender tais singularidades, é ainda o critério de comparação com o “modelo” que parece determinar o julgamento e rotular diversas obras brasileiras com as etiquetas de “não moderna” e “desprovida de interesse”. Além de pretender reduzir e encerrar a discussão, há alguns fatores que costumam ser ignorados ou pouco debatidos por esse tipo de crítica. Alguns deles residem justamente no espinhoso terreno da questão da influência e da dependência cultural.

modernos e antimodernos

Dado que a arte no Brasil estava em um momento em que suas fontes primárias ainda vinham da Europa (CANDIDO, 2011b, pp. 182), sobretudo da França, há alguns pontos a se considerar. Primeiramente, a ida à Europa de escritores, pintores e artistas brasileiros, no geral para se inserir no meio e aprender sobre a estética e a cena artística das vanguardas, acontece, majoritariamente, na segunda e terceira década do século XX. No final dos anos de 1910, sobretudo depois do fim da Primeira Grande Guerra, muitos dos artistas da vanguarda europeia já adentravam o chamado *Retour à l'ordre*, momento em que a desconstrução, a fragmentação e a distorção radical das vanguardas se atenuavam e conviviam novamente com técnicas e formas clássicas. Na pintura, o *Retour à l'ordre* é bem visível pela volta progressiva da arte figurativa. Nos anos de 1920, em que se costuma localizar a fase heroica do Modernismo brasileiro, momento justamente dos eventos escolhidos como marcos do movimento – a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e a Semana de Arte Moderna, em 1922 –, é quando as duas tendências artísticas circulam

³ A exemplo de inúmeros trabalhos de Roberto Schwarz e Jorge Schwartz.

simultaneamente no meio europeu. Assim, é ingênuo pensar que os brasileiros, paulistas ou não, não receberiam, concomitantemente, tanto a influência das vanguardas heroicas quanto o influxo do *Retour à l'ordre*.

Os dois quadros de Picasso (Figuras 1 e 2) tratam do tema do Arlequim, muito presente em sua obra e na de Mário de Andrade. O primeiro, de 1918, apresenta um processo de desfiguração e fragmentação bastante radical, um excelente exemplo de arte cubista; já o segundo, de 1924, provavelmente seria considerado um neoclássico, por promover uma recuperação clara do desenho figurativo e das técnicas da tradição. Poucos anos separam as duas obras e ambas as datas circundam momentos de intensa presença de artistas latino-americanos na Europa. Contudo, é recorrente a ideia, no que diz respeito à pintura, que os nossos pintores nunca foram verdadeiramente ousados e radicais na desfiguração como aqueles que eram suas fontes de influência. Mas a influência vinda do *Retour à l'ordre* quase sempre não é mencionada como possibilidade, ainda que, temporalmente, ela também seja uma possibilidade de diálogo e aproximação.

Figura 1: *Arlequim com violino*, 1918. Pablo Picasso.
Óleo sobre tela, 171 x 132 cm.



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso>>

Figura 2: *Paul vestido de Arlequim*, 1924. Pablo Picasso.
Óleo sobre tela, 58 x 80 cm.



Fonte: <<https://www.pablocicasso.org>>

A coexistência de contradições é facilmente apontável na produção artística brasileira e latino-americana, porque a condição de subdesenvolvimento dos territórios instaura um inevitável descompasso material e cultural com os países metropolitanos, além de uma dificuldade interna de produção e circulação das obras em meio a uma população assolada pela pobreza, pelo analfabetismo e pela falta de escolarização. Entretanto, seria equivocado pensar que a produção europeia é homogênea ou isenta de contradições. Observando um quadro futurista como *Dinamismo de um automóvel* (1913), de Luigi Russolo (Figura 3), que remete imediatamente à velocidade, máquina, tecnologia e ao conceito de progresso, é difícil lembrar-se que a indústria de novas tecnologias, como aquela do automóvel, ainda não havia sido implementada com força e, até 1914, eram mais representativas as indústrias do vestuário, da alimentação e do imobiliário, provindas de épocas passadas (ANDERSON, 1986, p. 8). Perry Anderson lembra que a experiência da Modernidade na Europa também estava permeada de elementos contraditórios; havia o que tinha sido forjado pela ordem burguesa, mas havia igualmente resquícios e sobrevivências de elementos aristocráticos do *Ancien Régime*. A cultura aristocrática, se por um lado era combatida, por outro fornecia

uma série de recursos que ajudavam a resistir à lógica do mercado, que pouco a pouco era implementada (idem, p. 9). Junto disso, esse quadro de persistência do passado, em conjunto com as selvagens transformações desencadeadas pela lógica burguesa, deram margem a um forte imaginário da revolução social. Logo, uma equação que considere inovações tecnológicas, velocidade e automóvel iguais a vanguardas, Futurismo, técnica fotográfica, exaltação da máquina, perde de vista essas contradições que também pertenciam e produziam a experiência da Modernidade.

Figura 3: *Dinamismo de um automóvel*, 1912-1913. Luigi Russolo.
Óleo sobre tela, 139 × 184 cm.



Fonte: <wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Car>

Logo, talvez seja produtivo considerar que as fontes de influência do primeiro Modernismo brasileiro eram também contraditórias e se mesclavam com as contradições provenientes da matéria nacional. Marshall Berman, um dos pesquisadores que compõe a imensa bibliografia sobre Modernismo, pontua que definir a Modernidade – e sua expressão estética, o Modernismo –, por “é isso” ou “é aquilo” (*Either/Or*) não colabora para a compreensão do moderno. Segundo o crítico americano, ser moderno seria muito mais “é isso”, e mesmo que pareça incabível e contraditório, também “é aquilo”, concomitantemente (*Both/And*) (BERMAN, 2007, p. 35). Como a formulação de Berman é simples, ela ilumina bem a ideia de que a contradição é parte constitutiva da experiência moderna e de qualquer movimento modernista.

Vale ainda dizer que normalmente um dos nós desse debate reside na relação entre a prática social e as representações artísticas. No caso brasileiro, as

justificativas para seu Modernismo incompleto repousariam na matéria social distante de uma vida, sociedade e metrópole verdadeiramente modernas. Toda amálgama entre colonização e escravidão não poderia desaparecer, ser esquecida ou simplesmente substituída em um passe de mágica; assim, a única Modernidade possível seria aquela forma estranha onde as ideias sempre estariam fora do lugar (SCHWARZ, 2012). Já no caso da Europa, mesmo que pudesse haver uma convivência de ideias contraditórias, como foi apontado por Perry Anderson (1986), elas ainda teriam lastros de formação, transformação e sentido. Em outras palavras, o que provém de uma ordem anterior e o que foi engendrado pela ordem burguesa teriam suas funções na formação das experiências sociais. Essas são considerações importantes para se estabelecer uma distinção entre as contradições que fazem parte da nossa experiência moderna enquanto periferia do capitalismo e aquelas que provêm de algo comum à Modernidade. Enquanto Berman (2007) foca nesse núcleo comum que homogeneizaria as experiências e estabeleceria o caráter internacional da Modernidade e do Modernismo, Anderson (1986) lembra da necessidade de periodização do capitalismo, pois cada tempo e espaço distintos arquitetam características e contradições próprias.

Todavia, é essencial levar em conta que “a sociedade é um campo de batalha de representações no qual o limite e a coerência são cenários contestados e rompidos com regularidade” (CLARK, 2004, p. 39). Em outras palavras, buscar absoluta semelhança, correspondência e coerência entre as representações e as práticas sociais pode não bastar para compreender nem a uma, nem a outra. A prática social, como coloca T. J. Clark, “escapa pelos vãos das práticas do discurso” (ibidem) e cria desencontros entre “o que foi”, em um sentido mais documental e histórico, e o que “foi dito que foi”. Para os acusadores, a quem a Semana e o Modernismo brasileiro não seriam suficientemente modernos, existe esse argumento forte de que a cidade, a sociedade paulista e seus artistas ainda eram provincianos e atrasados, mesmo se comparados a outras localidades brasileiras, como Rio de Janeiro e Recife. Esse é um argumento válido. Contudo a produção dos discursos passa por outros filtros que não só o da prática social, mas também aqueles dos interesses políticos, ideológicos, econômicos, das utopias, de uma “vida de espírito” da comunidade, para usar o termo de Georg Simmel (2013). Portanto, o descompasso entre as representações e as práticas sociais são também importantes e produtivos para a compreensão das contradições e complexidades do período, não só um atestado de erro ou mentira dos discursos.

Outra questão tangente é que aquilo considerado “comum, homogêneo e internacional” do Modernismo é calcado igualmente no pressuposto de um modelo europeu. Logo, as características discriminatórias de cada experiência de Modernidade e Modernismo, dadas por suas particularidades históricas e geográficas, seriam “desvios”. Contudo, posto que as periferias e ex-colônias são muito mais numerosas que as metrópoles, os “desvios” e “particularidades” imperam muito mais do que o caráter “homogêneo” da experiência histórica. Não se trata, portanto, somente de um descompasso entre a representação artística e a prática social, mas de reconhecer um ponto de vista dominante no debate do Modernismo que determina de antemão quais seriam os modelos de representações artísticas e também as práticas sociais definidoras da experiência histórica.

Assim, tendo em vista essas possibilidades de adoção de um outro ponto de vista e de a contradição engendrar sentidos, não se pode esquecer que os sujeitos

modernos foram ao mesmo tempo entusiastas e inimigos da modernidade: eles não se fecharam nem em uma euforia acrítica, nem em uma negação passadista (BERMAN, 2007, p. 35). Quando Antoine Compagnon trabalha sobre um dos autores fundamentais do Modernismo, Charles Baudelaire, pontua igualmente as contradições essenciais e irreduzíveis do poeta francês, que era ao mesmo tempo moderno e antimoderno:

A famosa “modernidade” baudelairiana, atitude estética, se define por sua própria “resistência” ao mundo moderno sob a maior parte de suas formas: o materialismo burguês, o urbanismo haussmanniano, a fraternidade democrática, em uma palavra, o progresso ou, mais expressamente, o dogma do progresso, a fé no progresso, simbolizada pelos jornais, pela fotografia, pela cidade e por tantos outros aspectos do moderno aos quais Baudelaire resiste ao mesmo tempo em que se deleita. (COMPAGNON, 2014, s.p., tradução nossa)

Sendo isso e aquilo ao mesmo tempo, resistindo à modernidade e regalando-se com ela, Baudelaire era completamente contraditório nos seus escritos e atitudes com relação à fotografia, ao jornal, à cidade e à arte, os quatro pontos nos quais o crítico francês se atém. Por isso, Compagnon afirma algo que parece muito mais generoso do que a dicotomia “é moderno ou não é” e mais produtivo para as investigações de obras artísticas e literárias: “a antimodernidade representava, efetivamente, aos meus olhos, a modernidade autêntica, aquela que resistia à vida moderna, ao mundo moderno, sendo-lhe irremediavelmente engajada” (idem, s. p.). Partindo desta visão mais larga e arejada de Modernidade e de Modernismo, as obras de Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, por exemplo, que receberam acusações de serem ainda parnasianas, passadistas, tradicionais – como se essas características essencialmente significassem “não moderno”, e por consequência, “ruim” –, não precisariam ser imediatamente julgadas e descartadas. O poema “Saudade”, de Sérgio Milliet, publicado em 1927 na série “Poemas brasileiros” do livro *Poemas análogos* (1946, pp. 72-73) é uma boa entrada nessa discussão da possibilidade de coexistência de contradições:

Saudade

Quero cantar a saudade da pátria apesar do tema ser romântico
 Mas faz tanto frio hoje em Paris
 tanto vento
 faz tanta solidão nas ruas mascaradas!
 Tenho a alma pesada
 a bronquite cantando no peito como uma gaita de carnaval
 e faz tanta tristeza no ambiente lamentável do meu quarto de hotel
 Cantar
 O pássaro que se poussa num galho
 todo molhado coitado
 constata que a chuva cai

sacode-se e canta
Mas eu tenho medo dos ironistas
não ousa fazer como o pássaro
não creio em Deus como ele ingenuamente
e em vez de cantar ou de chorar
eu me rio
e para que me acreditem poeta modernista
falo de trilhos
de automóveis
e de estradas de rodagem
Mas como me pesa esse exotismo do aço
e que vontade invencível de rimar versinhos de amor
de me deixar embalar pela música pobre dos alexandrinos
Necessidade de simplificação
de reintegração como diria o Graça
A tristeza passou
e a saudade também
Foi um acesso de febre
ameaça de gripe
lembrança do restaurante onde comi esta noite
um bife nervoso
no meio do vozerio ê ê ê on on ê a ê on ê
e dentro de mim um ão invomitável...

contágio penumbrista

O título do poema expõe imediatamente o tema da saudade, que era caro aos poetas românticos, particularmente no desdobramento da saudade da pátria que o primeiro verso já revela. Vêm à mente, é claro, a “Canção do exílio” e a herança romântica que constituía o repertório brasileiro até aquele momento. Mas no lugar do tom lírico dos românticos, no poema de Milliet um tom levemente irônico já se estabelece, dado que o eu-lírico se apresenta em um comentário sobre o próprio fazer poético, “quero cantar a saudade da pátria”, e a locução concessiva “apesar de” quebra as expectativas desse canto, justamente por sua filiação romântica. Essa ressalva ao Romantismo, a extensão do verso e a quebra de expectativa já tornam o poema prosaico e distante do lirismo esperado em um canto de saudade da pátria. Ao contrário, o prosaísmo e a irregularidade dos versos já apontam para uma dicção mais própria ao Modernismo.

Já o “mas” estabelecendo uma oposição no verso seguinte, abrindo uma descrição do *état d’âme* do sujeito e da cidade, quebra a nova expectativa e se estende até o sexto verso. Ou seja, inicia-se uma descrição sentimental do sujeito e do espaço que ecoa novamente na tradição recusada de início. Tal efeito de vai e vem com o Romantismo fica mais complexo na medida em que essa sincronia entre o sujeito e o espaço se dá em uma grande cidade e não na natureza, como seria de praxe para um poeta romântico. A descrição de Paris (vv. 2-7) – o frio, o vento, a solidão, a doença – compõem um cenário da urbe moderna muito florescido nas

obras decadentes e simbolistas. Trata-se de uma paisagem melancólica, inapreensível, causadora de desesperanças e angústias devido à ruína social e dos valores humanos que o progresso e a crença nele colocaram em cena. Nessa tradição, a cidade é frequentemente outonal, nevoenta, chuvosa, acinzentada, crepuscular, doente e sombria, e também o é o eu-lírico, triste, solitário, melancólico, com a “alma pesada” (v. 5) diante da urbe. No poema de Milliet, misturam-se os efeitos sensoriais do espaço e os efeitos sentimentais do eu-lírico.

Além das matrizes francesas do Simbolismo e do Decadentismo, com ênfase particular no Simbolismo belga que exerceu grande influência nos poetas brasileiros, a imagem acre e melancólica da cidade esteve também no *Macário* (1852), de Álvares de Azevedo, e é extremamente frequente nos poetas modernos acusados de “não serem tão modernos assim”, como Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, parte da obra de Mário de Andrade e até as primeiras obras de Manuel Bandeira. Como o tom choroso – “literatura garoenta, chorona” como chamou Cândido Motta Filho, em artigo publicado na *Klaxon* (1922, p. 11) – não parece adequado às expectativas de um Modernismo debochado, combativo e irônico, existe outra etiqueta para essa tendência, pouco estudada, chamada Penumbrismo ou Crepuscularismo.

O Penumbrismo, segundo Norma Seltzer Goldstein (2013), não forma um grupo ou uma escola estética propriamente ditos. As principais fontes de influência teriam sido os poetas simbolistas de línguas francesa e italiana, dentre os quais conta Émile Verhaeren – citado por Mário de Andrade (no “Prefácio interessantíssimo”), por Joaquim Cardozo, por Manuel Bandeira e por vários outros poetas brasileiros – a quem eram caros os ambientes melancólicos, à meia-luz, um cotidiano intimista, uma volúpia ambígua (SELTZER, 2013, pp. 59-69). O termo “Penumbrismo” saíra de um artigo de Ronald de Carvalho intitulado “A poesia da penumbra”, a propósito do livro de Ribeiro Couto, *Jardim das confidências*, de 1921. Em uma carta de 22 de janeiro de 1957, Rodrigo Octavio Filho pedira a Ribeiro Couto, que estava em missão diplomática em Belgrado, que lhe explicasse a origem do Penumbismo para o capítulo do livro, *História literária*, organizado por Afrânio Coutinho. Ribeiro Couto lhe respondera, em março do mesmo ano, indicando o Penumbismo como uma espécie de contágio entre os escritores que levou, sobretudo, a uma valorização dos elementos do cotidiano:

Quando publiquei *O jardim das confidências*, em 1921, o nosso saudoso Ronald de Carvalho escreveu um artigo intitulado “A poesia da penumbra”. Depois, nos *Epigramas irônicos e sentimentais*, ele publicou uma espécie de “arte poética” em que pergunta (referindo-se à poesia): “Quando serás penumbra?”.

Mas não se pode dizer que tivesse existido uma “escola penumbrista”. Eu cheguei de São Paulo em abril de 1918 com os originais do livro que, completado com algumas poesias mais, seria entregue a Monteiro Lobato & Cia em 1919, sob o título de *O jardim das confidências*. Livro em que há uma reação formal contra os clichês do Parnasianismo. A linguagem nesse livro se identifica com os temas, que são melancólicos, contemplativos, um tanto doentios, brumosos – de acordo com o ambiente em que eu tinha passado três anos, de 1915 a 1918, em São Paulo (a

dedicatória do livro é toda a chave do mesmo). O que havia de novo, se se pode falar de novidade, é a incorporação do *cotidiano* à poesia. Mas nisso mesmo eu havia sido antecipado por Marcelo Gama e Mário Pederneiras. [...]

O que eu trouxe de novo, se alguma coisa de novo quiserem reconhecer-me, foi uma série de “temas humildes” do “humilde cotidiano”. E isso com uma forma inspirada no Simbolismo, uma linguagem próxima de certa musicalidade, de tons imprecisos, reticentes, um certo *smorzando* que correspondia, sinceramente, ao meu modo de ser. Os meus dois livros dessa época, *O jardim das confidências* e *Poemetos de ternura e de melancolia*, estão cheios desses temas, que eu sem provocação nenhuma, antes por natureza, opunha a Cleópatra e os templos gregos (Parnasianismo) e aos “canais de Bruges” (grupo *Fon-Fon!*). Eu trazia ao canto natural do poeta os temas da rua e da estrada – a moça da estaçãozinha pobre, a chuva na velha praça, o serão em família, os meninos de roupa nova que vão ao cemitério com as mães no dia de finados, o enterro do afilhadinho do senhor vigário no arraial, a menina gorda que se olha no espelho, o bar (em que Milonguita não apareceu em certa noite), enfim, uma porção de coisas que já existiam mas que ainda não eram temas “nobres”. Contra o tema “nobre”, eu opus (na linguagem discreta dos meios tons, da penumbra em que eu próprio vivia) os “temas cotidianos”, os temas da vida e ao alcance do olhar de qualquer um, caixeiro de venda ou pequeno funcionário, qualquer “homem na multidão”. [...]

Não foram, entretanto, os temas do “cotidiano” que fizeram falar de uma “escola penumbrista”, e sim um certo jeito, um tom, um clima de expressão poética. E isso era de pouca importância. O importante (e penso haver contribuído para tal em minha modesta obra, tanto nos mencionados livros como nos que lhes sucederam) era a incorporação da vida vivida, a rua, os quintais, o quarto do estudante Batista, as pombas voando quando passa o trem do subúrbio, a mulher do bar (Milonguita), o amigo que em segredo ama a irmã do amigo e na cara do outro revê a amada, o pudor das aspirações obscuras, a mãe fatigada que espera o filho boêmio altas horas da noite, o rumor de passos na rua deserta, enfim a vida de toda gente, a dignidade do cotidiano autêntico, natural, humano, sem nenhuma ênfase e nenhuma oratória.

Mas não foi isso que “pegou” como “Penumbrismo”. Como “Penumbrismo” se entendia, por volta dos anos 1920 a 1923, uma certa atitude reticente, vaga, imprecisa, nevoenta, no jeito de escrever versos.

Numa palavra: o Penumbrismo não foi uma escola. Melhor ainda: do ponto de vista formal, tudo o que se pode apontar como

penumbrismo não passou de um passageiro “contágio”. De resto, como escreveu Jean Cocteau no *Manual profissional*, “não há escolas, há poetas contagiosos”. (Cito de memória).

E eis aqui, meu caro Didi, tudo quanto por agora te posso dizer, e que podes publicar integralmente. Não tenho nenhum orgulho de haver, em certa fase da minha vida (a fase inicial pelo menos), “contagiado” alguns poetas, uns grandes, outros pequenos, outros intermediários. Eu próprio sou um “contagiado”. Nada me é mais grato do que proclamar as “influências” que recebi na minha formação, e espero em Deus continuar a receber. Sobre “influências”, teria muito que escrever. Segundo a minha experiência, a maio[r] ou a melhor de todas não é a que vem de um livro inteiro, mas sim às vezes de um pequeno poema, e até mesmo de um só verso. “Les sanglots longs de l’automne...”

Teu, com o velho coração penumbriado. (COUTO, 1957, n.p.; grifos do autor)

Nessa belíssima carta, há vários elementos que mereceriam atenção, ainda mais junto do livro *O jardim das confidências*, cujo tom crepuscular, diluído em Milliet, transpassa a obra toda. Por hora, destacamos os procedimentos formais comuns a essa postura estética: a ênfase no cotidiano e naquilo que pareça banal e corriqueiro – logo, a lírica da cidade grande ganha de espaço por ser a urbe o palco da banalidade, dos assuntos pequenos e prosaicos da vida cotidiana; e o intenso uso de figuras sinestésicas, em que as sensações de espaço, tempo, luz, cheiros e cores estão em constante relação com a ordem sentimental do eu-lírico. Ora, o cotidiano e a cidade são assuntos imediatamente classificáveis como modernos e que, no caso brasileiro, remetem a “contribuição milionária de todos os erros” do alto Modernismo, a exemplo de poemas como “Vício na fala” e “A roça”, de Oswald de Andrade. Já o desenvolvimento da sinestesia desenha imagens borradas e alteradas pelas sensações e sentimentos, como acontece na descrição de Paris por Milliet: o adjetivo “mascaradas” (v. 4) que qualifica as ruas, um dos elementos fundamentais da paisagem da cidade, é bastante curioso, porque poderia indicar a vestimenta de inverno dos passantes, uma distorção da imagem da rua devido ao vento e ao frio que dificulta seu reconhecimento, ou ainda a atmosfera de mistério e medo que costuma compor o retrato urbano. A primeira hipótese estabelece ainda um contraste entre a solidão – apontando a condição de isolamento dos transeuntes e as “ruas mascaradas” no plural, personificando no espaço as massas que por ele circulam. Outra oposição às ruas se faz pelo quarto de hotel. Nele, o sujeito mostra-se recolhido, tomado pela “alma pesada” (v. 5) e pela “bronquite cantando no peito” (v. 6), alinhando a sensação de “ambiente lamentável” (v. 7) do seu quarto, da cidade fria, mascarada e solitária do lado de fora e sua condição doente e lamuriosa aludida pelo som da gaita de carnaval (v. 6). Esse cenário de fusão de sensações e sentimentos lembra uma pintura impressionista, ou um expressionismo tímido e mais sentimental, em que o espaço se distorce conforme a disposição de espírito do sujeito.

Ora, cotidiano, temas não nobres, cidade, impressionismo, quem sabe alguma filiação com o expressionismo... vários são os elementos que servem como índices do moderno. Mas quando se lê um livro como *Na cidade da névoa* (1915-1916, publicado em 1952), de Guilherme de Almeida, composto inteiramente de *tableaux* desse tipo, com versos metrificados, um eu-lírico recolhido que observa melancolicamente a cidade sob a chuva, é muito fácil acusar o poeta de passadismo. Provavelmente o tom melancólico e lamurioso não faz saltar aos olhos qualquer postura estética moderna e por isso mesmo o Penumbrismo encontrou adversários que o opunham a um Modernismo mais retumbante, como o citado Cândido Motta Filho (1922).

O ponto é que tal comportamento estético parece advir de uma herança de Verlaine, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, e, claro, Baudelaire. A poesia baudelaireana é uma fonte exuberante de sinestésias, como se vê em poemas como “A beleza”, “Convite à viagem”, “Perfume exótico”, além da sua força no que se refere à poesia da cidade, presente na seção “Quadros parisienses”, repletos de retratos da experiência urbana do choque entre o eu e a nova concepção burguesa de sociedade e espaço que se instala no corpo da cidade. No que diz respeito à prosa, pode-se pensar em Joris-Karl Huysmans e seu *Às avessas* (1884), um livro todo dedicado a um protagonista doente, hipocondríaco, cheio de manias e obcecado com sensações de tecidos, cheiros de perfume, cores de joias, quadros barrocos, em uma frustrada odisséia de fugir de Paris e não conseguir escapar dela. Entretanto, nenhum desses autores – Huysmans, Verlaine, sobretudo Baudelaire – receberam a etiqueta de passadistas. Verlaine é o nome central da poesia simbolista; *Às avessas* é quase um manifesto da decadência (CĂLINESCU, 1999); e Baudelaire é lembrado como o fundador da poesia moderna. Claro, nenhuma dessas criações é ainda uma realização da vanguarda, mas a crítica está impregnada de comentários sobre Baudelaire como um precursor e pedra fundamental para as vanguardas heroicas. É muito difícil e duvidoso um estudo teórico ou crítico sobre o Modernismo e as vanguardas que não parta da obra de Charles Baudelaire. Contudo, como ressalta Antoine Compagnon (2014), Baudelaire é também um antimoderno. Sua poesia teria um caráter nostálgico (LEITE, 2003), não de rejeição da cidade e da modernidade para defender uma volta ao passado, tal como os românticos, mas de estranhamento e rejeição à crença no progresso e na civilização moderna.

As semelhanças, ou ao menos os ecos, com os ditos poetas “passadistas” do primeiro Modernismo não são pequenas. Nesses brasileiros citados, tampouco parece haver um entusiasmo com a vida moderna; há uma curiosidade, uma importância ao cotidiano banal, talvez uma vontade de pertencimento – que aparece nos versos finais do poema de Milliet –, mas que são suplantados pelo receio, pela inadequação e pela descrença nessa sociedade administrada e perversa que surge em cada esquina das novas grandes cidades.

Uma análise mais cuidadosa dos poetas penumbristas pela historiografia literária ainda está por ser feita. Entretanto, o Penumbrismo parece suscitar uma postura estética de ser ao mesmo tempo moderno e antimoderno. Assim como essa contradição é parte do caráter moderno baudelaireano, aceitá-la e estudá-la poderia ajudar não jogar fora nossos modernistas claudicantes.

ser ou não ser poeta modernista? eis a questão!

O dilema aqui reside em conceber como moderno aquilo que também é o seu oposto. E, claramente, não é algo imediatamente aceitável se não houver um alargamento e uma redefinição de certos conceitos como “moderno”, “Modernidade”, “Modernismo”. O nascimento da poesia moderna é atribuído a publicação de *As flores do mal*, em 1857, bem antes do surgimento das vanguardas europeias. Assim, é necessário relembrar que mesmo na historiografia literária mais canônica, moderno e Modernismo não são sinônimos imediatos de vanguardas e a rápida associação “não é Vanguarda como nos moldes europeus”, e, como desdobramento, “não é moderno”, é um erro. Em segundo lugar, quando Perry Anderson (1986) destaca a necessidade de periodização do capitalismo, ele bem lembra que o internacionalismo do Modernismo não é sinônimo de experiências iguais e homogêneas de Modernidade, porque se o primeiro diz respeito ao conceito estético, o segundo trata da experiência histórica. Essa, além de variar no tempo e no espaço, hoje também pode-se dizer que mudará de acordo com a identidade social do sujeito nela implicado.

Matei Călinescu (1999, pp. 49-53) não faz a mesma diferenciação entre Modernidade e Modernismo, mas prefere falar em *duas* Modernidades. A primeira diz respeito a uma fase da História da civilização ocidental em que se concentram mudanças sociais radicais produzidas pelo capitalismo, por exemplo, as ideias de burguesia, progresso, ciência, tecnologia, razão, a mensuração do tempo em trabalho e dinheiro, do ideal de liberdade, de culto da ação, do sucesso e do pragmatismo. Já a segunda Modernidade configura-se como um conceito cultural e estético que se define por atitudes antiburguesas, um componente evidente nas vanguardas, mas presente desde o Romantismo. Tais atitudes da Modernidade cultural, que podem tomar a forma de aristocratismo, socialismo, anarquia etc., têm como núcleo comum a rejeição à Modernidade burguesa (a primeira forma de Modernidade, de acordo com Călinescu). Se a Modernidade cultural tem como essência negar a Modernidade histórica que a engendra, sua essência é a negação e a contradição. Havendo especificidades das experiências históricas de Modernidade, sejam elas temporais, geográficas ou identitárias, o resultado da Modernidade cultural será distinto, contraditório ao seu modo e moderno ao seu modo. Desta forma, o adjetivo “moderno” poderia ser aplicado tanto para aquilo que adentra a primeira, quanto a segunda Modernidade.

Portanto, o poema de Milliet, “Saudade”, oferece-nos, ao longo dos versos, uma interessante resposta à questão aqui proposta: ser e não ser, ao mesmo tempo, poeta modernista. É esse movimento que ocorre com dicção prosaica, mas também com certa nostalgia lamuriosa de outra forma de expressão, anterior, que ainda é necessária ao eu-lírico. Depois do breve *tableau* penumbriado, o verbo “cantar” (v. 8), que figura sozinho no verso, ecoa com o que foi dito no primeiro, remetendo a mais clássica imagem da poesia como um canto. Anteriormente, todavia, a bronquite também cantara no peito como o lamento de uma gaita (v. 6), rasurando a imagem do canto lírico clássico com rouquidões e arranhões de doença. Já os versos que seguem o “cantar” autônomo reforçam uma comparação da poesia com o canto e do poeta romântico com um pássaro (vv. 9-12). Entretanto, o tom irônico retorna mais agudo, pois o pássaro é tido como ingênuo (v. 15), totalmente fora do seu lugar, digno de pena, um “coitado” (v. 10): como diz um ditado popular

(e provavelmente o aprovariam os poetas modernistas), o pássaro “perdeu o bonde” – só percebeu que a chuva caía (v. 11), que estava molhado e que seu canto não seria ouvido por ninguém quando já era tarde demais e, ainda assim, teve a persistência ingênua de ignorar tal fato e insistir no canto, tal como insistir na existência de Deus em um mundo moderno, onde sua morte já havia sido averiguada. O eu-lírico expressa pena do pássaro, mas tenta se distinguir dele. Além de não ser ingênuo, o sujeito reconhece um “modo de ser” modernista que julga, seleciona, aprova e condena os poetas, que já tem suas próprias regras e seu próprio tom, a ironia, da qual o eu-lírico faz uso.

Os versos seguintes, até o vigésimo primeiro, explicitam o que se espera de um poeta modernista: não o cantar como os românticos, o chorar como os simbolistas, mas o “rir de si” (v. 17), a autoironia –, falar dos trens, automóveis, estradas, aço e construção, tudo o que remete às inovações tecnológicas e aos processos de modernização que caracterizam o início do século XX. O eu-lírico de Milliet conhece os parâmetros para ser considerado modernista, reconhece tanto o mundo da primeira Modernidade, quanto o estabelecimento de contratos estéticos da segunda. Os versinhos de amor, a música dos alexandrinos e o sujeito chorando como a cidade onde chove não são reconhecidos como *topos* modernistas. Mas tudo isso é essencialmente contraditório diante da premissa de que o modernismo nega e destrói qualquer tradição, e de que ele não leva em conta o engendramento inevitável de uma nova tradição como resultado de tal atitude de negação. Assim, inelutavelmente, o artista moderno é aquele ser sempre dilacerado, no afã de se separar do passado e buscar o futuro para poder ser plenamente moderno (CĂLINESCU, 1999, p. 70).

O poema, sem estrofes, rimas ou métrica regular, com uma dicção prosaica, irônica, cheia de comentários e vaivéns, tem a forma que se espera de um poeta modernista, daquilo que o sujeito descreve que quer fazer para pertencer ao grupo dos modernos. A própria métrica também ziguezagueia entre modelos clássicos, como alexandrinos (v.4) e redondilhas (vv. 10-11), resultando em uma impressão moderna de ausência de métrica. Além disso, o ziguezagueio brincalhão entre as tradições, o recurso a elas para cumprir o objetivo do poema, que é, afinal, o canto de saudade da pátria, ajuda a propor esse alargamento da compreensão da tradição moderna, e a entender que as oscilações e as contradições são fundamentais e constitutivas, inclusive, para que se seja um poeta modernista. O artista moderno, para Matei Călinescu (1999, pp. 70-71), é contraditório tanto esteticamente quanto moralmente, condenado a perpetuar o passado que tenta negar e opor-se a própria noção de futuro que tenta promover. Talvez a melhor concretização disso esteja nos ziguezagues de Sérgio Milliet que continua e perpetua a tradição romântica de que tenta se afastar; demonstra-nos o caminho contraditório da formação de uma “tradição moderna”; e, por fim, constrói o modernismo na forma ao mesmo tempo que se afasta dele no ponto de partida romântico do conteúdo.

E se a forma do poema de Milliet se remata, cumprindo as tradições modernas, os versos finais arrematam o objetivo de cantar a saudade da pátria. No vigésimo sexto verso, o eu muda novamente o tom, recuperando a ironia com toques de cinismo ao declarar que a saudade, além da pátria, mas também da tradição romântica, foi só um acesso de febre, uma “ameaça de gripe” que “já passou”. Contudo, o causador desse estranho comportamento fora, justamente, a saudade da pátria, figurada no contraste dos sons da língua francesa e do característico “ão” do

português nos dois últimos versos. Por fim, em meio as digressões e reflexões sobre como ser um poeta modernista, o sujeito chega ao sentimento de falta, de inadequação por estar longe da pátria e talvez a uma ligeira vontade de pertencimento. Essa saudade romântica aparece, contudo, em meio a um léxico pouco lírico, “o restaurante”, “o bife”, “o invomitável”, sendo transformada pela ironia moderna.

O poema de Sérgio Milliet põe conscientemente em cena contradições constitutivas dos nossos modernistas e do artista moderno. Ele nos lembra que o ziguezagueio entre formas e conteúdos provindos de tradições distintas, a mudança, a contradição e a coexistência daquilo que não deveria ser conciliável faz parte de toda experiência da Modernidade. Leva-nos também a considerar que a tradição moderna é mais larga e inclui momentos anteriores às vanguardas históricas. Classificar a tudo como “passadismo” produz um parâmetro limitado em que a maioria dos nossos modernistas não vai, de fato, se encaixar. Levando-se em conta, por fim, as diversas pesquisas realizadas nas últimas décadas sobre as singularidades da realidade latino-americana, não se pode desprezar as contradições formadoras que só poderiam ter levado a uma experiência de Modernidade e a um Modernismo à sua semelhança.

referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. Tradução de Maria Lúcia Montes. *Novos Estudos*, n. 14, 1986, pp. 2-15. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-14/>>. Acesso em: 25 set. 2022.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CĂLINESCU, Matei. *As cinco faces da Modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Belo Horizonte: Vega, 1999.

CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011a, pp. 147-176.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011b, pp. 169-196.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.

COUTO, Ribeiro. *[O que é o penumbrismo]*. Destinatário: Rodrigo Octavio Filho. Belgrado, 10 mar. 1957. Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/o-que-e-o-penumbrismo/>>. Acesso em: 19 ago 2022.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. “Traços penumbristas na poesia de Manuel Bandeira”. *Soletas*, n. 25, pp. 59-69, 2013. DOI: <<https://doi.org/10.12957/soletas.2013.7314>>. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/7314>>. Acesso em: 25 set. 2022.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MARTINS, Carlos Alberto. “Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e tradição”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira (parte 1)*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 279-298.

MILLIET, Sérgio. *Poemas análogos*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946.

MOTTA FILHO, Cândido. “Penumbrismo”. *Klaxon*. São Paulo, n. 15, pp. 11-12, 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217417/55>>. Acesso em: 25 set. 2022.

OCTAVIO FILHO, Rodrigo. *[Origem do Penumbriismo]*. Destinatário: Ribeiro Couto. Rio de Janeiro, 22 jan. 1957. Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/origem-do-penumbriismo/>>. Acesso em: 19 ago. 2022.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: SIMMEL, Georg. *Sociologia essencial*. Organização e introdução de André Botelho. Tradução de Leopoldo Waizbord. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013, pp. 311-329.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012, pp. 9-32.

Debaixo de uma bruta chuva: dois projetos literários em diálogo

Under heavy rain: two literary projects in dialogue

Autoria: Rafael Bonavina

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198568>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198568>

Recebido em: 02/06/2022. Aprovado em: 17/10/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

 fb.com/opiniaes  @revista.opiniaes

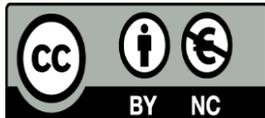
Como citar (ABNT)

BONAVINA, Rafael. Debaixo de uma bruta chuva: dois projetos literários em diálogo.

Opiniões, São Paulo, n. 21, pp. 34-55, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198568>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198568>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

debaixo de uma bruta chuva: dois projetos literários em diálogo

Under Heavy Rain: Two Literary Projects in Dialogue

Rafael Bonavina¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198568>

¹ Rafael Bonavina é graduado em Letras, com dupla habilitação em Português e Russo, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado no Programa de Literatura Brasileira, centrada na obra de Mário de Andrade, pela qual recebe apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: rafaelbonavina@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242>.

Resumo

Neste trabalho buscamos analisar como as críticas de Alceu Amoroso Lima a *Macunaíma* refletem um embate entre dois projetos éticos e estéticos. Começamos por expor alguns pontos de ruptura com a tradição encontrados na rapsódia de Mário de Andrade. Em seguida, propusemos uma discussão do projeto da Igreja Católica para a literatura, partindo do *Index librorum prohibitorum* e do guia literário do frei Sinzig, o que traz uma nova coloração para alguns aspectos da crítica literária de Amoroso Lima na década de 1930. Para concluir, contrapusemos esses dois projetos literários enquanto concepções identitárias.

Palavras-chave

Macunaíma. Mário de Andrade. Alceu Amoroso Lima. Identidade nacional. Estética.

Abstract

In this work, we intended to analyze Alceu Amoroso Lima's criticism of *Macunaíma*. To fundament our analysis, we proposed a discussion of the catholic colonization project in its aesthetical and ideological aspects. After that we propose a discussion of the ideological project of the Catholic Church for literature, steaming from the *Index librorum prohibitorum* and Sinzig's literary guide, that brings forth new shades to some aspects of Amoroso Lima's literary criticism of the 1930's. To conclude, we contrast these two literary projects as conceptions of identities.

Keywords

Macunaíma. Mário de Andrade. Alceu Amoroso Lima. National identity. Aesthetics

na boca do povo

A primeira obra de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*, ainda assinada como Mário Sobral (1917), marca um início profundamente respeitoso em relação à estética clássica, embora com matizes católicas, o que se pode notar pelo tom harmônico e religioso dos seus poemas. Isso não significou, evidentemente, que o autor nunca romperia com a tradição, ou que isso se daria de maneira pontual em sua obra; pelo contrário, foi um processo paulatino e crescente. Para a presente discussão, nos deteremos apenas em alguns breves comentários para ilustrar essa transformação gradual na obra de Mário.

À primeira vista, a discussão deveria começar com *Pauliceia Desvairada* (1922), no entanto Cavalcanti Proença (1974) indica que o início poderia ser *Primeiro Andar* (1926), em que foram reunidos os primeiros textos em prosa de Mário de Andrade. Alguns deles, como “Conto de Natal” (1914) e “Caçada de Macuco” (1917) são anteriores à *Pauliceia* e já apresentam indícios da ruptura com a tradição literária brasileira, características que viriam a ser potencializadas na produção marioandradiana da década de 1920. O estudioso também afirma que Mário de Andrade colocou arcaísmos e lusismos ao lado das “marcas de impaciências, prenúncios da gloriosa rebeldia. Roçando purismos e preocupações tradicionalistas, numa proximidade incômoda, insinua-se a transição” (PROENÇA, 1974a, pp. 369-370).

De fato, como aponta o crítico, a linguagem do narrador estava mais próxima da tradicional, mas há certa ruptura já no uso das onomatopeias e, principalmente, nos diálogos que começam a indicar o caminho até *Macunaíma* (1928), em que a ruptura estética proposta por Mário de Andrade chega ao seu ponto mais alto. Essa aproximação da matéria popular, no entanto, não é uma inovação sem precedentes. Um dos exemplos mais ilustrativos é a expressão “diz-que,” usada no sentido de incerteza na reprodução de um discurso de terceiros, algo como “ouvi falar que” ou “Fulano diz que”. Como aponta Cavalcanti Proença (1974b, p. 83), essa expressão também aparece em Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto, ambos autores consultados por Mário de Andrade e incorporados às fontes de *Macunaíma*. O crítico literário aponta ocorrências dessa expressão em *Leréias*, publicado em volume único postumamente em 1945, e nos *Contos gauchescos* (1912), de Simões Lopes; no caso da rapsódia, um dos excertos indicados é: “Água fria diz que é bom pra espantar as vontades...” (ANDRADE, 1978, p. 142, l. 143). Ou seja, há um ponto de contato entre esses autores mais regionalistas² e a rapsódia modernista mesmo no campo da linguagem, da utilização da língua falada.

As rupturas são outras, como a ruptura com a causalidade e a verossimilhança, e mesmo no campo da linguagem, pois a “estilização [da linguagem popular] é estética, não simples coleção” (PROENÇA, 1974a, p. 373), e o exemplo contrastivo seria justamente Valdomiro Silveira, por vezes considerado o pai do regionalismo. Essa frase de Cavalcanti Proença sintetiza uma longa discussão sobre ética e estética. Nesse sentido, a seguinte consideração de Antonio Candido quanto ao conto sertanejo produzido por Valdomiro Silveira contribui muito com o debate.

² Vale ressaltar que Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto e Hugo de Carvalho Ramos são considerados por Alfredo Bosi (2005, p. 232) autores regionalistas em que “a matéria rural é tomada a sério, isto é, assumida nos seus precisos contornos físicos e sociais dentro de uma concepção mimética de prosa”.

Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o ‘tonto sertanejo’, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. (CANDIDO, 2006, p. 121)

Por essa perspectiva nota-se que há uma diferença na atitude do escritor em relação ao material popular: Valdomiro cria uma hierarquia vertical com a matéria estilizada; Mário de Andrade cria um sistema mais horizontal. Mas “como se organiza o sistema? O princípio maior seria a unificação de uma língua em que desaguardariam todos os regionalismos, no mesmo pé de igualdade” (PROENÇA, 1974a, p. 364). Ou seja, não se nota a atitude condescendente em relação ao popular que desponta na obra de Valdomiro, segundo Candido. Essa distinção também reflete uma concepção da identidade nacional, que, na obra de Mário, pode ser compreendida como horizontal, ampla e inclusiva. Nesse sentido, o ponto esteticamente mais desenvolvido dessa concepção seria, certamente, *Macunaíma*, pois nele aparecem representadas “crendices, superstições, conhecimentos, comportamentos e linguagem de todas as regiões brasileiras, criando aquele *Homo brasiliensis* que o próprio Mário sabia não ter existência real, mas apenas ideal” (PROENÇA, 1974a, pp. 182-183). Em outras palavras, Mário de Andrade rompe com a arte clássica europeia ao buscar nas fontes populares brasileiras o seu material estético, que é incorporado à rapsódia no mesmo tom que elementos da tradição literária europeia, da antiguidade clássica ou da religião cristã.

Se, por um lado, essa homogeneização sem hierarquias representa esteticamente esse conceito amplo de identidade; por outro, incomodou alguns autores vinculados à vertente mais regionalista, preocupada com as especificidades locais. Um bom exemplo disso está na correspondência de Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo, figura central da folclorística brasileira. Depois de receber um exemplar de *Macunaíma* assinado pelo modernista de São Paulo, o escritor potiguar comentou sua leitura, em 1 de outubro de 1928, afirmando que o Brasil inteiro estava ali, mas o que o “ataranta é o linguajar brasileiro” (CASCUDO; ANDRADE, 2012, p. 149). Em suma, Câmara Cascudo torce o nariz para a linguagem desse livro, pois a rapsódia não separa regionalismos e particularidades locais, criando uma espécie de “português brasileiro genérico” que, ao mesmo tempo, congrega e homogeneiza as especificidades. No entanto, é preciso considerar que *Macunaíma* se baseia em fontes que vão desde crônicas jesuítas dos primeiros séculos da colonização até narrativas etiológicas de indígenas, embora mediadas pelas traduções e interferências dos etnógrafos que assinam os livros, como Capistrano de Abreu e Koch-Grünberg. Como seria possível, então, conciliar a perspectiva do colonizador e do colonizado, respeitando todas as suas especificidades? É um dilema que, ao menos até agora, não encontrou solução, pois seria preciso abaixar o volume de uma das vozes.

Essa transgressão linguística da rapsódia não se limita ao alargamento das fontes literárias e à simultaneidade dos vários regionalismos, pois se deu em outro

aspecto menos relacionado à etimologia do que à recepção dessa obra. Para exemplificar essa questão, deixaremos de lado o diálogo com Câmara Cascudo e passaremos para o debate entre Mário de Andrade e Alceu Amoroso Lima acerca do mesmo romance de 1928. Na nossa opinião, o principal ponto de divergência nesse diálogo não foi tanto a opinião pessoal do seu interlocutor, visto que o crítico literário faz muitos elogios a *Macunaíma*, mas o projeto da Igreja Católica de controle ideológico, que começa a influenciar profundamente a crítica literária de Amoroso Lima a partir da segunda metade da década de 1920.

Como dissemos anteriormente, a rapsódia é escrita a partir de várias fontes, e nisso incluem-se temas bíblicos, hagiográficos, narrativas religiosas indígenas e africanas, sem haver uma hierarquização entre elas. Do ponto de vista católico, isso com certeza pode ser tomado como iconoclastia, pois a principal referência do pensamento católico é tirada do pedestal e posta na estante junto aos demais livros. Por outra perspectiva, a divergência também toca na questão da liberdade de expressão e do linguajar usado por Mário de Andrade, que ultrapassa certos limites do decoro e incomoda os católicos mais pudicos. Esse é um ponto muito sensível na censura literária católica, o que veremos adiante em mais detalhes. Embora não bata palmas para a queima de livros, como o fez o frei alemão Pedro Sinzig (1876-1952), as críticas de Amoroso Lima se aproximam das exigências católicas por uma arte harmônica, equilibrada, amena e que retrate apenas valores morais positivos e edificantes.

No campo da linguagem, Horácio (2020, p. 59) afirma em sua *Arte Poética* que o poeta deve evitar as palavras que “ofendem quem tem cavalo, pai, patrimônio”, ou seja, repreende o uso de linguagem baixa, pois ela incomoda os ouvidos da aristocracia. Arriscando uma contraposição anacrônica, colocaremos essa afirmação ao lado do mote modernista de se “chocar o burguês”, para que, didaticamente, fique mais claro o embate consciente entre as duas perspectivas sobre a arte. Também deve ter ficado mais claro que a ruptura consciente com a estética clássica em *Macunaíma* também opera no campo da linguagem, em parte retratada pelo uso do calão, pelas referências ao sexo e ao baixo, ainda que esses temas já estivessem presentes na literatura popular. Nesse sentido, as críticas católicas surgem mais como uma postura intelectual reacionária frente às inovações no campo da arte do que preservação do clássico, a quem também não eram estranhos o obscuro e o grotesco.

Antes de seguirmos adiante com a nossa discussão, é preciso fazer algumas breves considerações de ordem biográfica sobre Amoroso Lima. Dessa forma, será possível criar um ponto de partida para o debate de como se articulam a estética clássica e o projeto católico para a literatura na crítica desse intelectual.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que Alceu Amoroso Lima assinava seus textos como Tristão de Ataíde e, embora tenha a maior parte da sua obra teórica influenciada pelo catolicismo, o crítico literário não se declara convertido até 1928. Antes disso, sua produção intelectual é considerada uma das mais importantes do período. Ainda que essa declaração pública seja feita de maneira pontual, a transformação não é instantânea, mas gradual, e o processo leva anos, nos quais se nota a crescente influência da religião sobre seu pensamento. Depois de sua conversão formal, no entanto, Amoroso Lima assume algumas posturas bastante reacionárias, por vezes flertando com o fascismo italiano, como aponta João Lafetá (2000).

Essa guinada à direita não passou despercebida pelos seus contemporâneos. Mário de Andrade, por exemplo, considera que essa mudança de Amoroso Lima teria sido bastante negativa, pois antes da conversão, o pensamento desse “já se ressentia duma tosquidão esboçadora muito grave, duma falta de sutileza de análise, que a entrada no Catolicismo só veio aumentar” (ANDRADE, 1974, p. 9). De fato, a partir da conversão nota-se uma tendência de Amoroso Lima a colocar o catolicismo como centro gravitacional de todos os problemas da vida moderna e chega a considerar que a conversão de todos à sua religião seria a pauta social de maior urgência e importância, superando qualquer outra questão de ordem política, social, econômica ou literária. Segundo Lafetá, essa hierarquização dos problemas influencia e distorce a visão de Amoroso Lima sobre a literatura e se traduz em “uma valorização de certas obras cujo valor único é seu afinamento com as necessidades do crítico, e por uma depreciação de outras obras cujo valor literário repousa principalmente na capacidade de inovação linguística” (LAFETÁ, 2000, p. 95). Esse é o principal ponto de tensão entre *Macunaíma* e Amoroso Lima, e que norteia nosso trabalho.

Uma das críticas de Tristão de Ataíde, pseudônimo do pensador católico, rejeita todo o capítulo “Carta às Icamíabas”, tido por ele como um trecho enfadonho, ou melhor, “cacete” (ANDRADE, 1978, p. 338), o que contribui para o livro ser demasiadamente longo na sua opinião. No entanto, esse capítulo pode ser compreendido como uma crítica à linguagem pernóstica muito em voga na literatura daquele momento, ao rebuscamento excessivo da escrita que a afasta da fala brasileira, grande preocupação de Mário em sua obra. Além disso, Gilda de Mello e Souza (2003, p. 47) considera esse capítulo “indispensável na estrutura da obra”, pois, além de ser o cerne do livro, também serve de comentário satírico às escolhas do herói. De passagem, a incompreensão da “Carta” é uma das ressalvas que a autora faz à fortuna crítica de *Macunaíma*.

Outra questão levantada por Amoroso Lima se dá em relação à ruptura com pudicícia católica, encontrada, por exemplo, nas cenas de sexo entre Sofará e *Macunaíma* (ANDRADE, 1978, p. 11). Para o crítico literário recentemente convertido ao catolicismo seria preciso fazer o corte dessas passagens, pois o livro está cheio de “pornografia muitas vezes dispensável” (ANDRADE, 1978, p. 338). Claro que não se pode remover um elemento de uma obra de arte sem alterar sua composição, principalmente ao lidarmos com os muitos excertos de cunho sexual presentes em *Macunaíma*, pois são parte de um projeto estético de ruptura com a arte clássica.

Dessa forma, temos que dois pontos centrais das críticas de Tristão de Ataíde ao livro de Mário de Andrade estão ligados à linguagem e ao retrato da sexualidade. Com isso fica mais claro que o pensamento de Amoroso Lima se aproxima bastante das exigências da Igreja Católica no campo das artes, principalmente da literatura. No entanto, antes de colocarmos o projeto literário de *Macunaíma* em diálogo com essa crítica católica, é preciso fazer algumas considerações sobre a conjuntura histórica e ideológica das décadas de 1920 e 1930.

a deus o que é de deus, e adeus ao que é de César

Muitos julgavam que a Universidade poderia existir, no Brasil, não para libertar, mas para escravizar. Não para fazer marchar, mas para deter a vida... Conhecemos, todos, a linguagem desse reacionarismo. Ela é matusalêmica

Anísio Teixeira

Considerando o momento histórico da conversão de Amoroso Lima – um ano antes do Tratado de Latrão que oficializa o apoio mútuo entre o Estado de Mussolini e o catolicismo –, é possível supor que o pensador católico não ignorava a simpatia do alto clero pelo fascismo italiano, principalmente depois da Revolução de 1930. No contexto brasileiro, esse período é marcado pelo nascimento de uma nova estrutura de poder a partir da década de 30. Nesse sentido é compreensível que a Igreja seguisse “a ênfase dada pelo Estado varguista à ordem, ao patriotismo e ao anticomunismo” (RODRIGUES, 2012, p. 52), e encontrasse no perigo comunista um inimigo comum para obter poder político através do laicato.

A amálgama nação-religião acabou atraindo muitos católicos importantes, entre eles Amoroso Lima, que se deixou levar “pelo fascínio de Mussolini (bastante) e de Hitler (menos). Suas demonstrações de simpatia pelo Integralismo, embora não pareça em nenhum momento entusiasmado ou disposto a aderir francamente, são frequentes e significativas” (LAFETÁ, 2000, p. 110). Felizmente os católicos não sufocaram tanto o livre pensamento brasileiro na primeira metade do século XX quanto os fascistas, mas isso não significa que não tenham exercido pressão política e até mesmo silenciado seus opositores.

Para exemplificar esse tema, o caso da Universidade do Distrito Federal (UDF) é muito significativo. A criação da UDF e da Universidade de São Paulo fazia parte, segundo Maria de Lourdes Fávero, de uma ampla reforma educacional do Brasil. No entanto, esse projeto foi interrompido pela oposição católica, encabeçada por Amoroso Lima, que impediu a maturação desse projeto, podendo-o ainda em botão. Novamente segundo Fávero, “embora criada em abril de 1935, [a UDF só] teve seus cursos inaugurados em julho do mesmo ano” (FÁVERO, 2016, p. 147). Em 16 de junho, antes mesmo da inauguração dos cursos, Alceu Amoroso Lima escreve uma carta a Gustavo Capanema, então ministro da Educação, pedindo que o governo interviesse nas universidades municipais, pois os católicos estariam, de acordo com ele, fartos da pregação ideológica de “certos diretores de Faculdades, que não escondem suas ideias e pregações comunistas” (LIMA, 1935). Segundo Fávero, ainda em 1936 começa a perseguição política aos professores da UDF, “juntamente com outros intelectuais e educadores, [que] foram demitidos e presos, como Hermes Lima, também diretor da Escola de Economia e Direito, Castro Rabello, Leônidas Rezende e Luiz Carpentier” (FÁVERO, 2012, p. 152). Apesar disso, os professores que tiveram condições deram continuidade, heroicamente, a esse projeto educacional. Em 1937, como aponta Rodrigues (2012, p. 54), o reitor é deposto pelo governo de Getúlio Vargas; Alceu Amoroso Lima é indicado para o cargo e assume. Em 1939, o novo reitor extingue a UDF por considerá-la maculada por valores e profissionais

contrários à ideologia católica. Sobre as ruínas da UDF, Amoroso Lima funda a Universidade do Brasil (UB), atualmente Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas os professores e alunos da antiga instituição são impedidos de participar da nova universidade, ainda segundo Rodrigues.

Como se pode notar, não houve tolerância pela opinião contrária, mas a imposição de uma ideologia ao ensino brasileiro, baseada em valores religiosos de um único segmento da população. O autoritarismo do fechamento da UDF é lamentado por diversos órgãos da imprensa e intelectuais, entre eles, Mário de Andrade, que escreve uma carta bastante incisiva ao ministro da Educação Gustavo Capanema.

Não pude me curvar às razões dadas por você para isso; lastimo dolorosamente que se tenha apagado o único lugar de ensino mais livre, mais moderno, mais pesquisador que nos sobrava no Brasil, depois do que fizeram com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo. Esse espírito, mesmo conservados os atuais professores, não conseguirá reviver na Universidade do Brasil, que a liberdade é frágil (ANDRADE *apud* FÁVERO, 2012, p. 160)

Essa atitude pode ser compreendida como um reflexo do medo do perigo comunista da classe média e dos pequeno-burgueses, que viam no fascismo a salvação. No caso específico de Amoroso Lima, ainda segundo Lafetá (2000, p. 110), “seu grande medo à Revolução e sua oposição ao liberalismo levaram-no diversas vezes a encarar a solução proposta pela extrema-direita como a saída política mais conveniente para o caso brasileiro”. Embora o caso da UDF seja um exemplo pontual, ele também é emblemático de uma atitude ética de Amoroso Lima, cuja interpretação da doutrina católica, “aceitando ou não o fascismo, [...] é, àquela época, extremamente reacionária e tradicionalista” (LAFETÁ, 2000, p. 112). Nesse sentido, é possível questionar a afirmação de que o pensamento do líder político católico fosse, na década de 1930, marcado por “um modernismo mais conciliador que dialogava, em certos momentos, com algumas ideologias religiosas, notadamente católicas” (RODRIGUES, 2012, p. 132). Esse diálogo mais aberto só viria posteriormente, na segunda metade do século XX, quando Amoroso Lima adota uma postura mais próxima de um liberalismo católico.

O projeto ideológico da Igreja Católica, no entanto, não se restringiu ao projeto de concentração do poder político nas mãos de católicos engajados na perpetuação do processo colonizador iniciado há séculos. Pelo contrário, ele também se apresentava como um projeto estético. Nesse sentido, um dos primeiros pontos de interesse para falar da interface crítica literária e religião é, claro, o *Index librorum prohibitorum*, a lista de livros proibidos pela Igreja Católica, que, vale lembrar, continuou em vigor até 1960. Qualquer livro inserido nessa lista não poderia ser lido pelo seguidor dessa religião, pois poderia, de alguma forma, macular sua fé, abalar de alguma maneira sua moralidade cristã. Como veremos adiante, essa é uma noção fundamental para a obra do frei Pedro Sinzig e encontra ecos na crítica literária de Amoroso Lima.

A título de exemplo, pela perspectiva reacionária da Igreja Católica, diversas conquistas feministas daquele momento, como o divórcio e a liberdade sexual da mulher, deveriam ser revogadas, pauta política frequente no discurso

católico. No campo das artes, isso encontra reflexo na presença da obra da filósofa Simone de Beauvoir entre os livros proibidos pela Igreja. Contudo, é importante ressaltar que a lista não significava que essas obras não poderiam ser lidas de forma alguma, pois existia uma fictícia possibilidade de se enviar um pedido especial às autoridades eclesiásticas para obter permissão de leitura. Por exemplo, em 21 de fevereiro de 1916, Mário de Andrade envia “um requerimento ao vigário-geral do Arcebispado de São Paulo, monsenhor Benedito de Souza” (TÉRCIO, 2019, p. 48), pedindo permissão para ler Flaubert, Balzac, Heine, Maeterlinck e o dicionário Larousse. O modernista brasileiro não obteve resposta, mas os leu ainda assim, rompendo com a proibição religiosa.

Ao se consultar o *Index*, nota-se a falta de autores de língua portuguesa nessa lista, com raríssimas exceções. O caso brasileiro é ainda mais preocupante, pois não constam na lista nem os casos que obviamente não condizem com a perspectiva literária da Igreja Católica, como Gregório de Matos. A partir desse exemplo, fica claro, em nossa opinião, que não se trata apenas de uma questão de conteúdo, pesam também o fator de a cultura brasileira estar inserida em um contexto periférico no capitalismo e a decorrente falta de interesse na produção artística local pelo centro do capitalismo. Essa lacuna no controle católico da literatura só viria a ser preenchida na década de 1910 pela infame obra do frei franciscano Pedro Sinzig, intitulada *Através dos romances: Guia para as consciências*,³ uma incômoda lista de comentários lacônicos e pretensamente analíticos da literatura. Os parâmetros estéticos dessas críticas são apresentados através de alegorias na introdução do livro. Para exemplificar os parâmetros usados, escolhemos uma dessas histórias, chamada “Frutos podres”, em que o frei alemão compara livros a laranjas podres. Nessa analogia, a conclusão é que ninguém escolheria uma laranja podre para comer, mas o contrário ocorre com o “lixo literário,” frequentemente escolhido como leitura.

Lixo literário... Sabem de que é formado? De livros maus pelo lado literário, maus pelo lado moral, ou maus por ambos os lados. Os primeiros não prejudicam a moralidade do leitor, mas estragam-lhe o gosto, tornando-o incapaz de saborear obras d'arte. Os outros levam-no, insensível ou francamente, a um abismo; aproximam-no dele cada vez mais, e uma pedra que se desprende, um descuido que faz escorregar o pé, a mão dum inimigo principalmente, o precipitam no abismo, sobre o qual já se se acha debruçado. (SINZIG, 1923, pp. 7-8)

Para o frei Sinzig, então, a literatura não deve ser apenas estética, pois também precisa retratar um universo ficcional baseado em um conjunto de valores morais que, claro, coincidem com a moralidade católica. É preciso que seja bem realizada nos dois aspectos, ético (católico) e estético (clássico). Essa unidade

³ O livro hoje é uma obra bastante rara. A FFLCH-USP conta com um exemplar, marcado como “sem condições de uso”. Tivemos a oportunidade de consultar o volume encontrado no Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp. Aproveitamos a oportunidade para agradecer a presteza e paciência dos arquivistas do local, que muito auxiliaram esta pesquisa. O acervo conta com a segunda edição da obra.

pressupõe uma literatura didática, edificadora, que respeite o linguajar harmônico exigido, no nosso exemplo, por Horácio. Isso não significa, é importante ressaltar, que o projeto literário exposto em *Através dos romances* seja por uma literatura engajada na formação do pensamento crítico do leitor; pelo contrário, o engajamento sinziguiano é por uma literatura de manutenção, inócua no que diz respeito às críticas sociais. Do contrário, como veremos adiante, seria difícil compreender por que não poderiam ser lidos certos autores, como Machado de Assis, Júlia Lopes de Almeida, Lima Barreto.

Se realmente fossem respeitados esses preceitos religiosos, a formação intelectual dos católicos seria profunda e negativamente afetada, como se pode supor, por exemplo, pela impossibilidade de se ler enciclopédias, como indica o *Index librorum prohibitorum*, e, se somarmos a isso as centenas de obras críticas rejeitadas por Sinzig, o grau de alienação dos fiéis atinge o paroxismo. O mais surpreendente é que mesmo uma obra que não rompa conscientemente com a moralidade da época poderia ser rejeitada por Sinzig, bastaria que tocasse em alguns temas, ou deixasse de tocar em outros, para ser condenada ao silêncio.

Isso ocorreu, por exemplo, com os livros da série Nick Carter, que contou mais de cem livros, lançados ao longo de décadas. São exemplos típicos dos livros *pulp* de espíões, cujo estilo é muito parecido com os filmes de James Bond, por exemplo, em que o protagonista se vê preso em uma trama de reviravoltas, se envolve com as típicas mulheres fatais, lança mão de diversas bugigangas para escapar dos perigos etc. A própria necessidade de produção seriada exige a simplificação das narrativas; por isso, em geral, o desenvolvimento desse tipo de história é bastante maniqueísta, Nick Carter é o mocinho e vence os malvados.

Ao comentar essa série, no entanto, Sinzig afirma que a moral delas “é ambígua, às vezes relaxadamente perversa. A imaginação dos leitores, sobretudo dos meninos, fica tão superexcitada, que os leva a menosprezar leituras sérias, o estudo e o trabalho, e a procurar meios de satisfazer, a todo custo, a sua doentia curiosidade” (SINZIG, 1923, p. 8). Em seguida, o censor aproveita a ocasião para apresentar casos obviamente fabricados, como fictícios garotos levados ao crime para sustentar um suposto vício em narrativas de Nick Carter; outros dois meninos ainda em idade de escola se enforcaram na longínqua Morávia, “levados a isso pela má leitura” (SINZIG, 1923, p. 9), ou mesmo um suposto rico fazendeiro búlgaro, chamado Pedro Balú, que depois de ler essa série enlouqueceu, matou a esposa e os dois filhos e depois se entregou à polícia, assinando sua confissão como Sherlock Holmes.

Em outra das estranhas alegorias sinziguianas, intitulada “Maçãs de faces vermelhas”, Sinzig compara a literatura ruim a maçãs envenenadas. Nisso já desponta uma comparação interessante: o frei alemão aproxima a literatura da maçã, tradicionalmente interpretada como o fruto que leva à queda adâmica, embora não haja menção evidente a isso na Bíblia. Nessa alegoria, uma criança birrenta acaba por fazer seu pai comprar maçãs de aspecto apetitoso. Depois de comê-las, no entanto, a criança morre, pois elas tinham sido injetadas com veneno. Reviravolta digna de novela. Desesperado pela culpa de ter matado seu próprio filho, o pai se arrepende e lamenta. O frei arremata sua alegoria:

Já entraram alguma vez numa das nossas grandes livrarias do Rio?

Quais maçãs de faces rosadas, em todas elas se apresentam lindos livros, de capas sedutoras e títulos sugestivos. Exercem uma quase que irresistível fascinação. Muitas mocinhas que passam, já não podem desprender o olhar da vitrina. Pedem ao pai ou ao irmão que as acompanhe; manuseiam esta ou aquela obra, folheiam esta ou aquela novidade literária, e não deixam de escolher a que mais sedutora se lhes apresente. (SINZIG, 1923. p. 4)

Seguindo com sua metáfora, Sinzig afirma que, horas depois, o veneno começa a agir, o que se nota pelas faces coradas, que não sabem ocultar a sensação. O frei coroa sua afirmação dizendo que essa leitura faria murchar “a flor da inocência” da mocinha leitora, um eufemismo para o contato com sua sexualidade, inaceitável para Sinzig ainda que através da literatura. Há diversas questões a se discutir nessa alegoria, mas comecemos pela aproximação da literatura com o veneno, que é recorrente, por exemplo na frase em tom proverbial “livros envenenadores, desgraças infundas” (SINZIG, 1923, p. 7). A noção de que a literatura poderia envenenar, matar a inocência, enfim, prejudicar a pureza do leitor e, por isso, os livros deveriam primeiro passar pelas mãos de um membro da Igreja nos permite pôr em dúvida se o intuito do frei alemão realmente era de criar uma revisão da literatura, como se poderia supor a princípio, ou era de atuar como censor oficioso da Igreja Católica em solo brasileiro, o que se mostra na prática. Afinal a exigência de que uma obra se coadune com as expectativas sinziguanas no campo ético e estético acaba por servir de pretexto para barrar a leitura de qualquer livro que se deseje, mesmo obras inócuas, como a série Nick Carter.

Nisso temos outro ponto de contato com o pensamento de Amoroso Lima, que aparece mais claramente no já citado “Romances II” de 1929. Nesse texto, o crítico opera através de um sistema de binário para valorizar os livros, antepondo os adjetivos para os critérios estéticos (bom ou mau romance) e os pospondo para os éticos (romance mau ou bom). Seu ideal literário é um bom romance bom, ou seja, uma obra baseada nos valores católicos e que seja bem executada enquanto literatura. Qualquer outra opção mereceria críticas, seja por sua falta de qualidade literária ou por não se coadunar com a moralidade da religião a que Amoroso Lima era devoto. Esse ponto de contato entre os dois sistemas de avaliação da literatura é reforçado pelo uso da analogia entre literatura e veneno, pois Amoroso Lima afirma que um romance escrito em conformidade com as prescrições éticas católicas, mas que não é bem executado do ponto de vista literário (portanto um mau romance bom), “é um dos mais perniciosos venenos literários que existem, pois enjoa da virtude” (LIMA, 1929).

Embora Amoroso Lima se atenha, no plano da crítica literária, a fazer alguns comentários, Sinzig é mais intolerante no tratamento dos livros que não atingem seu crivo ético e estético. Em certos momentos, a atitude do frei alemão chega a espantar o leitor, como ocorre quando esse se depara com o seguinte louvor:

Honra à *União Catholica*, do Rio, que por meio do seu presidente, dr. Pio Ottoni, com o auxílio do Chefe de Polícia, dr. Belisario Távora, e mais tarde, por outro presidente, o Dr. Romulo de Avellar, fez apreender e queimar milhares dessas

publicações, que envergonham o país e o lavem ao abismo certo.
(SINZIG, 1923, p. 10)

Se não bastasse o clima de caça às bruxas que a fogueira de livros evoca, a presença do chefe de polícia nessa lamentável cerimônia demonstra os perigos da amálgama Igreja-Estado, que acaba por desembocar em um governo totalitário no modelo do fascismo italiano.

Apesar de Amoroso Lima ser bem menos intolerante com o divergente, vale lembrar neste momento o caso da UDF indicado anteriormente. Ou seja, embora não tenha louvado a queima de livros diretamente, como Sinzig, o líder católico também desempenhou papel importante no desenvolvimento de uma política pública reacionária, como se nota pela carta escrita para Gustavo Capanema (LIMA, 1935). Nessa carta, encerrada com “um grande abraço do amigo”, Amoroso Lima faz diversas cobranças ao ministro da Educação no sentido de combater o inimigo comum da Igreja e do Estado, os comunistas, e exige “uma atitude mais enérgica de repressão ao Comunismo”; que o Ministério do Trabalho tome mais atitudes ao “expurgar os sindicatos do elemento comunista” e “o exército e a marinha [...] de elementos políticos revolucionários, reforçar a polícia, excluir dos sindicatos e dos quadros do Ministério do Trabalho elementos agitadores” etc. Enfim que o governo “saiba reagir firmemente contra a infiltração crescente do comunismo em nosso meio”.

Apesar de trazermos aqui brevemente resumido o programa reacionário defendido nessa carta, gostaríamos de ressaltar um trecho em que Amoroso Lima toca na questão da cultura e da educação.

Os católicos serão os aliados naturais de todos os que defenderem os princípios de justiça, de moralidade, de educação, de liberdade justa, que a Igreja coloca na base de seus ensinamentos sociais. Vejam eles: que o governo combate seriamente o comunismo (sob qualquer aparência ou máscara para disfarçar) – súplica de todo o pensamento anti-espiritual e portanto anti-católico; *que combate seriamente o imoralismo dos cinemas e teatros pela censura honesta*; organiza a educação com a imediata colaboração da Igreja e da Família – vejam isso os católicos e apoiarão, pela própria força das circunstâncias, os homens e os sentimentos que possam assegurar ao Brasil esses benefícios.
(LIMA, 1935, grifo nosso)

Como dissemos anteriormente, Amoroso Lima não chega a louvar a queima de livros, como Sinzig, mas exige o estabelecimento de uma “censura honesta” do cinema e teatro para combater a divergência dessas artes em relação à moralidade católica. Ao pedir o estabelecimento de uma censura estatal, o líder político católico busca a proibição do que ele chama de materialismo, mas não só, pois como vimos há a imposição do catolicismo inclusive no campo da estética. Nesse sentido, Lafetá identifica muito bem o posicionamento de Amoroso Lima, para quem “é a tradição brasileira, e a tradição brasileira *católica*, que o interessa como ponto de partida para um projeto do país” (LAFETÁ, 2000, p. 112). Essa

visão eurocêntrica e reacionária se contrapõe diametralmente ao projeto marioandradiano para uma identidade nacional, inclusiva, ampla e horizontal, e retomaremos isso nas considerações finais.

Além dessa evidente perseguição ao livre pensamento, também fica claro pelo excerto sobre as maçãs que Sinzig apresenta um tom machista em sua censura, pois pressupõe a existência de uma literatura permitida aos homens, mas não às mulheres, principalmente às “mocinhas”. Frente ao projeto de obtenção de poder estatal dos católicos, as consequências sociais desse tipo de censura literária de gênero são preocupantes, pois faria com que as mulheres fossem privadas da formação crítica, do livre pensamento e, em última análise, de sua inserção no mercado de trabalho. Chega a ser difícil compreender as razões dessa proibição, seria a mulher mero espelho que, posto diante dessas narrativas, imitaria os personagens retratados, sem qualquer autonomia reflexiva? Não fica claro. Soma-se a esse questionamento o pouco que disseram os dois homens, Amoroso Lima e Sinzig, a respeito do que não era permitido aos jovens rapazes, a quem se supõe muito mais liberdade era concedida; preservando, assim, a estrutura patriarcal da sociedade brasileira.

É importante ressaltar que esse afastamento das mulheres do campo cultural não se atém apenas às leitoras; pelo contrário, afeta também as escritoras. Isso aparece principalmente na diferente recepção que um autor ou uma autora teriam para criar suas obras sem sofrer admoestações morais por parte do officioso censor da Igreja Católica. No caso de um homem, os comentários de Sinzig se restringem ao texto em si; sem haver, via de regra, uma extrapolação da literatura para a conduta pessoal. Tomaremos como exemplo o caso de Machado de Assis, que Sinzig comenta vastamente, embora sempre de maneira superficial.

Histórias sem data. Dezoito contos, alguns impedem que se recomende o livro.

A mão e a luva. O Deus do autor é um Deus indiferente e frio. Afirma o autor: “Toda a alma é panteísta.” A leitura do livro não pode impressionar bem.

Memorial de Aires. A leitura não é das mais interessantes, mas inofensiva.

Memorial de Braz Cubas. Contém passagens inconvenientes.

Memórias póstumas de Brás Cubas. Não pode ser recomendado.

Outras relíquias. Tem páginas inconvenientes e nocivas.

Páginas recolhidas. Não é livro para bibliotecas católicas.

Papeis avulsos. A moral deixa a desejar.

Quincas Borba. Leitura exaustiva e que não pode ser recomendada a todos.

Relíquias da casa velha. Amores ilícitos, adultérios e frivolidades deturpam este livro.

Várias histórias. Nem todas são aceitáveis.

Yayá Garcia. Há alguns desejos a formular quanto ao lado religioso-moral do livro, mas a leitura pode ser permitida aos adultos de alguma experiência (SINZIG, 1923, p. 73)⁴

Como se pode ver, a maior parte dos comentários se restringe à mera censura, sem muitas explicações dos motivos. A princípio pode-se considerar que, dada a quantidade de livros resenhados pelo frei, que passa os milhares, seria compreensível que as considerações fossem realmente breves. No entanto, essa característica da obra também pode ser significativa de um ponto de vista menos natural, pois a concisão das críticas indica uma postura menos aberta ao diálogo, não apresenta elementos que estruturam as críticas e que possam ser questionadas ou debatidas. Por vezes é mesmo difícil compreender o que significa dizer, por exemplo, que nem tudo em *Várias histórias* seria aceitável, afinal quais seriam aceitáveis? Como não teria acesso a essa informação, o fiel seria levado ao descarte completo do livro, ou, como diz o ditado, joga-se fora a água com o bebê dentro. Dessa forma, *Através dos romances* está mais próximo do *Index*, de um compilado de sentenças literárias dadas por uma autoridade eclesiástica, que de um livro de crítica literária propriamente dita, pois cabe ao leitor apenas a aceitação resignada, não o debate, a construção conjunta de conhecimento, como se espera de um ensaio por exemplo.

É claro que há algumas exceções a esse laconismo, e Sinzig faz algumas críticas que desenvolvem melhor seu ponto de vista, permitindo maior diálogo. Entre eles está, por exemplo, o romance de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Não é imoral, no entanto, não se recomenda. O livro é irreligioso. A figura mais simpática do romance não quis casar na Igreja; por quê? Não nos diz o autor. Algumas invectivas contra a Igreja a propósito da velha acusação de inquisidora.

Quaresma era um sonhador e otimista, cuja única paixão era a Pátria; por ela, tudo, a ela, toda a sua vida consagrou, e só recebeu em troca ingratidão, e por fim foi condenado à morte como revoltoso. O autor quer provar que a ideia de Pátria e o sentimento que esse nome desperta, são coisas fictícias e sem realidade alguma. A narrativa é fraca em todos os sentidos, o estilo deixa muito a desejar e o enredo desperta pouco interesse (SINZIG, 1923, p. 476)

Ao desmerecer a “velha acusação de inquisidora”, Sinzig parece não olhar para sua própria conduta que, no começo do livro, louvou a queima de livros. Lima Barreto não faz uma crítica ultrapassada, como sugere Sinzig, mas atualiza a discussão de velhos problemas, o que incomoda profundamente o frei. Ao comentar Lima Barreto, o frei alemão dá um tímido passo para fora dos limites da obra, falando de uma possível intenção do autor com suas críticas, mas, assim como em Machado de Assis, não chega a ultrapassar os limites da obra. Isso não

⁴ Retiramos as marcações numéricas, que indicam a posição do livro no catálogo, pois não são necessárias para este trabalho.

se verifica, no entanto, quando lida com o livro de uma mulher; nesse caso concordaremos com Leandro Rodrigues (2012, p. 130), “suas análises se direcionam sobre a pessoa e sobre o comportamento da autora. Com as mulheres, o seu julgamento era exageradamente mais pesado e rígido, numa espécie de misoginia literária e moral”. Essa postura salta aos olhos na seção sobre *A Silveirinha*, em que o censor logo escapa da obra para falar da autora, repreendendo de maneira exaltada a conduta moral de Júlia Lopes.

Homens que procuram dinheiro a todo o transe e mulheres que se divertem igualmente a todo transe, é este o conteúdo do romance. Em toda a sociedade aí apresentada há uma única pessoa simpática. O livro é uma ofensa à sociedade e à Igreja Católica; parece ser incrível ser ele escrito por uma senhora! Chega a repugnar (SINZIG, 1923, p. 53)

À primeira vista, nota-se que *A Silveirinha* recebeu mais espaço do que grande parte dos romances, mais do que qualquer um dos livros de Machado de Assis, por exemplo. No entanto, nem toda atenção é positiva. Fica claro que, na opinião do frei franciscano, se o livro tivesse sido escrito por um homem, seria apenas uma afronta à sociedade e à Igreja Católica, o que já seria debatível, mas como a escritora é uma mulher, então o romance também é repugnante. Fica evidente, então, que o gênero autoral influencia, e em grande medida, a recepção do livro por Sinzig e mesmo o grau de liberdade artística que o escritor, ou escritora, teria no campo da crítica literária católica.

Para efeito de comparação, trazemos dois exemplos. O primeiro é *Anna Kariênina*, de Lev Tolstói, autor russo vastamente comentado no *Guia*. Nesse romance em específico, uma mulher infeliz com seu casamento começa um relacionamento extraconjugal, o que a leva à exclusão social e, por fim, ao suicídio. Considerando os temas, seria possível supor que uma obra que retrata dois pecados para o pensamento católico, o adultério e o suicídio, seria prato cheio de maçãs viçosas e belas para Sinzig injetar seu veneno eclesiástico. Não é o caso. Sinzig diz apenas que o livro “traz inconveniências não pequenas. Só poderá ser lido, com reservas e por motivo sério, por pessoas bem instruídas” (SINZIG, 1923, p. 719). Não se comenta a conduta moral do autor a partir de sua obra, ao contrário do que ocorre com Júlia Lopes de Almeida. Além disso, há certa concessão ao livro, que pode ser lido por “pessoas bem instruídas”; considerando as limitações de acesso ao conhecimento impostas às mulheres, leia-se homens.

No entanto, é possível considerar que, por não se tratar de um autor brasileiro, seria menos preocupante o posicionamento moral de Lev Tolstói. Por isso, escolhemos um segundo exemplo, dessa vez retirado da literatura brasileira: *Lucíola*, de José de Alencar, considerado um escândalo pelo público conservador de seu tempo. Frente aos impropérios lançados contra a escritora de *A Silveirinha*, poderíamos esperar reprimendas das mais graves contra José de Alencar. Também não é o caso, Sinzig recorre ao seu laconismo: “Imoral. Descreve cenas lúbricas e brutais” (SINZIG, 1923, p. 48). Não há qualquer referência à postura ética do autor, diz-se apenas que o livro é imoral por suas cenas “lúbricas e brutais”.

Como dissemos, então, deve ter ficado mais claro que a tolerância dos retratos de mulheres “imorais” na literatura é muito maior se o escritor for um homem, pois as reprovações se restringem à obra e aos valores morais representados nos romances. Há até alguma chance de ser permitida a leitura, como ocorre com *Anna Kariênina*. No entanto, ao lidar com obras escritas por mulheres, Sinzig ataca pessoalmente a autora e sua transgressão do papel de gênero imposto pela Igreja Católica.

Nesse ponto, há certa tensão entre o pensamento de Sinzig e de Amoroso Lima. Enquanto o frei alemão parece decidido a deixar as mulheres longe dos livros do que arriscar o contato com temas “perigosos”, o intelectual católico demonstra certo ressentimento ao comentar a “dificuldade em encontrar livros adequados à adolescência feminina. As moças, aqui no Brasil, principalmente, estão condenadas ou ao imoralismo literário ou à ininteligência e ao mau gosto” (LIMA, 1929). Isso não o impede, no entanto, de ter alguma afinidade com o pensamento de Sinzig. Ao comentar o livro *Deslumbramento*, de Clara de Lafayette, Amoroso Lima usa um tom extremamente condescendente, dizendo que “se tivesse por autor um adulto, eu diria que nada vale [...], tendo por autora uma jovem estreante, pode vir a ser apenas um pecado literário da mocidade” (LIMA, 1929).

Se, por um lado, nota-se esse paternalismo; por outro, a crítica é pesada, pois vê “um grande perigo nesse palavrismo precoce, que só muito dificilmente poderá ser vencido. Se nele persistir, nunca passará da literatura” (LIMA, 1929). É uma das muitas ocorrências da palavra “literatura” em sentido pejorativo que denomina as obras de ficção que não estivessem engajadas no projeto literário da Igreja Católica e alinhadas com as suas exigências éticas e estéticas.

brasis em debate

Nem eu sei nem quero a morte da Igreja imortal
e o desaparecimento da religião nem
a sempre por demais próxima chegada do Anticristo.
Mas não haverá o perigo pra muitos e pra você,
de preferir a Igreja a Deus?

*Mário de Andrade*⁵

Como discutimos na seção anterior, os intelectuais católicos brasileiros no período de interesse para esta pesquisa traduziam pautas morais da sua religião para a literatura através de uma crítica literária apriorística. Nesse sentido, muitas vezes as avaliações feitas por Sinzig se resumiam a julgamentos de valor a partir da sua perspectiva religiosa, o que o levava a cometer erros graves, como o já citado comentário sobre *Triste Fim de Policarpo Quaresma*: “A narrativa é fraca em todos os sentidos, o estilo deixa muito a desejar e o enredo desperta pouco interesse” (SINZIG, 1923, p. 476).

No caso de Amoroso Lima, o engajamento no projeto literário católico afeta negativamente sua atividade intelectual. Em certo sentido, a conversão

⁵ ANDRADE, Mário de; LIMA, Alceu Amoroso. *Correspondência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018, p. 198.

impunha-lhe exigências morais e estéticas e dificultava que Amoroso Lima acompanhasse o modernismo de uma maneira imparcial, ao menos em primeiro momento. Com isso, “diminui consideravelmente a influência exercida por seus juízos e opiniões, que se acredita agora estarem ‘viciados’ pela ideologia assumida ao abraçar o catolicismo” (LAFETÁ, 2000, p. 78). Como vimos, então, muitos desses vícios poderiam ser vistos como versões menos vibrantes da tinta vermelha usada por Sinzig em suas censuras.

Entre as manifestações dessa descrença na imparcialidade do crítico católico está o ensaio “Tristão de Ataíde” de Mário de Andrade, em que são feitas diversas críticas ao pensamento literário de seu contemporâneo. Uma das principais divergências é que o autor de *Macunaíma* vê “um contraste insolúvel entre os detalhes duma religião ou sistema político, e a criação artística. Os estetas católicos se esforçarão em falar que não há. Há. Há desde início, por ser impossível estabelecer a medida justa em que a criação passe a pecado” (ANDRADE, 1974, p. 7). Em certo sentido, o modernista paulistano sintetiza a discussão anterior e aponta para a base da postura inquisitorial de Sinzig, que, para salvar o fiel da perdição do livre pensamento, da tentação do questionamento, louva a queima de livros contrários ao seu projeto literário, chama a literatura de veneno, rotula os cordéis de frutos infernais; enfim, dificulta a formação do pensamento crítico de todas as formas que lhe são permitidas. Amoroso Lima não chega a esse ponto de fanatismo religioso, mas é preciso ter em mente que, em 1945, sua carta ao ministro da Educação, Capanema, exigia a criação de uma censura moral do cinema e do teatro, baseada, claro, em valores católicos. Dessa forma, não lhe é de todo estranha a utilização da força do Estado para impor à sociedade sua concepção de boa literatura, ao mesmo tempo ética e esteticamente engajadas no projeto católico.

Outro ponto ressaltado pelo modernista paulistano está menos ligado a essa sobreposição de religião e literatura do que ao próprio fazer crítico de Amoroso Lima. Diz Mário de Andrade (1973, pp. 7-8): “Quem quer tenha seguido a evolução de Tristão de Ataíde através dos cinco volumes dos *Estudos*, notará desde logo que, de crítico literário, ele vai gradativamente passando a comentador de ideias gerais”. Em outras palavras, aborda-se menos o texto do que valores norteadores da criação, em geral baseando-se na crítica do afastamento da religião na modernidade.

O primeiro desses traços, que surge em todos os artigos e está na base de toda a sua posição ante os vários problemas que enfrenta, é a crítica constante ao materialismo, que enquadra na denominação genérica de ‘naturalismo’. O materialismo, nas ciências como na filosofia e na arte, chocando-se com os postulados espiritualistas e finalistas do catolicismo, será apontado como o erro essencial do mundo contemporâneo, fonte e origem de todos os males que afligem os homens. (LAFETÁ, 2000, p. 82)

Esse materialismo serve de base para criticar praticamente todo tipo de pensamento desligado da religião, não querendo se filiar nem ao aristocratismo, “nem o neo-estoicismo, nem o capitalismo científico, nem o materialismo comunista [mas a um] ‘humanismo superior, a um humanismo cristão’”. Esse humanismo cristão se oporia a esse “racionalismo europeu pós-medieval”, considerado pelo pensador católico como “o desastre definitivo de uma civilização

que traiu as suas fontes, que mutilou a totalidade do universo, que atrofiou todas as suas faculdades transcendentais e acabou hoje em dia adorando-se a si própria” (LIMA, 1930). Essa rejeição a todo o pensamento moderno, segundo Lafetá, torna o debate muito difícil, “praticamente impossível. O que há não é uma discussão do materialismo, mas uma oposição de postulados a postulados” (LAFETÁ, 2000, p. 88). Como esse debate de postulados opera em um campo religioso, a crítica beira a pregação religiosa.

Para exemplificar esse problema, tomaremos a carta de 10 de maio de 1928 de Alceu Amoroso Lima a Mário de Andrade. Nessa carta, o debate dos dois intelectuais centra-se na possibilidade de se compreender *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, a partir da chave do regionalismo. Mário de Andrade considera o romance “regionalíssimo” (ANDRADE; LIMA, 2018, p. 118), mas Amoroso Lima discorda. Segundo o crítico católico, o tema da competição amorosa reaparece em *Vieil Homme*, de Porto-Riche, e mesmo *Fort comme la Mort*, de Maupassant, embora com os gêneros trocados. A partir disso, conclui que a disputa amorosa, “esse ato de Lúcio e do Dagoberto universalizam o romance da *Bagaceira*” (ANDRADE; LIMA, 2018, p. 112), ou seja, o retiram da sua regionalidade e o inserem no plano geral da arte. A presença de um mesmo motivo em várias obras literárias não exclui a possibilidade de que uma delas seja retratada segundo a escola literária regionalista. Em meio à discussão de como pai e filho disputam amorosamente no romance, o crítico católico passa para os comentários gerais.

E V. sabe que a oposição de pais e filhos, além disso, é hoje um dos problemas mais palpitantes de toda a civilização contemporânea.

Nos Estados Unidos, na França, na Alemanha sobretudo, e na Rússia (nem se fala) a ruptura dos laços de pais e filhos e claramente um dos caracteres mais típicos da descristianização do Ocidente. Toda civilização cristã assenta sobre a família e visa, socialmente, o bem-estar da família. Toda civilização moderna assenta sobre o indivíduo e o Estado. A família desaparece como elo inútil. A mulher igual ao homem. O casamento simples união sexual. O divórcio livre a qualquer um dos dois cônjuges, por meio de simples aviso a pretoris. Na Rússia o governo começa a tomar providencias contra a epidemia (sic) de casamentos de um dia (sic). Os filhos criados pelo Estado, como em Sparta. Essa luta, portanto, que se dá num cantinho do Brasil bárbaro está na mesma corrente do que se dá hoje em New York ou em Leningrado. Nada menos regional (ANDRADE; LIMA, 2018, p. 113)

O romance serve de oportunidade para que Amoroso Lima comece a discutir laconicamente a liberdade sexual, o divórcio, a civilização cristã, o homem moderno, a manutenção da família e afirma, sem qualquer evidência, que a Rússia – o símbolo máximo do comunismo na época – começava a ter uma epidemia de casamentos de um dia só. Depois de longo desvio, conclui que não há nada menos regional, portanto, do que o motivo da disputa amorosa entre pais e filhos.

Misturam-se pautas morais típicas dos movimentos políticos de base religiosa a questões literárias, o que poderia render uma boa análise, embora conservadora. O problema é que isso se dá de maneira superficial, os comentários são “de uma tosquidão esboçadora muito grave”, para usar os termos de Mário de Andrade já citados.

Outro ponto importante de se ressaltar na carta do pensador católico é a contraposição de um “Brasil de Ontem, semibárbaro, empírico, instintivo, e o Brasil de hoje – ideólogo, cerebral, hesitante” (ANDRADE; LIMA, 2018, p. 112). Essa oposição traz à tona a própria concepção de identidade nacional amorosiana e pode ser visto como um ponto de grande divergência entre Amoroso Lima e Mário de Andrade. A princípio, o autor de *Pauliceia Desvairada* concorda em parte com a rejeição de um regionalismo que exalte o ameríndio, criticando, portanto, o indianismo. No entanto, ele diverge do pensador católico ao lidar com o conceito de instinto, considerado por Amoroso Lima como o mal do seu tempo. Nesse aspecto, em *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade comenta a existência de dois tipos de instintos, que estariam misturados no pensamento do católico.

O primeiro é um tipo universal, o “instintivismo por assim dizer organizado” (ANDRADE, 1974, p. 10), que se configura como uma continuidade culta e reacionária da “exasperação racionalista do Oitocentos”. Esse tipo, ainda segundo Mário, teria uma influência em muitos autores que questionam esteticamente o pensamento clássico, como Picasso, Joyce, Proust e mesmo o surrealismo como um todo. Chama a atenção que o modernista brasileiro afirme, em nota de rodapé, que esse instintivismo universal seria uma das bases de Mussolini. Esse tipo de instinto é rejeitado por Mário de Andrade. Para ele, o nosso “é outro, é ignaro e contraditório: não representa nenhuma cultura nem nenhuma incultura propriamente dita: é apenas uma coisa informe” (ANDRADE, 1974, p. 10). Nessa massa cultural amorfa estariam misturados elementos de várias fontes seculares, religiosas, católicas, pagãs, antigas, modernas, políticas, cotidianas e estéticas.

Aqui há outro afastamento entre as duas perspectivas sobre o próprio fazer literário. O projeto católico exige que a literatura se engaje na tarefa pastoral de arrebatar o povo às suas, supostas, raízes católicas esquecidas na modernidade. Por sua vez, Mário de Andrade diverge diametralmente dessa postura, pois a literatura para ele não poderia deixar de retratar a realidade social de seu povo, de tocar nos problemas sociais. Ao comentar o projeto da Igreja, o modernista afirma que quanto mais as artes forem “*verdadeiras*, mais o crítico [católico] tem que censurar, porque representativas daquilo que é a expressão mais nítida da realidade nacional!” (ANDRADE, 1974, p. 10).

Além de um embate entre projetos literários, há também uma tensão entre duas concepções de identidade nacional. De um lado, para Amoroso Lima “é a tradição brasileira, e a tradição brasileira *católica*, que o interessa como ponto de partida para um projeto do país” (LAFETÁ, 2000, p. 112), excluindo assim toda a variedade que deu origem à cultura brasileira contemporânea como desvios de uma pureza inicial. De outro, o projeto de Mário de Andrade de uma identidade nacional inclusiva e ampla, que se encontra representada em *Macunaíma* e constitui seu próprio processo de escrita, em que são utilizados elementos culturais das mais variadas fontes.

referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ANDRADE, Mário de; LIMA, Alceu Amoroso. *Correspondência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018.
- ATAYDE, Tristão de. “Macunaíma”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUJANDA, Jesus Martinez de (org). *Index librorum prohibitorum, 1600-1966*. Montreal; Genève: Mediaspaul, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara; ANDRADE, Mário de. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. “A UDF, sua vocação política e científica: um legado para se pensar a universidade hoje”. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 15, n. 3, pp. 143-162, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643798>. Acesso em: 18 maio 2022.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- LAFETÁ, João. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Carta a Gustavo Capanema*. Rio de Janeiro, 16 jun. 1935. 1 carta. Disponível em: <http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/cartas/capane.htm>. Acesso em: 02/06/1930.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Tristão de Ataíde: Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro: LTC, 1980.
- LIMA, Alceu Amoroso. “Romances II”. In: *Vida Literária, O Jornal*, 28/12/1929. P. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_03/5769. Acesso em: 19 out.2022.
- LIMA, Alceu Amoroso. “O Neo-yankismo”. *O Jornal*, 29/05/1930, p. 4.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*. Brasília: Instituto do Livro, 1974a.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974b.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Alceu Amoroso Lima: Cultura, Religião e Vida Literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

ROIPHE, Alberto. “O folheto de cordel na crítica de Mário de Andrade”. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v. 25, pp. 143-156, maio 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/5753>. Acesso em: 18 maio 2022.

SINZIG, Pedro. *Através dos romances: guia para as consciências*. Rio de Janeiro: Editora das “Vozes de Petrópolis”, 1923.

SOBRAL, Mário. *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*. São Paulo: Pocaí & Comp., 1917. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7714>. Acesso em: 17 maio 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34, 2003.

TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

Caranguejo Overdrive e o descompasso nacional

Caranguejo Overdrive and the National Mismatch

Autoria: Gabriela Broinizi Pereira Branco

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3848-1626>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1278141226090188>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198775>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198775>

Recebido em: 06/09/2022. Aprovado em: 17/10/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

BRANCO, Gabriela Broinizi Pereira. Caranguejo Overdrive e o descompasso nacional. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 56-73, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198775>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198775>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

caranguejo Overdrive e o descompasso nacional

Caranguejo Overdrive and the National Mismatch

Gabriela Broinzi Pereira Branco¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198775>

¹ Graduada em Letras, com dupla habilitação em Português e Inglês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Está atualmente desenvolvendo sua pesquisa de mestrado no programa de Literatura Brasileira sobre o teatro de Jô Bilac, pesquisa que recebe apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: gabriela.broinzi.branco@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3848-1626>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1278141226090188>.

Resumo

Assim como a prosa e a poesia, a dramaturgia brasileira também se debruçou em questões relacionadas à identidade nacional, porém, uma vez que a história da modernização do teatro brasileiro percorreu caminhos mais disformes do que os outros gêneros, a maneira de investigar o Brasil também se deu por outras vias. Em *Caranguejo Overdrive*, peça de Pedro Kosovski criada em processo colaborativo com a *Aquela Cia. de Teatro*, o autor conta a história de um homem-caranguejo que depois de anos no campo de batalha volta traumatizado da Guerra do Paraguai e não consegue mais reconhecer sua cidade natal completamente modificada pelo progresso. A peça colabora com a identificação de caminhos que tentam elaborar o complexo cenário nacional, estabelecendo um diálogo bastante direto com Machado de Assis e *Macunaíma* de Mário de Andrade. *Caranguejo Overdrive* é um texto que descortina, em sua própria estrutura, a formação sócio-histórica do Brasil, a precariedade das relações humanas atuais e, assim, revela a formação truncada da nossa identidade, que, em decorrência do descompasso entre o discurso (É preciso se modernizar) e a ação concreta (Mudança sem superação), mostram como a história do Brasil se repete ininterruptamente a ponto de ser incorporada à própria forma do teatro e da dramaturgia nacional segundo o recorte escolhido.

Palavras-chave

Identidade nacional. Teatro brasileiro. Dramaturgia Contemporânea. Caranguejo Overdrive. Modernização do Brasil.

Abstract

Like prose and poetry, Brazilian dramaturgy has also addressed issues related to national identity, however, since the history of modern Brazilian theater has traveled through more complex trajectories than other genres, the investigation about what is being Brazilian also happened in other ways. In *Caranguejo Overdrive*, a play by Pedro Kosovski created in a collaborative process with *Aquela Cia. de Teatro*, the author, telling the story of a crab-man who returns traumatized from the Paraguayan War after years on the battlefield, being no longer able to recognize his hometown that was completely modified by progress, collaborates with the identification of paths that try to elaborate the complex national scene, establishing a very direct dialogue with Machado de Assis and *Macunaíma* by Mário de Andrade. *Caranguejo Overdrive* is a play that, in its own structure, questions the socio-historical formation of Brazil, reveals the precariousness of current human relations and the truncated constitution of national identity, which, as a result of the mismatch between discourse (It is necessary to modernize) and the concrete action (Change without overcoming), shows how the history of Brazil repeats itself uninterruptedly to the point of being incorporated into the very form of the national theater, according this specific point of view.

Keywords

National Identity. Brazilian Theatre. Contemporary Dramaturgy. Caranguejo Overdrive. Modernization of Brazil.

Quando falamos de teatro e dramaturgia brasileira é fundamental compreender que, segundo o cânone, partimos de um lugar outro em relação a prosa e poesia nacional, pois sua modernização aconteceu em um tempo real e simbólico diferente dos outros gêneros. Isto é, se a modernização das outras artes está relacionada com a Semana de Arte Moderna de 1922, Décio de Almeida Prado (2009, p. 138), em *O teatro brasileiro moderno*, afirma que o teatro precisaria de mais vinte anos para se modernizar, partindo na década de 40 de um zero quase absoluto. Afinal, segundo esse ponto de vista, que embora não seja o único será o adotado neste artigo², a literatura dramática não obteve a mesma relevância do romance, da poesia e de outras artes no século XIX, gerando atrasos principalmente em termos de desenvolvimento de equivalentes estéticos para que a encenação de textos dramáticos modernos fossem possíveis, o que a crítica tradicional afirmou ter acontecido apenas com a estreia de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues e a encenação de Zbigniew Marian Ziembinski em 1943.

Sobre isso Sábato Magaldi esclarece:

Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro. Enquanto, nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática. As histórias literárias relegam a plano inferior, frequentemente desprezível, a produção teatral. Os textos, na quase totalidade, não foram mais editados”. Com a tranquila certeza de que “o teatro é a parte mais enfezada da nossa literatura” (como observou o crítico Sílvio Romero), abandonou-se o corpo raquítico à própria sorte, e ele praticamente perdeu qualquer vitalidade aos olhos brasileiros. (MAGALDI, 2004, pp. 11-12)

Em 1930, uma pressentida renovação teatral foi suspensa pelo desenrolar do golpe de Estado que assolou o país na época, impedindo que novas tendências fossem incorporadas e novas vertentes do teatro, consideradas subversivas, fossem plenamente desenvolvidas. Cenário que se repetiu de maneira ainda mais violenta em 1964 e, posteriormente, em 1968, com a ditadura civil-militar e seu endurecimento subsequente que ao todo duraram 21 anos, nos quais os artistas se viram destinados a realizar o teatro possível e não o pretendido.

Esses momentos, que representam os dois maiores impasses do teatro brasileiro no século XX, descortinam como as tentativas de modernização teatral entrecruzaram de forma profunda as experiências históricas e as experiências artísticas, espelhando, em seu lugar mais íntimo, a própria experiência ininterrupta

² Enquanto arte constituída principalmente do encontro, sustentada na ligação profunda entre pessoas no espaço tempo presente, o teatro não se resume apenas ao que a crítica especializada consagra como cânone. Muitas experiências teatrais e dramáticas do século XX se deram fora da perspectiva utilizada para organizar a história do teatro brasileiro posteriormente, no entanto, para este artigo em específico, considere necessário utilizar as obras de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi como referências para que minhas ideias fossem melhor desenvolvidas.

de modernização do país. Isto é, o teatro se mostrou um gênero capaz de pensar as identidades e o território nacional por uma ótica significativa. Vale ressaltar que esse artigo abarca apenas um recorte pontual da dramaturgia, sendo impossível retratar todo o teatro brasileiro por meio da peça que será analisada.

Desta forma, para retomar a discussão anterior, considerando que o gênero teatral é ao mesmo tempo o mais relegado e enfezado, como afirma Magaldi, é possível entender porque a trajetória do teatro brasileiro em direção à sua modernização se desenhou como uma história de cisões bruscas e como isso influenciou, inclusive, a dramaturgia brasileira, que apesar de também se debruçar em questões relacionadas a identidade nacional, isso é, à tentativa de apreender facetas de um país tão plural, não o fez com tanta facilidade como a prosa e a poesia, que tiveram terreno livre para explorar a temática ao longo dos séculos XIX e XX.

Assim, quando olhamos para o teatro desenvolvido nos primeiros vinte anos do século XXI, nos deparamos com a forte presença do tema entre os dramaturgos que buscam pensar, cada qual à sua maneira, novas formas de explicar as realidades brasileiras atuais, como é o caso de *Caranguejo Overdrive*, de Pedro Kosovski, que tenta identificar caminhos a fim de compreender um pouco mais o complexo cenário nacional, aquele que deixa escapar o estado de coisas descontinuadas e que, por isso, compromete, em diferentes níveis, as experiências dos sujeitos no mundo.

Tratando-se do Brasil, um país que está na periferia do capitalismo, construído pela articulação de ideias opostas e fora do lugar, como pontuou Roberto Schwarz (1992) e tão bem explorou Machado de Assis, é possível dizer que a dramaturgia produzida nos primeiros vinte anos do século XXI, apesar do recente contexto de produção e recepção, se inclina, em sua maioria, justamente na direção do material histórico deformado, mostrando como ele atravessa as narrativas sem alterar profundamente os temas, apesar da atualização das formas. Assim, nos deparamos com autores que, fazendo uso dos mais diversos recursos estéticos como as cisões, o estranhamento, a “epicização”, os espaços de reconhecimento e afastamento da realidade, a fragmentação, a estrutura autônoma e os processos colaborativos de escrita, revelam a cena enquanto reconhecimento do descompasso de nossos processos históricos, de uma construção esfacelada da história nacional que se tornou parte indissociável da construção formal das obras.

Em *Caranguejo Overdrive* de Pedro Kosovski e *Aquela Cia. de Teatro*, publicada em 2016 pela Editora Cobogó, acompanhamos a história de Cosme, um homem-caranguejo recrutado para lutar na Guerra do Paraguai e que, ao voltar traumatizado para o Brasil depois de anos no campo de batalha, não consegue mais reconhecer o Rio de Janeiro, sua cidade natal, completamente modificada pelo progresso.

Tendo como impulso a obra *Homens e Caranguejos*, de 1967, cuja autoria é de Josué de Castro e o movimento *manguebeat*, liderado por Chico Science, dois trabalhos capazes de lançar um olhar ao mesmo tempo poético e cirúrgico para os problemas de Recife, a peça de Kosovski transita entre a capital de Pernambuco e o Rio de Janeiro, passando pela Guerra do Paraguai sem, no entanto, se prender a convenções temporais e espaciais; traço que colabora com a identificação de caminhos que permitem elaborar a complexidade do cenário nacional e que, ao articular forma e conteúdo, fazem emergir um texto que questiona a formação sócio-histórica do Brasil, descortina a precariedade das relações humanas atuais e, assim, revela o processo de modernização truncado tanto do Brasil como do teatro.

Trata-se de uma peça heterogênea, que mistura blocos em discurso épico, em uma espécie de fluxo de pensamento, com diálogos de personagens que não chegam aos leitores com as tradicionais marcas de quem fala. Além disso, o texto também se apresenta de modo fragmentado, mesclando diferentes temporalidades que ampliam a percepção da história e colocam a figura do homem-caranguejo como forte elemento de estranhamento. Há ainda a ideia de *performatividade* que aparece no texto como recurso para apresentar a violenta modificação do Rio de Janeiro que, apoiada em acontecimentos históricos e sociais, tenciona também o contexto cultural, deixando que se desprenda novamente a noção de uma modernização conservadora, capaz de articular avanços e atrasos em um mesmo espaço em transformação.

Caranguejo Overdrive é assim uma peça polifônica, escrita por Kosovski, mas construída em processo colaborativo com *Aquela Cia. de Teatro*, no qual a criação do texto e das cenas ocorrem de modo entrelaçado na sala de ensaio. Essa peça revela a tendência de muitos trabalhos teatrais contemporâneos em que os dramaturgos já não querem, em grande parte, o isolamento das torres de marfim para escrever, buscando construir trabalhos, cuja potência, muitas vezes, só toma forma quando a matéria pensada encontra nos tabladros a matéria viva, junção que no caso de *Caranguejo* permitiu que a trajetória histórica atravessasse a peça enquanto elemento basilar, não apenas temático.

Esse aspecto é delineado logo na primeira rubrica da peça ao evidenciar que a trajetória não ocorre nos moldes da dramaturgia tradicional, com tempo ou espaço bem definidos, já que esse caminho começa no Rio de Janeiro do século XIX – quando o Mangal de São Diogo estava sendo aterrado e a Guerra do Paraguai se estabelecia como um dos maiores conflitos armados que atingiram a América do Sul – e desagua na segunda metade do século XX, trazendo como parte fundamental do espetáculo as ideias do geógrafo Josué de Castro e o ritmo do Mangubeat, consagrado com Chico Science e Nação Zumbi, passando também pelas transformações violentas que a cidade do Rio enfrentava no período das Olimpíadas, momento no qual a peça foi escrita.

Escrito nos 450 anos do Rio de Janeiro, em meio a disputa de territórios da cidade para realização das olimpíadas de 2016. Nessa peça, o território em disputa é o mangue, cuja extensão vai do Mangal de São Diogo (Rio de Janeiro, Cidade Nova, primeira metade do século 19) ao geógrafo Josué de Castro e o Mangubeat (Recife, décadas de 1960 e 1990). (KOSOVSKI, 2016, p. 1)

Algo que Machado de Assis (1873), sendo o pioneiro na busca por uma literatura capaz de revelar o sentimento íntimo de sua época de forma desinteressada, havia feito, ao se utilizar de temas universais que também contemplassem a ideia do local, explorando, entre outros conceitos, o de *veleidade* para, assim, tentar desemaranhar o funcionamento de um período histórico cheio de percalços.

Através da noção de vontades, inclinações e comportamentos injustificáveis e/ou passageiros, Machado incorporou o termo em sua obra com o intuito de revelar valores absurdos e incompatíveis que, transpostos para o meio social, traduziam “a

sensação que o Brasil dá de dualismo e factício, contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for” (SCHWARZ, 1992, p. 9) e que somados ao conceito de ideia fixa, também presente nas obras machadianas, formavam uma combinação reveladora da “ambivalência ideológica das elites brasileiras” (SCHWARZ, 2000, p. 41).

Um amadurecimento no olhar em relação a sociedade do século XIX que se deu justamente pela observação do processo de formação nacional. Se no começo Machado entendia a veleidade enquanto uma entre tantas características de uma classe, algum tempo depois ele passa a vê-la como um mecanismo que tudo explica e tudo governa, inclusive, as ideias fixas que se revelam como outras feições da própria volubilidade.

Isso porque o que Machado enxerga é justamente o país onde todas as ideias estão fora do lugar (SCHWARZ, 1992), em que tudo o que importa são as aparências e os valores são ornamentais. O que o autor faz, então, é aprofundar o tipo social da elite brasileira para revelar seus abusos e incongruências, uma vez que ao mesmo tempo que tinha sede pelo progresso e modernidade, não estava disposto a abandonar os privilégios que a instituição colonial lhe garantia, representando justamente a ambivalência ideológica (SCHWARZ, 2000, p. 41) e a veleidade de ideais em que se apoiava nos caprichos do paternalismo.

Em *Caranguejo Overdrive* a crítica às elites brasileiras não é feita da mesma maneira, mas nela o autor também escancara as contradições, desproporções, anacronismos e inclusive a volubilidade intrínseca à formação do Brasil ao jogar luz na história de um soldado de guerra que, ao retornar ao seu país, já não possui valor algum para a sociedade, ainda que tenha sido um voluntário que serviu à pátria. Na peça, a elite brasileira está do outro lado, enquanto representação de uma classe que apoiou a catástrofe e miséria que vemos em cena, tanto no século XIX como no século XXI.

Por isso, *Caranguejo Overdrive* também é apresentada de forma fragmentada, sem progressão temporal e com 11 quadros muito diversos, que vão desde blocos em discursos épicos com orações separadas apenas por vírgulas, indicando uma fala que é ininterrupta por ser atravessada pela urgência, até diálogos que não carregam as convencionais marcas de fala de cada personagem. Quadros que também não mostram ações progressivas, mas, sim, flagram os acontecimentos em determinado momento, atualizando justamente a forma, que deixa de ser a do teatro realista burguês, mas não a temática, que continua revelando a dificuldade de se organizar a história do país.

Um CIENTISTA e um CONTADOR DE HISTÓRIAS falam
(KOSOVSKI, 2016, p. 2)

Oficiais do exército interrogam COSME (KOSOVSKI, 2016, p. 4)

Um caranguejo que um dia foi COSME lembra-se da cidade nova e fala ao microfone (KOSOVSKI, 2016, p. 17)

O primeiro quadro, “Apetite”, por exemplo, anuncia em sua rubrica a quebra de progressão temporal ao dizer “Um caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme fala”, nos indicando que houve um acontecimento anterior responsável por alterar o estado daquele personagem que irá falar, além de

introduzir também a diegese como outro elemento substancial da peça. Essa mescla de formas e temporalidades ampliam a percepção da história por não se limitarem a uma progressão convencional do enredo, colocando, desse modo, o público como parte fundamental do espetáculo, já que ele precisa juntar e organizar os pedaços dessa memória esfacelada para que ela seja, talvez, compreendida em sua totalidade.

No primeiro quadro, o caranguejo que um dia foi Cosme anuncia o funcionamento do mangue como o espaço de regeneração das coisas, capaz de transformar o que era descartável em força de contra-ataque:

minha estranha união com os homens não se dá pelas palavras, mas, pelo apetite, onde todo esse lixo mal cheiroso, a língua negra na qual me banho, exerce uma poderosa atração sobre mim, pois o mangue tudo regenera, do lixo e do negrume tudo estoura como apetite que comanda os gestos, orienta os movimentos, e cria um único sentido para toda essa lama, o de uma máquina de transformação, um laboratório alquímico a céu aberto, onde tudo o que mastiga, digere, defeca chega até aqui como alimento, força de ataque e apetite (KOSOVSKI, 2016, p. 1)

Imagem de renovação que é retomada no último quadro da peça, em que também se revela o instante no qual o caranguejo, que um dia foi homem, se transforma nesse animal, evidenciando o caráter desmontável do texto.

Os Cavaleiros da Miséria, com suas armaduras de lama, vêm invocar a tempestade e a justiça da terra. Ouço o apito dos ventos, ouço o bumbo dos céus ecoarem. A música dos trovões se aproxima, e eu sairei da toca e junto comigo uma cambada de caranguejos.

A Tempestade transforma COSME em um caranguejo.
(KOSOVSKI, 2016, p. 23)

Além disso, as metáforas do mangue, um dos ecossistemas mais ricos do planeta e também fonte de subsistência de muitas famílias, surgem como revelação da destruição causada pelo progresso, que tem como uma das maiores consequências a ampliação da desigualdade social e a fome daqueles que perdem sua única fonte de renda. Assim, o autor faz do “apetite” um ponto de convergência de narrativas, que atravessando também a Guerra do Paraguai e a remoção das populações mais vulneráveis do Morro da Providência e da Aldeia do Maracanã por conta do evento olímpico, expõe os efeitos de um progresso violento.

assim recomeça o ciclo, que nos ensina que não basta andar para frente, como acreditam os homens, mas que andar para frente é necessariamente andar para trás, recomeçar onde o fim não se precipita, e assim me movo, assim reconto meu passado, pois assim como os homens

acreditei um dia que só poderia andar para frente, um dia fui um homem mas pela força de um apetite cósmico, de uma mutação imprevista na escala evolutiva, de uma torrente tropical sobrenatural me transformei em caranguejo. (KOSOVSKI, 2016, p. 2)

Ao dizer “assim me movo, assim reconto meu passado”, Cosme mostra como o espaço social das coisas reverbera no pessoal, isto é, como o sistema vigente obriga um entrecruzamento das experiências históricas com as experiências pessoais. Afinal, se a história é cíclica, ao recontar seu passado, o homem caranguejo reconta também a história do Rio de Janeiro e, de certo modo, do Brasil, onde o processo de modernização não se concluiu, já que as recentes transformações urbanísticas dos Jogos Olímpicos escancararam o fato da construção do canal do mangue ter sido apenas um prenúncio do tal progresso, que continua se repetindo sistematicamente de forma irresponsável.

Quanto à ideia de estranhamento, é possível dizer que se trata de um efeito presente nas diferentes camadas do texto. O discurso épico construído em uma espécie de fluxo de consciência, se configurando como um dos principais blocos textuais da peça é estranho, os diálogos que não indicam para os leitores quem fala cada uma das frases, também geram estranhamento, mas, para além disso, há a figura de um homem caranguejo assumindo diferentes personas de forma alternada e simultânea dependendo do quadro, o que também causa quebra de expectativa e rompe com a composição dramática aristotélica.

Esse caráter volátil de Cosme que o leva a assumir a roupagem de um anti-herói também o aproxima, em grande medida, de *Macunaíma*. Isso porque o personagem de Mário de Andrade também manifestava várias facetas. Cosme é um anti-herói porque, apesar de ter praticado atos moralmente questionáveis, como demonstra a cena do interrogatório ao qual o personagem é obrigado a se submeter para retornar ao Brasil, é ele quem convoca a mudança de paradigma no final da peça. O que nesse ponto se distancia de Machado ao propor, justamente, uma arte engajada.

Você alguma vez já ordenou, incitou, executou, assistiu, ou participou de genocídio?

Sim.

Durante a guerra você cometeu, ordenou, incitou, assistiu, ou participou de tortura?

Sim.

Durante a guerra você cometeu, ordenou, incitou, assistiu, ou participou de execuções, assassinatos políticos, ou outros atos de violência?

Sim.

Durante a guerra, você esteve envolvido no recrutamento ou a utilização de crianças soldados?

Sim.

Você alguma vez você já esteve diretamente envolvido na criação ou execução de controles populacionais forçando uma

mulher se submeter a um aborto contra a sua livre vontade ou um homem ou uma mulher a se submeter a esterilização contra a sua vontade?

Sim

(KOSOVSKI, 2016, p. 8)

Além disso, sendo Cosme um homem-caranguejo, ele pode escolher tanto ser homem quanto caranguejo, assumindo ora a personalidade de um, ora a de outro e, ainda, de ambos, transitando livremente por um espaço figurado que se encontra para além das convenções de verossimilhança. Assim como Macunaíma, que ao percorrer diferentes lugares do Brasil vestindo diferentes identidades, demonstrou a impossibilidade de possuir um único caráter em um país de múltiplas construções.

Assim como Mário de Andrade havia feito quase cem anos antes, Pedro Kosovski também utilizou os deslocamentos espaciais como índice de modernização e tentativa de apreender o Brasil em termos menos abstratos. Afinal, como dizer o que é ser brasileiro se a nossa história é uma sucessão de evidências justamente sobre a dificuldade de definir em termos concretos o Brasil? É nesse lugar que as duas obras permitem aproximações, pois a dificuldade em definir o que é ser nacional permite o deslocamento das coisas que mudam de lugar ou de faceta. Também sendo ainda a necessidade de atualizar os procedimentos, como Kosovski faz em relação à Macunaíma, o que confere modernidade à *Caranguejo Overdrive*, algo que Roberto Schwarz já havia pontuado em um ensaio sobre a obra de Oswald de Andrade:

a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas depurar seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto de onde se encontra: tudo isso é meu país. (SCHWARZ, 1989, p. 22)

Se para esse modernista a possibilidade do nacional residia em transformar o que era internacional em local por meio da antropofagia, já no século XXI isso aparece em *Caranguejo* como abertura e possibilidade de que espaços da história brasileira sejam percorridos de forma simultânea, para que a problemática formação sócio-histórica brasileira então se revele. A questão da simultaneidade, no entanto, orbita toda a peça não apenas do ponto de vista textual, como exemplifica a rubrica a seguir, mas também do ponto de vista cênico.

ESCRAVO das obras do Canal do Mangue conspira contra o poder. Simultaneamente, PUTA PARAGUAIA, em improviso, apresenta para Cosme a história política do Brasil, de Getúlio Vargas aos acontecimentos mais recentes. (KOSOVSKI, 2016, p. 15)

Afinal, ao ser montada, *Caranguejo Overdrive* concebeu um espaço performático, no qual o mangue se mostrava “saturado de palavras, discursos, imagens, corpos, lamas, tambores e guitarras” (SILVA, 2020, p. 100) que também

ressaltavam a polifonia da peça ao fazer com que os “monólogos” percorressem entre os diferentes atores que estavam em cena, constituindo mais um dado anti-ilusionista que dissolve a visão realista de composição de personagens ao permitir, como a rubrica transcrita evidencia, improvisos em cena que mostram o caráter de experimentação para o qual o espetáculo não se fecha.

Em *Macunaíma*, a visão realista também é desfeita inúmeras vezes como, por exemplo, quando o herói no caminho para São Paulo lembra-se de tomar banho e encontra uma cova com formato de um pé de gigante bem no meio do rio:

O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão de Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indianada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém mais seria capaz de indicar nele um filho da retinta tribo dos tapanhumas. (ANDRADE, 2016, p. 65)

Macunaíma grita porque no contato de sua pele com a água se estabelece o choque entre o arcaico e o moderno, e a transformação de um ser primitivo em uma figura “universal”. A água gelada pode ser vista como metáfora do novo e desconhecido, um desconhecido que causa incômodo, mas só no primeiro momento já que ele entra na cova e se lava inteiro. Como já foi mencionado, Macunaíma não possui caráter, portanto, não possui traços de especificidade que poderiam dificultar sua relação com o moderno. Quando sai da água, o herói se transformou em uma figura esteticamente europeia, mas que ainda carrega a alma primitiva, revelando a busca do autor por articular o primitivismo e o cosmopolitismo e entender o processo de formação do Brasil.

A chegada de Macunaíma com o cacau em São Paulo também reforça esse embate ao estabelecer uma alegoria do pensamento mágico que deseja adentrar o universo da metrópole, mas é impedido. A cidade expulsa o pensamento mágico retirando o valor comercial do cacau e o tornando apenas um signo do Brasil arcaico em meio a sociedade do trabalho.

Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele herói!...
Murmurou desolado:
- Ai! Que preguiça!...
(ANDRADE, 2016, p. 66)

Gilda de Melo e Souza, em *O tupi e o alaúde* (2003), diz que a exclamação “Ai! Que preguiça!...” corresponde ao primeiro sintagma central da obra, relacionada ao princípio de prazer, isto é, a tendência de mergulhar no repouso do mundo inorgânico, demonstrando a relutância de Macunaíma ao mundo cosmopolita e suas regras, querendo ele permanecer no plano da Uraricoera, no mundo selvagem que, segundo as palavras da Gilda (2003, p. 277), “é tudo aquilo que nos definia como diferença em relação à Europa”.

Apesar disso, é nesse momento da rapsódia que o pensamento mágico tenta se moldar ao universo da razão. Macunaíma, mesmo desacostumado com os

discursos, começa a adquirir a capacidade de formular pensamentos racionais e dialéticos, condizente com a cidade e oposto ao pensamento primitivo, o que o leva a descobrir que existe algo em comum a todos os elementos urbanos: todos são máquinas. Trata-se de cultura de massa, na qual é difícil distinguir sujeitos de objetos.

Porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! que a máquina devia ser um deus que os homens não eram verdadeiros donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. (ANDRADE, 2016, p. 69)

Mario de Andrade assume então a face pessimista da obra, criticando o lugar e a função da máquina, consequência de um Brasil mal europeizado que importou a concepção de trabalho moderno e não o esplendor do progresso por ele imaginado anteriormente. Um novo modo de vida que aboliu o ócio criativo e a cultura da preguiça. Uma civilização em progresso no começo do século XX que no fim se reduziu ao universo do trabalho e por isso fracassou, como também demonstra *Caranguejo Overdrive*.

Na peça de Kosovski, a palavra *Cosme*, que nomeia o personagem central, parece se relacionar com *Kósmos*, termo que vindo do grego designa o conjunto de tudo que existe, um todo organizado, oposto ao caos e que na peça aparece deslocado, já que tanto no texto como na encenação há uma convulsão e justaposição de muitos elementos em um movimento que estabelece diálogo com o mundo urbano descrito por Macunaíma e com a própria formação do Brasil, capaz também de articular momentos e sistemas opostos, como o liberalismo e a escravidão (SCHWARZ, 1992, p. 9), que fizeram dessas terras a vitrine de uma nova e lunática composição histórico-social.

Assim como a caótica articulação entre o primitivo e o cosmopolita revelava a vontade dos modernistas em captar uma identidade nacional, as transformações urbanas trazidas para o texto de Pedro Kosovski e para a cena teatral contemporânea, que expõem as construções sociais cíclicas como resultado de um passado histórico não superado, também revelam a dificuldade em se definir o país diante de um progresso extremamente truncado.

A ideia é criar um canal que junte o centro do Rio até a zona portuária a região do mangue está sendo drenado pra construir um enorme aterro. Eu trabalho nas obras e vejo de dentro o que está impulsionando esse projeto autoritário de cidade. As obras de revitalização, que supostamente iriam integrar a região do mangue à cidade são uma farsa! Há 6 anos elas começaram e até agora não finalizaram nem a primeira parte! E pode apostar que daqui a 20 ou 30 anos nada vai estar pronto. E eu pergunto a vocês pra onde vai todo dinheiro? Porque o que está sendo drenado não é o lodo do mangue mas os cofres públicos! [...]

Hoje, vocês sabem, tá entrando muito dinheiro na cidade – tá entrando muito dinheiro da Inglaterra, por causa da guerra do Paraguai – e os ricos tão de olho no mangue, expulsando todos os pobres pra fora do mapa, porque a cidade precisa crescer, expandir, engordar porque quem tem fome de verdade é melhor se calar senão vai acabar na vala, porra! (KOSOVSKI, 2016, pp. 15-16)

Ao deslocar a fala para o século XIX, quando o mangue era drenado e a Guerra do Paraguai acontecia, o texto destaca problemas existentes ainda hoje. Obras monumentais que movimentam quantidades absurdas de dinheiro e que nunca são terminadas, assim como a expulsão de populações vulneráveis de certas áreas da cidade para que ela se mostre mais moderna e “higienizada”, evidenciam justamente o processo descontínuo de modernização.

Afinal, da mesma maneira que essas obras parecem não se concluir e as populações afetadas, seja no contexto do aterramento de um mangue no século XIX ou nas Olimpíadas de 2016, não deixam de ser sistematicamente oprimidas, a modernização também revela a impossibilidade de atualização dos temas nacionais em decorrência justamente desse descompasso entre o discurso (É preciso se modernizar) e a ação concreta (Mudança sem superação), que revela como a ideia brasileira de progresso continua sendo conservadora, articulando atrasos e avanços e comprazendo apenas a elite do país.

Seis anos fora e não reconheço mais nada.
Ele matou mi família e eu acabei aqui nessa porquería, no mangue.
Eu sou daqui. Mas não sou mais. Catava caranguejo. O mangue não era assim.
Por que no llega mais perto?
Onde estão os catadores?
Aqui não faltam escravos.
E as casas? Eu morava aqui.
Não faltam putas e puteiros.
E os caranguejos? E a lama?
Basta una lluvia que isso aqui vira de novo um lamaçal.
O mangue foi aterrado.
Usted me deja molhada.
Está tudo seco.
[...]

OFICIAIS interrogam COSME

Desde quando se originou o projeto para aterrar essa região?
Quem ganhou uma concessão para construir um canal que irá ligar o centro do Rio até a zona portuária?
Qual é o valor do orçamento total das obras de revitalização do mangue?

COSME responde.

Eu não sei! A guerra não acabou, essa cidade é uma guerra!

PUTA PARAGUAIA fala a COSME

Querido, em que siglo pensa que está? A ciudad no para. Me paga um chopp que eu te faço um city tour. Você arrumou uma puta paraguaya de guia turística.

(KOSOVSKI, 2016, pp. 13-14)

Na peça, a própria cidade do Rio de Janeiro parece, em muitos momentos, se comportar como uma grande narrativa, afinal, ela funciona como o espaço real e figurado que conecta o atraso e o avanço através do salto temporal de um século para o outro e reafirma o caráter anti-aristotélico da peça. Desse modo, a cidade aparece como um dado histórico responsável por descortinar esse antes que constitui e ao mesmo tempo tenciona o presente retratado.

Cosme, por sua vez, também aparece na peça com um caráter figurado que ultrapassa a imagem de homem-caranguejo. Isto porque a peça traz esse personagem como um homem que era catador de caranguejos, vira soldado, depois escravo e, por fim, se transforma no próprio animal, podendo ser lido também como uma alegoria do homem rebaixado, que foi privado de condições econômicas, sociais e humanas básicas. Assim, o personagem representa algumas categorias de pessoas que foram humilhadas pelo sistema em diferentes momentos da história do Brasil, evidenciando a natureza construída do teatro que permite a Cosme ir e voltar de uma persona a outra sem perder sua plausibilidade dentro da peça, como também acontece com Macunaíma ao assumir facetas diferentes no romance de Mário de Andrade.

Trabalhava no mangue, catava caranguejo (KOSOVSKI, 2016, p.5)

Eu servi no exército brasileiro (KOSOVSKI, 2016, p. 7)

Sim. A partir de agora você é minha propriedade. Não apenas você mas todos os seus descendentes. Você pertence a uma raça inferior. Você não merece nem mesmo que eu o trate por você. É uma coisa. Meu objeto. Na sua menor falta será castigado (KOSOVSKI, 2016, p. 20)

A tempestade transforma Cosme em caranguejo (KOSOVSKI, 2016, p. 23)

Além disso, o Manguezal, ecossistema costeiro de transição entre os ambientes terrestres e marinhos, onde há o encontro das águas dos rios com as águas do mar, parece assumir na peça a função de um “entre lugar”, como a própria história do Brasil, continuamente estacionada entre o avanço e o atraso. No entanto, ao mesmo tempo, o mangue também pode simbolizar a força do renascimento, já que é um dos ecossistemas mais prolíferos do mundo, fazendo com que, de certo modo, *Caranguejo Overdrive* nos convide a entrar nesse lamaçal remexido para vivenciarmos a promessa de um novo tempo que chegará a partir da transformação de Cosme.

morri cavando em meio a obra que jamais foi concluída, e depois da morte meu corpo foi jogado no canal do mangue, no que havia

restado do meu passado, virei comida de caranguejos, ironicamente eu, catador de caranguejos, de caçador me tornei caça (KOSOVSKI, 2016, p. 22)

O lugar em que o corpo é desovado, o lugar que tira a vida do personagem, é também o espaço que o devolve ao mundo, ainda que de uma maneira diferente, ressignificada e coletiva. Cosme anuncia que a negação da fome e a busca pela liberdade, isto é, o contra-ataque ao sistema opressor, precisa passar pelo mergulho na lama e precisa ser arquitetado de modo conjunto, como a peça em si foi³; pois, o fato de o espetáculo colocar o espectador como testemunha dos momentos históricos encenados de forma distorcida, sugere uma experiência que ao atravessar todos nós, precisa ser pensada em conjunto. O testemunho de tal realidade é o que possibilita que os acontecimentos sejam repensados, afinal, uma vez que eles correspondem à formação histórica do nosso país, para que esse corpo que renasce seja forte o suficiente para contra-atacar, ele precisa ser pensado coletivamente.

Quanto tempo vocês acham que eu permaneço assim? Acham que é confortável ficar assim? É apenas a imagem que sou. Agachado, parado nessa posição, enterrado na lama dos pés à cabeça. Para todos os efeitos estou em repouso. Eu pareço estar em repouso? É apenas a imagem que sou. Sinto que a tropa dos cavaleiros da miséria se aproxima e é chegado o momento em que eu poderei subir a superfície. Vocês querem que eu saia daqui? Vocês torcem muito por isso, não é? Os Cavaleiros da Miséria, com suas armaduras de lama, vêm invocar a tempestade e a justiça da terra. Ouço o apito dos ventos, ouço o bumbo dos céus ecoarem. A música dos trovões se aproxima, e eu sairei da toca e junto comigo uma cambada de caranguejos. (KOSOVSKI, 2016, p. 23)

Assim, *Caranguejo Overdrive* dialoga com a modernização do teatro e com a própria modernização do país ao revelar, como esse artigo pontuou, muitos elementos e linguagens distintas operando simultaneamente, em um movimento de desarticular a peça dos moldes convencionais do teatro e colocá-la nesse espaço de reelaboração estética que, por sua vez, revela as temáticas nacionais como parte estrutural da obra, isto é, a matéria histórica brasileira encontra-se na própria forma da peça.

A tentativa de elaborar caminhos que deem conta de explicar o complexo cenário nacional está posto e nele podemos enxergar esse entre lugar do mangue, que é também o entrelugar do teatro e do Brasil, um país que parece estar

³ Em entrevista para o “Maratona de Dramaturgia”, Pedro Kosovski disse: “Eu imagino junto com muita gente, na sala de ensaio. Por isso a imaginação não está no campo pessoal privado, íntimo, eu não estou na minha casa imaginando o bom teatro. Estou pensando a imaginação e escrevendo no embate com várias pessoas, que são também, de certa forma, autores. Eu não sou o autor. Sou o dramaturgo e é só um texto. O que se toma como texto, eu realmente escrevi. Agora, a autoria daquilo é uma autoria claramente da sala de ensaio”. (DIEGUES; AZEVEDO; ABREU. *Maratona de dramaturgia*, p. 230)

sistematicamente repetindo seu passado, estacionado (ainda que em movimento), entre dois mundos: o do progresso e do atraso. E um progresso que também se revela como atraso, se olharmos pelo ponto de vista da população excluída e oprimida por esses processos que atravessando tempos, descortinam a existência simultânea de muitos Brasis.

Tudo muda, como afirma Cosme, porém essa mudança não representa superação “A guerra não acabou, essa cidade é uma guerra!” (KOSOVSKI, 2016, p. 14). A ampliação da percepção histórica que as temporalidades concomitantes permitem, revela uma sociedade decadente independente do período e da lente que utilizarmos para olhá-la. Conjectura que só pode ser superada, segundo o autor, através de uma mobilização profunda e conjunta, como escancara o final do texto, ou seja, será preciso encontrar uma aliança que busque reelaborar e reparar os traumas históricos através de um espaço social e artístico coletivo.

Hoje, no século XXI, o que podemos observar é que o teatro continua refletindo a impossibilidade de se desenhar qualquer tentativa linear de compreender o Brasil, pois, se nas últimas décadas do século XX ainda não tínhamos nos desvencilhado da sombra projetada pelos três decênios anteriores, como pontua Décio de Almeida Prado (2009), ao se perguntar sobre como nosso caminhar se desorientou de uma hora para a outra e impediu que o teatro avançasse de forma tão significativa como ocorreu anteriormente, hoje, vinte anos depois, podemos afirmar estarmos diante de uma história descontinuada e que, portanto, exige retornos sucessivos ao passado para que se possa compreendê-la.

Descontinuidade que se revelou mais uma vez com a eclosão da Pandemia da COVID -19, que manteve teatros fechados por mais de um ano e meio, tanto pela emergência sanitária como pelo descaso do governo vigente com a classe artística, representando mais um progresso suspenso, mais uma interrupção forçada que também é documental e precisará de tempo para ser assimilada. Afinal, o teatro contemporâneo vinha percorrendo um percurso plural, acompanhando a trajetória histórica repleta de acontecimentos sociais e políticos, mas que, como já havia previsto José Fernando Peixoto de Azevedo no posfácio *Interrupções do processo e as formas da interrupção (Notas de trabalho)* do livro *Maratona de Dramaturgia* (2019), parecia estar apenas esperando uma nova interrupção.

Noves fora, a formação interrompida não é uma etapa em que nos conformamos, mas a fisionomia própria que nos define: vivemos a interrupção como um processo contínuo, como quem vive numa fronteira, ou talvez seja isso mesmo, somos um *país fronteira*.

Testemunhos que são, estas conversas – transitando muitas vezes entre a descrição de uma rotina e a tomada de posição, deixando ver o trabalho da forma e os impasses da matéria – dão notícia do momento, sinalizando para uma trajetória que se desenha ao passo de uma outra, a do próprio país nos últimos vinte anos pelo menos (estamos em 2019), e isso ao mesmo tempo em que denuncia o risco de mais uma interrupção, mais uma transição cancelada, essa também histórica. (AZEVEDO, 2019, p. 261)

Assim, diante de um processo histórico acidentado, o teatro se revela um gênero profundamente comprometido em espelhar a formação truncada do Brasil, o que se reflete na maneira como as questões relacionadas às identidades nacionais alcançaram essa arte, existindo e resistindo em um entrelugar que parece estar sempre na eminência de ser esmagada pela própria história, já que o comprometimento do teatro com o progresso descontinuado do Brasil demonstra, conforme o recorte de dramaturgia contemporânea escolhido nesse artigo, ter sido involuntariamente incorporado à própria estrutura do gênero, que, apesar de todas as tentativas empreendidas, ainda não conseguiu romper com esse transcurso. O que, no entanto, não significa a passiva aceitação dessa realidade, já que é possível ver claramente as tentativas de superar esses percalços através de procedimentos que escancaram uma organização desmantelada, clamando por mobilizações profundas e, em grande medida, mais coletivas e sociais, como evidencia o próprio final de *Caranguejo Overdrive* ao dizer “eu sairei da toca e junto comigo uma cambada de caranguejos” (KOSOVSKI, 2016, p. 23).

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Cia das letras, 2016.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, s. d. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iaia.pdf. Acesso em: 05/05/2022.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edição especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. 1873. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>. Acesso em: 10/05/2022.

AZEVEDO, José Fernando. “Interrupções do processo e as formas da interrupção (Notas de trabalho)”. In: DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019, pp. 257-261.

DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo Overdrive*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins Editora, 1964.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva. 3ª edição, 2009.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SILVA, Elaine Cristina Moreira da. *Nós, gritos e Caranguejo Overdrive: O sujeito pós-moderno na cena teatral brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Faculdade Getúlio Vargas – Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/30022>. Acesso em: 10/05/2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. 2ª ed. SP: Edições 34, 2003.

A (des)construção do feminino em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*
The Deconstruction of the Feminine in Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres
Jenifer Ianof

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8090-4963>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3988307614607398>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201277>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/201277>

Recebido em: 22/08/2022. Aprovado em: 10/11/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

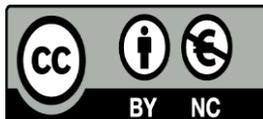
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

IANOF, Jenifer. A (des)construção do feminino em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 74-88, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201277>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/201277>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

a (des)construção do feminino em *uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

The Deconstruction of the Feminine in *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*

Jenifer Ianof¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201277>

¹ Jenifer Ianof é mestranda em Literatura Brasileira pela USP, especialista em Educação e Tecnologia pela UFSCAR, especialista em Ensino de Língua portuguesa e Língua espanhola e graduada em Letras. Professora de português, espanhol, revisora de texto e tradutora. E-mail: jeni.ianof@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8090-4963>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3988307614607398>.

Resumo

O presente artigo visa à análise do processo de ressignificação do conceito de feminino e da constituição da protagonista como sujeito no livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector. Para esse fim, far-se-á um breve estudo da linguagem usada pela autora por meio de um olhar rente ao texto (*close reading*) valendo-se de algumas afinidades analógicas com a psicanálise lacaniana. Assim, expõem-se os questionamentos dos padrões históricos, sociais e culturais de gênero e as quebras de paradigmas, tanto conceituais como estilísticos de que lança mão a autora. Será analisada uma passagem do romance para acompanhar a complexidade da obra em relação ao tema em questão e mostrar como ocorre uma desmontagem de estereótipos, além de ressaltar o valor estético do livro.

Palavras-chave

Uma aprendizagem. Clarice Lispector. Feminino. Desconstrução. Psicanálise.

Abstract

This article aims to analyze the resignification process of the concept of feminine and the constitution of the protagonist as a subject in the novel *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, by Clarice Lispector. To this end, a brief study of the language used by the author will be made through a close reading of the text, making use of some analogical affinities with Lacanian psychoanalysis. This will expose the questioning of historical, social and cultural gender patterns and the paradigm breaks, both conceptual and stylistic, used by the author. By analyzing an excerpt from the novel, we hope to showcase the novel's complexity regarding the theme and demonstrate how stereotypes are taken down and show the work's aesthetic value.

Keywords

Uma aprendizagem. Clarice Lispector. Feminine. Deconstruction. Psychoanalysis.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de 1969, é o sexto romance de Clarice Lispector. Sua publicação se insere em um contexto de contracultura, manifestações revolucionárias e feministas, que já se haviam iniciado anos antes na Europa e que repercutiram no Brasil. Além disso, no ano em que o livro foi lançado, o Brasil passava por um dos momentos mais delicados da ditadura militar: em 1968, foi instituído o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), considerado o instrumento jurídico mais violento do regime militar, uma vez que visava a minar toda e qualquer forma de resistência ao governo.

Escrito em meio a todo esse cenário brasileiro, *Uma aprendizagem* é um livro libertário, que clama não só pela liberdade feminina, mas também de toda uma sociedade que tinha seus direitos cerceados. Cabe lembrar que, antes de iniciar a história, a autora se refere a essa liberdade, que vem acompanhada de receio: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. CL” (LISPECTOR, 2017, p. 9).

Nessa nota, Clarice mostra um embate interno entre seu eu mais forte e seu eu mais fraco e a necessidade de dar liberdade ao romance, que se manifesta tanto na forma, na expressão, como no conteúdo e na temática. Tal movimento libertário está em consonância com as manifestações da época.

No livro *Uma história do feminismo no Brasil*, Céli Pinto afirma que o novo feminismo nasce da ditadura. A autora se concentra na década de 1970 e assinala que a emergência do feminismo em pleno governo Médici fez com que ele surgisse dentro e fora do país e em grande parte no exílio. Na Europa e nos Estados Unidos, o cenário era de grande efervescência política, de revolução dos costumes, de intensa renovação cultural, enquanto no Brasil o clima era de ditadura militar, repressão e morte. Portanto, o movimento feminista brasileiro esteve intimamente ligado a esse contexto.

Embora Clarice rejeitasse o título de feminista e, em suas obras, não levantasse nenhuma bandeira de engajamento, notamos em seus livros uma profunda reflexão sobre muitos temas que fazem parte das pautas feministas até hoje. Ainda que a autora não denuncie de forma explícita a situação de opressão e subordinação das mulheres na sociedade – nem trace uma imagem feminina estática em suas obras – tampouco aborde diretamente a ditadura e suas violências, encontramos em *Uma aprendizagem*, que não deixa de ser fruto desse período histórico brutal, um grito libertário.

Como afirma Lucia Helena, nas obras de Clarice não há somente uma denúncia, mas uma complexa reflexão sobre as relações nas quais estamos inseridos:

A obra de Lispector – ao falar sobre a condição da mulher e ao inscrevê-la como sujeito da estória e da história – não se limita à postura representacional de espelhar tal qual o mundo patriarcal e denunciá-lo, como se fora uma narrativa de extração neonaturalista. Nela se constrói, isto sim, um campo de meditação (e de mediação) em que se mergulha fundo no questionamento das relações entre a literatura, a realidade e a sociedade. (HELENA, 2011, p. 9)

O enredo de *Uma aprendizagem* é aparentemente simples: Lóri, uma professora primária que “havia por medo cortado a dor” (LISPECTOR, 2017, p. 40), ao acaso conhece Ulisses, um professor de filosofia que lhe coloca como condição para a realização amorosa que ela conheça a si própria e abandone, assim, seu autoanestesiamento. Para isso, ela passa a empreender um percurso de aprendizagem que a levará a repensar sua relação consigo mesma e com o mundo, ao mesmo tempo que a aproximará de um feminino mais livre, em consonância com seu corpo.

Dessa forma, notamos que o amor e o encontro com o outro são os acontecimentos que proporcionam a possibilidade de mudança na vida, em especial, de Lóri: “E através do grande amor de Ulisses, ela entendeu enfim a espécie de beleza que tinha” (ibid., p. 152); “Você me transformou na mulher que sou” (ibid., p. 155). No entanto, não se trata de uma singela história de amor: há uma busca existencial carregada de reflexões, ambiguidades e rupturas caras à obra de Clarice.

Em sua penosa peregrinação (“Que é que eu faço? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e eu não estou aguentando viver” (ibid., p. 130)), Lóri passou por momentos de solidão para encontrar-se consigo mesma (“Prefiro ficar ainda algum tempo sozinha, mesmo que seja tão difícil” (ibid., p. 124), questionou sua relação com “o Deus”, “[...] e então negou-se a Ele” (ibid., p. 56) e percebeu que a dor era importante para ter a possibilidade de também sentir alegria.

Assim, a trajetória de Lóri em direção a Ulisses equivale a um itinerário em busca de si mesma, pois, quando Ulisses lhe coloca a condição de que ela se entregue totalmente a ele – “Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso” (ibid., p. 26) –, ela inicia seu dolorido processo de autoconhecimento, o que corresponde a uma tentativa de distanciar-se de estereótipos: “E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas” (ibid., p. 153).

A aprendizagem fragmentada, paradoxal e repleta de retrocessos da protagonista reflete-se na linguagem, que é marcada por um lirismo bastante intenso, complexo e contraditório. Clarice, mais que mostrar os sentimentos de Lóri, faz com que os leitores sintam toda a contraposição e a angústia da personagem.

a trajetória de (des)construção de lóri

A desconstrução que acompanha a desmontagem de Lóri chega ao extremo em *Uma aprendizagem*, uma vez que a autora busca a dissolução de divisões estanques. Assim, há, no romance, uma quebra de dicotomias no plano temático: a construção de Lóri visa a afastar a mulher de uma delimitação excludente. Lóri não se encaixa em uma definição de mulher como encarnação do bem (domesticada, submissa e passiva) nem do mal (sedutora, destruidora e perversa) (FITTIPALDI, 2021, p. 189).

A liberdade experienciada pela personagem é refletida também esteticamente, por meio de aproximações de sensações opostas, inversões de senso comum expressas mediante paradoxos e antíteses, ruptura de regras de pontuação e mistura de gêneros. Este último aspecto foi assinalado por Vilma Arêas:

Fiz referência às formas heroicas, mas existe o registro bíblico [...], as orações sussurradas pela personagem, banalidades de uma “historinha de amor” [...], informações científicas, as maiúsculas (Infinito, Mundo, Onipotência etc.) que reintroduzem [...] certo tom hierático do romance decadente, a ourivesaria das imagens e o pendor para o ornamento do art nouveau, tentativas de abordagem da questão social, poemas alheios traduzidos e até mesmo uma proposta sutil de romance policial [...]. (ARÊAS, 1987, p. 13)

Quando Lóri empreende sua busca por si, sua jornada, na verdade, compreende uma tentativa de desprender-se dos paradigmas incutidos na sociedade. Acompanharemos a dificuldade de formação de um feminino mais genuíno e autêntico, tendo em vista todos os modelos e comportamentos esperados ao longo da história.

Lóri nos é apresentada como alguém que dissimula e finge ser algo a que não corresponde, escondendo-se atrás de uma máscara:

[...] pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro. Esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. (LISPECTOR, 2017, p. 84)

Essa caracterização da protagonista nos recorda a enunciação de Lacan (1999), que declara que a mulher, na posição feminina, finge ser o que não é, isto é, o falo², entendido como significante do desejo, ocultando sua falta, seu vazio. Segundo essa perspectiva, a mulher é entendida como uma sobreposição de máscaras, palavra que aparece repetidas vezes no romance e suscita uma reflexão: “Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano” (LISPECTOR, 2017, p. 87).

Durante sua travessia, Lóri assume, assim, uma posição mais feminina, mascarada, no sentido lacaniano, mudança possível somente a partir do olhar do Outro³ (LACAN, 1999). Somente o lugar de falta a que Ulisses a conduz a faz deixar de tamponar a angústia que lhe acompanha, com sexo casual, por exemplo, e permite que a personagem tenha contato com seu próprio desejo. Isso possibilita que Lóri fique menos presa à sua dor de existir: “Só com Ulisses viera aprender que não se podia cortar a dor – senão se sofreria o tempo todo” (LISPECTOR, 2017, p. 40).

Como aponta Eliane Fittipaldi (2021), ao experimentar o feminino, Lóri erra muitas vezes. No entanto, ao final de sua jornada, ela faz seu jogo de sedução

² O conceito de *falo* pode ser entendido como o significante da falta ou do desejo. Trata-se de um símbolo com função imaginária de suturar nossas faltas existenciais (LACAN, 1998).

³ Em Lacan, o conceito de “grande Outro” é escrito como “Outro”, com a inicial maiúscula, e refere-se a um lugar simbólico, o lugar dos significantes, em que as cadeias significantes do sujeito se articulam e determinam o que o sujeito pensa, fala, sente e age. Trata-se de um local inacessível, exceto pelas formações do inconsciente – sonhos, lapsos, chistes e sintomas (QUINET, 2012, p. 11).

de forma mais consciente, pois pode valer-se de suas máscaras de forma mais autêntica. Quando Lóri decide ir à casa de Ulisses, “não por um desejo histórico sem controle, e sim pela própria vontade e com o conhecimento de si adquirido em sua errância e solidão, simbolizado na mordida da maçã” (FITTIPALDI, 2021, p. 219), ela está pronta para compartilhar com ele um encontro verdadeiro e íntimo em que “nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano” (LISPECTOR, 2017, p. 147). Essa partilha não inclui perigo de dissolução do *eu* no outro, pois Lóri já está mais segura em relação à sua constituição como sujeito. Lóri não se livra por completo das amarras do feminino histórico e cultural, porém fortalece suas escolhas.

Para examinar em *close reading* como se dá o embate entre o feminino construído pelas demandas sociais e o feminino mais genuíno, embate que estrutura Lóri como mulher, exploraremos uma passagem do início do livro. O trecho situa Lóri em uma tarefa rotineira: arrumar-se e enfeitar-se para um possível encontro com seu pretendente Ulisses. O excerto revela a complexidade da construção subjetiva de Lóri, que, na verdade, passa por uma desmontagem de conceitos já estabelecidos.

[...] bonita? não, mulher: Lóri então pintou cuidadosamente os lábios e os olhos, o que ela fazia, segundo uma colega, muito mal feito, passou perfume na testa e no nascimento dos seios – a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas: Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo, ela que tanto procurava aprender a vida – com o perfume, de algum modo intensificava o que quer que ela era e por isso não podia usar perfumes que a contradiziam: perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo, e, como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria: usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada, esmagasse húmus, cujo nome não dizia a nenhuma de suas colegas-professoras: porque ele era seu, era ela, já que para Lóri perfumar-se era um ato secreto e quase religioso – usaria brincos? hesitou, pois queria orelhas apenas delicadas e simples, alguma coisa modestamente nua, hesitou mais: riqueza ainda maior seria a de esconder com os cabelos as orelhas de corça e torná-las secretas, mas não resistiu: descobriu-as, esticando os cabelos para trás das orelhas incongruentes e pálidas: rainha egípcia? não, toda ornada como as mulheres bíblicas, e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, e agora pronta, vestida, o mais bonita quanto poderia chegar a sê-lo, vinha novamente a dúvida de ir ou não ao encontro com Ulisses — pronta, de braços pendentes, pensativa, iria ou não ao encontro? com Ulisses ela se comportava como uma virgem que não era mais, embora tivesse certeza de que também isso ele adivinhava, aquele sábio estranho que no entanto

não parecia adivinhar que ela queria amor. (LISPECTOR, 2017, pp. 16-17)

Nesse trecho, repleto de frases que explicitam contradições, observamos a protagonista em um momento cotidiano, arrumando-se, pois existe a possibilidade de ver Ulisses. Revela-se a tentativa de Lóri de encontrar sua própria feminilidade diante de construções culturais, as quais, por sua vez, aparecem refletidas por padrões que são esperados das mulheres desde uma linhagem milenar, evocada pelas citações relativas à rainha egípcia e às mulheres bíblicas.

Assim, Clarice imprime um movimento ritualístico a uma ação aparentemente comum – e aqui lembramos um trecho anterior que afirma que “enfeitar-se era um ritual” (ibid., p. 16). E, como é típico da escrita clariceana, nessa cena exclui-se o automatismo, enfocando detalhadamente esse ato e trazendo a ambiguidade, a hesitação e a complexidade de um acontecimento que, à primeira vista, pode ser considerado banal – o que, na verdade, ocorre com todo o enredo do livro.

Esse percurso de Lóri, repleto de recuos e contrastes, é inseparável da linguagem que a fundamenta. No trecho selecionado, as escolhas semânticas indicam a contradição em relação ao feminino que a constitui.

Logo na primeira frase da passagem citada, “bonita? não, mulher”, que reforça uma sentença anterior “e só era bonita pelo fato de ser mulher” (ibid., p. 16), já notamos Lóri inserida nessa linhagem feminina, como parte de um todo. O que parece estar sendo dito é que seu gênero traz marcas das quais não se pode dissociar.

Lóri, então, começa a maquiar-se e a perfumar-se, o que traz à cena a questão da sedução, tão comumente associada às mulheres, e nos recorda a figura da mulher fatal, antiga personagem de nosso imaginário social.

Esse jogo cênico parece aproximar-se da ideia de sedução apresentada na obra *Cartografias do feminino*, do psicanalista Joel Birman, para quem a sedução realizada através dos atrativos corporais era a única forma de domínio que as mulheres encontravam: “Assim, destituída de qualquer poder social, somente restava para a mulher os atributos graciosos do seu corpo e a promessa das delícias que insinuava para capturar o homem embevecido pelo seu charme” (BIRMAN, 1999, p. 80).

Dessa forma, como Lóri está arrumando-se com o intuito de se encontrar com Ulisses, em um primeiro momento, podemos pensar que sua única intenção é atrair a atenção dele e que seu feminino é definido pelo olhar masculino – em consonância com fragmentos anteriores, como “um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse” e “era só isso que sabia fazer para atraí-lo” (LISPECTOR, 2017, p. 16).

Vale ressaltar que, como Simone de Beauvoir assinala, no sistema classificatório patriarcalista, as mulheres e o feminino são definidos e estabelecidos a partir daquilo que é concebido como masculino, próprio dos homens, ou seja, “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 17).

Esse trecho do romance ressalta, também, a importância do Outro em nossas relações: o narrador faz questão de assinalar que uma colega de Lóri julgava

que ela se pintava mal. Além disso, é inegável que Lori está buscando atrair o olhar de Ulisses, esse outro tão fundamental em sua jornada. Cabe lembrar que, algo primordial para a psicanálise, o *eu* não pode constituir-se como sujeito se não for por intermédio da alteridade, do olhar do outro (FREUD, 1974, 1996, 2016, 2020; LACAN, 1964, 1985, 1998, 2005). Olhar que é extremamente relevante quando falamos de sedução, como bem aponta Birman (1999). No jogo sedutor, o propósito de prender o olhar alheio constitui uma experiência ilusória. Segundo ele,

[a sedução] se ordena inteiramente no campo do olhar. O que se pretende é a *captura do olhar* do outro, para retirá-lo de uma visão desinteressada e anônima, de forma a fixar o sujeito numa visão dirigida. Além disso, a experiência se constrói como uma ilusão, pois oferece um signo estético como chamariz para que se produza um efeito num outro referente para o olhar que se inscreve no corpo. (BIRMAN, 1999, p. 60)

Na mesma linha interpretativa, segundo Lacan, para ser causa do desejo de um homem, a mulher quer ser “desejada e amada por aquilo que ela não é” (1958/1998, p. 701). Isso reitera a ideia já enunciada neste estudo de que o feminino estaria associado ao ato de parecer: a mulher esconde sua falta por meio de máscaras. Portanto, a feminilidade seria sempre mascarada, a serviço, talvez, da alienação no desejo do Outro.

Como afirmamos anteriormente, há uma passagem do romance que pondera sobre o uso da máscara em Lóri, o qual se encontra no meio da narrativa e parte dele se refere à adolescência como o início da utilização da máscara:

Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. Aquela mesma que nos *partos* da adolescência se escolhia para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher *sozinha* ser uma “persona”. (LISPECTOR, 2017, p. 86, grifos meus)

Ainda que possamos pensar que assumir papéis que não nos representam seja algo que ocorre com todos os seres humanos, em maior ou menor medida, algumas palavras do excerto acima parecem apontar, com maior ênfase, para a constituição do feminino, tal como o fez Lacan ao associar mulheres a máscaras. O primeiro desses termos é “partos”, que nos remete a algo intimamente relacionado ao feminino. Em seguida, podemos observar que o adjetivo “sozinha” aparece no feminino, indicando que se trata de uma escolha que se dá entre mulheres. Dessa forma, parece-nos haver consonância com os pressupostos de Lacan (1989). Retornando ao trecho que estamos analisando de maneira detalhada, em seguida lemos: “a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas”, em que há uma referência a esse lugar esperado que as mulheres ocupem, de delicadeza,

doçura, trazido pela palavra “flores”, porém também está presente a ideia de submissão: são flores *esmagadas*.

Dessa maneira, parece já haver uma contraposição entre o que é esperado socialmente das mulheres e suas respectivas consequências, e o que realmente Lóri deseja. Em seguida, o narrador nos deixa claro que a protagonista busca um modelo: ela imita outras mulheres (“Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo”, que têm uma “sabedoria de milênios” e são “aparentemente passivas”, mas estão aprendendo, assim como Lóri, pois precisa reunir o “mínimo conhecimento de si própria”. O texto remete ao coletivo e, ainda, ao sujeito singular. É dessa difícil dialética que trata o trecho em questão.

É interessante notar que o ato de se perfumar, para Lóri, também se mostra ambíguo: ao mesmo tempo que se pode considerar o perfume como um artifício, algo que mascara, notamos que “o perfume, de algum modo intensificava o que quer que ela era e por isso não podia usar perfumes que a contradiziam”. Então, parece-nos que, da mesma forma que a personagem quer pertencer a essa linhagem milenar de mulheres, com atributos mais definidos, ela também deseja encontrar sua mulher mais autêntica e seu perfume deve estar de acordo com isso.

Na descrição do perfume que se segue, “usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada, esmagasse húmus”, são retomadas as representações imagéticas que remetem à terra, ao orgânico, à natureza (como antes já havia se referido à terra, agora se remete ao húmus). É importante notar que a sensação de sufocamento surge corroborando a ideia, também reiterada, de esmagamento (“como se a cabeça deitada esmagasse húmus”). Nesse trecho vemos, então, uma contraposição entre esse orgânico (natural) e o artifício (adorno), que é o que encobre, que põe camadas: o perfume, a maquiagem. No entanto, ela espera que esse perfume traga o orgânico que nela também pode estar esmagado.

Assim, em virtude dessa polaridade semântica entre o orgânico e o artificial, percebemos o lugar de trânsito de Lóri, que está entre a subjetividade e a cultura, em direção à sua autenticidade, ao seu feminino mais livre. Atentemos ao fato de que a protagonista quer ter algo único, sem precisar atender às demandas impostas pela sociedade: ela não revela que perfume usa a ninguém, pois ele era dela, refletia a sua personalidade— “cujo nome [do perfume] não dizia a nenhuma de suas colegas-professoras: porque ele era seu, era ela, já que para Lóri perfumar-se era um ato secreto e quase religioso” (LISPECTOR, 2017, p. 16). O ato de perfumar-se, que exala e é manifesto, era secreto para ela. Vemos, uma vez mais, os contrastes que enfrenta a protagonista, evidenciados pelo jogo de “revelar” e “ocultar” que participam da sedução feminina.

Em seguida, uma nova hesitação, que também poderia parecer banal (“usaria brincos?”), revela a intensa contradição em que se encontra Lóri. Notamos que as escolhas lexicais (“nua”; “esconder”, “secretas” em “alguma coisa modestamente *nua*, hesitou mais: riqueza ainda maior seria a de *esconder* com os cabelos as orelhas de corça e torná-las *secretas*, mas não resistiu”, (ibid., grifos meus) remetem outra vez ao campo da máscara, ou melhor dizendo, do véu, como diferencia Birman:

Na estrutura do véu, existe no sujeito a demanda de explicitar algo que ao mesmo tempo se camufla, de maneira a se fundir a

apresentação de alguma coisa com o seu próprio ocultamento. Existe a promessa de que se tem algo precioso para oferecer, mas que não se evidencia de imediato e que se esconde como um grande segredo. (BIRMAN, 1999, p. 61)

Lóri oculta e dissimula algo que lhe é importante: ela guarda para si algo que não quer entregar de imediato: “Ela se guardava. Por que e para quê? Para o que estava ela se poupando?” (LISPECTOR, 2017, p. 41). Em termos psicanalíticos, Lóri quer sair do seu lugar mais secundário, em que é apenas objeto de desejo do outro, mas também ser algo maior, para reconhecer-se como ser desejante, para reconhecer o seu próprio desejo, travessia fundamental da experiência analítica. O trecho parece explicitar esse dilema entre insinuação e disfarce. Mais adiante, o romance nos brinda com o seguinte aforismo, que corrobora a analogia entre viver e encobrir: “[...] viver era ter um véu cobrindo os cabelos” (LISPECTOR, 2017, p. 115).

Na passagem seguinte do fragmento estudado, há uma remissão a mulheres milenares, que compõem também o imaginário de Lóri: “de rainha egípcia? não, toda ornada como as mulheres bíblicas”. A referência a Cleópatra traz à cena tanto a ideia de sedução como a de poder, pois a personagem histórica fez tudo que julgou necessário para ocupar um lugar importante na sociedade. A menção às mulheres bíblicas pode aludir à castidade que se espera das mulheres, mas também pode remeter à ideia de mulher como detentora do pecado, bastante presente em nossa cultura.

Trata-se do complexo processo de constituição (e afirmação) de Lóri, que procura seu lugar dentro de todas as determinações sociais, culturais e históricas: cita-se a esfinge de Tebas, referência mítica para o autoconhecimento: “havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar”. A citação, no entanto, é alterada: em vez do célebre “decifra-me ou te devoro”, é dito “decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar”. Assim, são inseridos componentes lexicais que aludem ao sentimento amoroso, que será retomado no fim do trecho em análise. Surge, ainda, a ideia de obrigação (“serei obrigada”) como uma reiteração do questionamento das normas e dos protótipos que toda a linhagem de mulheres representa. Ela se sente obrigada a agir de determinadas formas, porém está em busca dessa sua singularidade, do seu eu menos egoico, de como agir de acordo com um feminino mais autêntico em meio a todas essas imposições. Como vivenciá-lo em meio a tantas determinações históricas e sociais? Seria possível uma nudez tão desejada ou, na verdade, o feminino singular se compõe sempre dentro das insígnias imaginárias e culturais?

Assim, nota-se que o processo da busca da existência se dá pelo embate entre o cultural e subjetivo, pois somos resultado dessas relações. Segundo Freud (1974, 1996, 2016, 2020) e Lacan (1964, 1985, 1998, 2005) somos sujeitos cindidos, divididos, como bem mostram as escolhas semânticas de Lispector, que abarcam polaridades linguísticas e reiteram o contraste entre o que Lóri acredita que deva ser e o que ela quer ser – o que também não está definido para a protagonista, imersa em muitas dúvidas e poucas certezas. Deve ser poderosa, sedutora como Cleópatra? O texto nega e afirma que “deve estar toda ornada como as mulheres bíblicas”. Deveria, então, ser casta, pura? Submissa? Detentora do pecado? O que quer Lóri?

Por fim, no último excerto de nossa seleção, observamos Lóri pronta, arrumada “o mais bonita que poderia ser”, visto que ela tem que responder a todas as demandas que se esperam dela. No entanto, ela hesita: pergunta-se se irá ou não encontrar Ulisses. Parte dessa resistência se deve ao medo da personagem de entregar-se a uma relação “de alma”, como diz querer Ulisses, o que implicaria um contato consigo mesma, necessário para relacionar-se com o outro. Também podemos pensar que Lóri tem receio de terminar como uma mulher submissa como às que se referiu anteriormente. Ela apresenta dúvidas sobre o que significaria a sua união com Ulisses para a sua constituição como sujeito e para a expressão do seu feminino.

Dessa forma, todo o ritual de arrumar-se tem, claramente, o objetivo de despertar o olhar do outro e seduzi-lo – ela está preocupada em corresponder às expectativas masculinas de Ulisses –, mas também há algo de singelo e original nesse ritual. Nessa procura por autenticidade, todos os adornos a que recorre podem também bastar ao seu próprio olhar, afinal, depois de todo o processo, talvez ela não vá ao encontro de Ulisses e toda a sua produção seja destinada a ela mesma.

Já no fim do trecho analisado, afirma-se que Lóri, quando está com Ulisses, comporta-se “como uma virgem, que não era mais”. E essa pode ser uma das razões de sua incerteza em relação à sua ida: ela age como virgem, atributo ainda valorizado pela sociedade, que muitas vezes exalta a visão casta das mulheres, porém não é isso que ela é. A dúvida é se Lóri quer continuar representando um papel que não lhe corresponde. Talvez por isso também ela hesite em encontrá-lo, pois estar com ele a coloca em uma posição cristalizada e esperada como mulher e como amante. É como se ela se sentisse *obrigada*, para retomar o termo usado por ela anteriormente, a comportar-se de determinadas maneiras quando está na companhia de Ulisses, um homem.

Notemos que são usadas palavras do mesmo campo semântico para caracterizar Ulisses – “aquele *sábio* estranho”, que é possuidor de conhecimento –, e para descrever o ato de perfumar-se, ligado às mulheres milenares: “perfumar-se era de uma *sabedoria* instintiva, vinda de milênios de mulheres”. Assim, Ulisses parece ser incluído nessa linhagem e também está marcado por essas expectativas impostas culturalmente. Na jornada empreendida por Lóri, ele também aprende e desaprende com(o) ela. Ele precisou rever suas atitudes machistas, seu tom professoral e, no fim do romance, também se encontra transformado: “Ulisses, o *sábio* Ulisses, perdera a sua tranquilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor. Sua voz era outra, perdera o tom de professor, sua voz agora era a de um homem apenas” (ibid., p. 154).

É importante sublinhar que Ulisses é colocado muitas vezes como *sábio*, como o detentor do saber, atuando, tendo em vista o referencial psicanalítico, como sujeito suposto saber⁴, porém, mesmo com toda a sua sabedoria, ele não adivinha, como também não se adivinhavam os enigmas da esfinge, que Lóri quer amor (“não parecia adivinhar que ela queria amor”).

⁴ Em termos analíticos, o conceito de *sujeito suposto saber*, cunhado por Lacan, de forma simplificada, refere-se à infinita sabedoria e potência que o analisando atribui a seu analista, idealizado e empossado no lugar de um “grande Outro”: “o sujeito suposto saber, na análise, é o analista” (LACAN, 1964, p. 213) Da mesma forma, Ulisses é visto por Lóri, muitas vezes, como um grande *sábio*, que tem demasiado conhecimento e respostas infundáveis.

Dessa forma, Ulisses, apesar de sempre ser exaltado, mostrado como superior (“Irritava-a como ele queria parecer... o quê? Superior? Ulisses, o sábio Ulisses, algum dia ia cair como uma estátua de seu pedestal (ibid., p. 64), também apresenta falhas, mesmo sendo tão inteligente, sábio – e homem. Notamos novamente a estrutura do véu, dos nivelamentos, das sobreposições, do secreto, do precioso escondido. Ulisses precisará ver por trás desse véu de Lóri, por trás desse jogo de contrários e hesitações, para notar que ela quer, sim, amor: “aquele sábio estranho que, no entanto, não parecia adivinhar que ela queria amor”. Essa revelação não lhe será entregue de maneira fácil, pois esbarra no medo da protagonista em relação à sua constituição como mulher e na interferência de Ulisses nesse processo.

Como notamos ao longo do romance, tanto a espera como a travessia, ainda que propostas e estimuladas por Ulisses a fim de que Lóri possa conhecer-se e, só então, entregar-se totalmente, aplicam-se às duas personagens, pois, em maior ou menor medida, ambas aguardam e anseiam pela união. Além disso, os dois necessitam rever suas posições solidificadas, como nos mostram diversas passagens da obra: “Ele, o homem, se ocupava atiçando o fogo. Ela nem se lembrava de fazer o mesmo: não era o seu papel, pois tinha o seu homem para isso. Não sendo donzela, que o homem então cumprisse a sua missão” (LISPECTOR, 2017, p. 106); [Fala de Ulisses a Lóri] – Mas você cortou os cabelos! Você devia ter me perguntado antes!” (LISPECTOR, 2017, p. 155); “Faltara antes alguma humildade em Ulisses. Mas no amor, por deslumbramento, ele se tornara humilde e sereno” (LISPECTOR, 2017, p. 155).

Ulisses, que, após o encontro amoroso, “estava sofrendo de amor e vida” (LISPECTOR, 2017, p. 159), também passou por mudanças ao perder sua confiança, que beirava a arrogância, igualando-se ao patamar de Lóri: “Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual. Porque enfim ele se dava conta de que não sabia de nada e o peso prendia a sua voz (LISPECTOR, 2017, p. 154).

A luta por um feminino mais autêntico de Lóri não termina ao final do livro, mas, certamente, as personagens mostram deslocamentos subjetivos e relacionais, tensionando suas posições cristalizadas por longa decantação cultural: “Não, Lóri, não vai ser uma vida fácil. Mas é uma vida nova” (LISPECTOR, 2017, p. 154). O imaginário social relativo aos gêneros é interiorizado em constante dialética entre sujeito e mundo, não só como submetimento ao instituído, mas também por escolhas e desejos. O próprio final aberto do romance, suspendendo o leitor e lançando o enredo (sobretudo a fala de Ulisses) ao vazio da página, parece indicar que o casal se manterá em trânsito em relação às convenções sociais. O romance termina, mas Lóri e Ulisses continuam “sendo”, entre avanços e recuos, dando continuidade à aprendizagem iniciada.

considerações finais

Como observamos neste estudo, a trajetória de Lóri em direção a Ulisses equivale a um itinerário em busca de si mesma e resulta em um questionamento sobre as definições estanques de feminino. Na verdade, Lóri representa a mulher em desconstrução na luta por autonomia: ora ela transgride as convenções sobre o feminino, ora adere às representações de papéis sociais hegemônicos.

No fim do romance, vemos Lóri um pouco mais segura sobre seu *eu* e seu feminino – identificamos, por exemplo, uma confissão que se refere ao automatismo de sua subserviência ao masculino como uma tendência do passado, revelando uma tentativa de superação: “Eu sempre *tive* de lutar contra a minha tendência de ser a serva de um homem” (LISPECTOR, 2017, p. 154, grifo meu).

Como leitores, acompanhamos as incertezas de Lóri materializadas por uma linguagem que ressalta antagonismos e marcas conflitivas. Dessa forma, podemos pensar que todo o romance reivindica a liberdade frente às aparências e às convenções cultivadas, buscando uma desmontagem do estereótipo de feminino. No entanto, assim como a história de Lóri e Ulisses seguirá entremeada de avanços e retrocessos, dando sequência à (des)aprendizagem iniciada – como parecem nos indicar os dois-pontos que encerram o romance –, destituir-se dos paradigmas cristalizados é um processo extremamente complexo. A subjetividade é plástica em relação aos moldes que a definem, constituindo-se como seu agente ao neles interferir e, também, como seu objeto ao receber o impacto consciente e inconsciente de tais configurações.

Assim, a leitura de Eliane Fittipaldi nos parece resumir perfeitamente a intenção de Clarice:

a escritora põe em relevo e em xeque a visão maniqueísta do feminino como portador, quer do mal em seu aspecto sedutor e destruidor (na imagem da sereia), quer do bem em seu aspecto domesticado e passivo (a submissão ao “saber” masculino) (FITTIPALDI, 2021, p. 189)

Lóri, pois, passa a ver-se como um sujeito desejante e consegue dar maior vazão a seus desejos. Ela está em passagem para esse feminino mais livre, de modo que encontre uma feminilidade própria e única. Ou nas palavras de Fittipaldi:

Sua aprendizagem consiste, antes de tudo, na desaprendizagem: no despojamento de concepções que ela mantém acerca de si e de suas limitações, do que são o feminino e o masculino e da hierarquia de gêneros; no questionamento de sua vida amortecida, inautêntica, para entrar em contato com seu próprio desejo. (FITTIPALDI, 2021, p. 204)

Sua busca e sua trajetória, permeadas pelo sofrimento, pela angústia, pela alegria dolorida, de fato, conseguem situar Lóri melhor em relação ao seu feminino, porém ela não se destitui totalmente das insígnias socioculturais de que está impregnada. Afinal, que mulher pode dizer-se totalmente livre de modelos e arquétipos que vêm sendo construídos durante toda a história?

referências bibliográficas

ARÊAS, V. “A moralidade da forma”. *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, n. 1091, p. 12-14, 19 dez. 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FITTIPALDI, Eliane Pereira. *Trajatórias do feminino em narrativas de Clarice Lispector, Simone de Beauvoir & Agnès Varda*. São Paulo: Hucitec Editora, 2021.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974, vol. V, pp. 373-454.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer [Jenseits des Lustprinzips]*. Edição crítica bilíngue. Tradução e notas de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e medo*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. A significação do falo. *Escritos*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. O seminário. Livro 5. *As formações do inconsciente [1957-1958]*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. O seminário. Livro 10. *A angústia*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 20. *Mais ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. O seminário. Livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Col. Passo a Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.



coletânea

O modernismo na historiografia literária

Modernism in literary historiography

Autoria: Roberto Acízelo de Souza

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0607-5911>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4158681002482304>

Autoria: Juliane de Sousa Elesbão

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3406-6676>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1712406315924003>

Autoria: Lívia Penedo Jacob

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4863-1210>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2551535779649028>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.204456>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/204456>

Recebido em: 8/10/2022. Aprovado em: 15/11/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

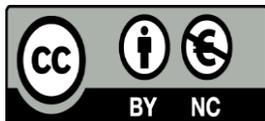
Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

SOUZA, Roberto Acízelo de; ELESBÃO, Juliane de Sousa; JACOB, Lívia Penedo. O modernismo na historiografia literária. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 90-102, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.204456>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/204456>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

o modernismo na historiografia literária

Modernism in Literary Historiography

Roberto Acízelo de Souza¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Juliane de Sousa Elesbão²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Lívia Penedo Jacob³

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.204456>

¹ Roberto Acízelo de Souza, doutor em teoria da literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, fez estudos de pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor aposentado da Universidade Federal Fluminense, entre seus livros recentes contam-se *Revoluções literárias – manifestos das principais vanguardas modernistas* (2022), *O labirinto e o plano: textos seminais para os estudos literários – 1905-2017* (2021), *Como e por que sou professor de literatura* (2020). E-mail: acizelo@bighost.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0607-5911>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4158681002482304>.

² Juliane de Sousa Elesbão é doutora em Estudos de Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), instituição na qual também fez pós-doutorado. Entre seus trabalhos de publicação recente, figuram o ensaio “Apontamentos sobre a poética de Cecília Meireles: entre o efêmero e o eterno” e a tradução do ensaio “Por uma poética”, de Julio Cortázar, ambos de 2021. E-mail: julianeelsbao@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3406-6676>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1712406315924003>.

³ Lívia Penedo Jacob faz pós-doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado na mesma área pela mesma instituição, e mestrado em Linguística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Entre seus artigos recentes, estão “O uirapuru, a águia e o condor: as literaturas indígenas de Abya Yala” (Ilha do Desterro) e “O silenciamento da literatura oral nos estudos literários” (Brasil/Brazil), ambos de 2022. E-mail: pjlivia@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4863-1210>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2551535779649028>.

Resumo

O artigo desenvolve o conceito de *moderno* a partir da etimologia da palavra e passa a discorrer sobre seu uso, culminando na aceção valorativa do termo em relação ao seu oposto, o *antigo*. Em seguida disserta sobre a adoção do termo para se referir às estéticas no período subsequente à Primeira Guerra (1914-1918) e sobre seus modos de produção na lírica, na prosa e nas artes dramáticas. Entende, ademais, que o modernismo desafia a capacidade de seu interlocutor, o público, por meio de recursos que problematizam o diálogo direto entre agentes e receptores das artes modernas. Para tanto, faz um levantamento da origem da palavra *moderno* e suas variações (modernismo, modernista) nas letras nacionais, em textos escritos por nomes como, entre outros, José Veríssimo (1857-1916), Ronald de Carvalho (1893-1935) e Nélon Werneck Sodré (1911-1999). Por fim, defende que mesmo uma definição unívoca para moderno, nesses textos iniciais, encontra visões díspares e aceções as mais variadas. Após comentar sobre o uso inicial e o conceito do moderno nas artes brasileiras, o artigo apresenta, no mais, leituras sobre as várias vertentes modernistas e as possibilidades de um marco que estabeleça o fim do modernismo em estudos recentes da historiografia literária brasileira.

Palavras-chave

Modernismo. Historiografia. Século XX.

Abstract

This paper develops the concept of *modern* stemming from the etymology of the word to the discussion of its usage, culminating in the evaluative meaning of the term in relation to its opposite, the *ancient*. Then it discusses the adoption of the term to refer to aesthetics in the period following the First World War (1914-1918) and its modes of production in the lyric, prose, and dramatic arts. The authors argue that modernism challenges the capacity of its interlocutor, the audience, through resources that cast shadows over the direct dialogue between agents and receivers of the modern arts. To this end, he surveys the origin of the word *modern* and its variations (modernism, modernist) in national literature, in texts written by names, such as José Veríssimo (1857-1916), Ronald de Carvalho (1893-1935) and Nélon Werneck Sodré (1911-1999). Then the authors argue that even a univocal definition of modern, in these early texts, encounters disparate views and the most varied meanings. Finally, after commenting on the initial use and concept of modernism in Brazilian arts, the article presents the author's point of view on the various modernist strands and the possibilities of a landmark that establishes the end of modernism in recent studies of Brazilian literary historiography.

Keywords

Modernism. Historiography. 20th century

O que há algum tempo era jovem e novo
hoje é antigo.

Belchior⁴

1

Começemos considerando a palavra protagonista deste livro, *modernismo*. Uma viagem à sua etimologia nos parece pertinente.

O ponto de partida é o advérbio latino *modo*, entre cujos significados encontra-se o de “agora”, “neste instante”, e que tem por antônimo *ante* (“antes”, “anteriormente”, “outrora”). De *modo* deriva o adjetivo *modernus*, ao passo que de *ante*, *antiquus*. Por muitos séculos, a dicotomia *antiquus/modernus* desempenhou uma função neutramente descritiva: *antiquus* se aplicava a tudo que fosse anterior à queda de Roma, e *modernus*, aos eventos posteriores. Aos poucos, no entanto, a esses significados se acrescentaram conotações de cunho valorativo. Como esses adjetivos também se empregavam em suas formas substantivadas, vamos tomá-los a partir daqui como substantivos, e, para facilitar, nas suas derivações vernáculas.

Inicialmente, já na Idade Média, numa trajetória que culmina no Renascimento, *antigo*, no campo da cultura erudita, embora mantendo sua referência cronológica, assumiu a conotação de “exemplar”, “clássico”, designando, pois, o que se reverencia e se toma como modelo para o *moderno*. Posteriormente, na passagem do século XVII para o XVIII, ao instalar-se a controvérsia cultural que viria a ser conhecida como Querela dos Antigos e Modernos, o *antigo* passa a ter questionada sua condição de realização modelar intemporal e insuperável, por uma corrente de opinião segundo a qual o *moderno* lhe seria superior. Por décadas se mantém um equilíbrio entre esses dois ideais de ciência e de arte, até que, vitoriosa, a Revolução Francesa proclama encerrado um ciclo histórico, então designado pela expressão *Antigo Regime*, rompendo-se desse modo o equilíbrio em favor do *moderno*. *Antigo* e *moderno*, assim, ganham novos matizes semânticos, aplicando-se não só à cultura, mas também à sociedade, à política e à economia. Antigo passa a conotar “atrasado”, “primitivo”, “bárbaro”, identificado com uma ordem social marcada por despotismo e privilégios aristocráticos, enquanto moderno torna-se sinônimo de “progressista”, nomeando os novos tempos de liberdade, igualdade e fraternidade, propiciados pela soberania popular imposta pelo processo revolucionário.

Chegamos assim ao século XIX, quando moderno, no campo das artes, radicaliza a ideia de “progressista”, ganhando a acepção de “arrojado”, “revolucionário”, por oposição a “passadista”, “tradicional”. No fim desse percurso de expansão e matização semântica, na virada do século XIX para o XX, *moderno* se torna sinônimo de *vanguarda*, palavra que, proveniente da expressão militar francesa *avant-garde* – “guarnição dianteira de um exército” –, passa a nomear um conceito de arte como luta contra valores estéticos tradicionalmente consagrados, mediante a adoção de formas e processos artísticos afeitos a desafiar o senso comum e a provocar escândalos sociais. Tomado nessa acepção, a palavra deu origem a

⁴ BELCHIOR. “Velha roupa colorida”. In: BELCHIOR. *Alucinação*. Produção de Mazola. São Paulo: Philips, [1976]. 1 LP (36,20 min.). Lado 1, faixa 2.

modernismo, termo cunhado primeiro para designar um movimento – isto é, uma atitude coletiva programática e militante no campo das artes, empenhada em nele estabelecer um novo paradigma –, para logo em seguida ser apropriado pela historiografia, como designação de um período específico da história literária.

O termo circulou primeiramente no âmbito da literatura hispano-americana – com extensão posterior à espanhola –, aplicado a um movimento e a um período de feição pós-romântica, em que se mesclavam concepções, técnicas e temas originários do parnasianismo e do simbolismo franceses, e que se inicia em fins dos anos de 1880, alcançando a primeira década do século XX. Nas demais culturas literárias ocidentais, porém, o que veio a chamar-se *modernismo* se define um pouco mais tarde, nos anos imediatamente precedentes e subsequentes à guerra de 1914-1918. Resultou de uma convergência dos princípios postulados por diversas correntes das vanguardas artísticas, como futurismo, cubismo, dadaísmo, expressionismo, surrealismo, e se constituiu como um estilo histórico caracterizado por traços bem definidos, basicamente assinalado pela rejeição tanto dos padrões clássicos como dos romântico-realistas.

Assim, o modernismo, juntamente com a incorporação de concepções oriundas de um pensamento social renovado pelo influxo sobretudo do marxismo, da antropologia e da psicanálise, promove uma radical reconfiguração dos processos e técnicas literárias. Na poesia adota-se o versilibrismo, isto é, abandonam-se os esquemas métricos, rítmicos e estróficos tradicionais, consagrando-se o chamado verso livre; na prosa de ficção, complexifica-se a estrutura das narrativas, pela abolição dos enredos lineares, variações no foco narrativo e extenso emprego do discurso indireto livre, como artifício destinado a verbalizar o fluxo de consciência dos personagens; no drama, as rubricas e os diálogos inviabilizam montagens naturalistas, acentuando a própria teatralidade das encenações. E em todos os gêneros bloqueia-se a sintonia imediata com o público, cuja capacidade de compreensão se vê desafiada por uma arte que substitui a referência clara e transparente a coisas, ideias e sentimentos por uma linguagem que, descrente da função representativa que tradicionalmente se lhe atribui, faz-se densa e opaca, problematizando-se a si mesma, muitas vezes diretamente, por via da exposição metalinguística de seus próprios processos e procedimentos técnicos.

2

Como a palavra *modernismo*, segundo vimos, foi apropriada pela historiografia literária, convém verificar como se deu sua inserção nesse campo de estudos, no que diz respeito particularmente às letras nacionais.

O termo é pela primeira vez empregado por José Veríssimo, na sua *História da literatura brasileira*, datada de 1916. O autor o utiliza para, nas suas palavras, “crismar” a fase então atual das nossas letras, segundo ele (VERÍSSIMO, 1969 [1916], pp. 8-9) caracterizada pela “influência cosmopolita e onímoda d[as] ideias [modernas], [e] não mais [pelo] nacionalismo romântico”. Ora, essa definição de *modernismo*, como logo se percebe, nada tem a ver com o conceito que a palavra passaria a veicular no século XX, até porque Veríssimo o aplica a um período que se estende da década de 1870 até o momento em que ele escreve, isto é, 1912, ano com o qual data o texto de introdução da obra. É bem provável, de resto, que tenha

assimilado o termo por efeito de leituras de autores hispano-americanos que dele se serviam desde o século anterior, pois parece uma racionalização a nota de rodapé (VERÍSSIMO, 1969 [1916], pp. 8-9) em que reivindica originalidade no seu emprego, pois – explica –, embora o tenha “visto” usado por um crítico peruano, justamente na ocasião em que também passava a utilizá-lo, não reconhecia nenhuma afinidade entre a acepção que lhe atribuía e o significado da palavra corrente nos demais países da América do Sul. E como Veríssimo se mostrou hostil aos rumos que ia tomando a literatura novecentista – haja vista, por exemplo, o ensaio “Mais uma extravagância literária”, que publicou em 1913 a propósito do futurismo –, nem sequer cogitou de um nome para o período histórico que se anunciava no seu tempo, que, como sabemos, receberia o rótulo genérico de modernista.

Ronald de Carvalho, por sua vez, que tinha 15 anos em 1913 – ao passo que Veríssimo, 56 –, tornou-se um entusiasta da renovação artística em curso naquele início de século, tanto que participaria, em 1922, do evento que, no futuro, seria tomado como início simbólico do período modernista nas nossas letras, a Semana de Arte Moderna. Compreende-se, pois, que, na sua *Pequena história da literatura brasileira*, de 1919, no capítulo final, dedicado ao século XX, que então mal despontava, serve-se inúmeras vezes de expressões onde figura o adjetivo moderno – “ciência moderna”, “homem moderno”, “ideias modernas”, “civilização moderna”, “artista moderno”, “arte moderna”, “escrita moderna” –, imprimindo à sua exposição um tom de franca apologia à produção literária que lhe era contemporânea. Não chega, contudo, a empregar o termo historiográfico modernismo.

Assim, foi nas duas histórias da literatura brasileira subsequentes – a de Bezerra de Freitas e a de Néelson Werneck Sodré, ambas publicadas em 1939 – que o termo, na acepção que se generalizou no mundo e no Brasil, ocorre pela primeira vez em obras de historiografia literária nacional. Freitas não define um marco cronológico inaugural para o modernismo, enquanto Sodré o identifica na Semana de Arte Moderna, em solução que tenderia a tornar-se consensual.

No entanto, se a questão do início do movimento modernista, na historiografia literária, se resolveu por consenso, sua duração determinou problemas. Vejamos então as soluções propostas pelas obras de história da literatura brasileira que se seguiram às de José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Bezerra de Freitas e Néelson Werneck Sodré.

Antônio Soares Amora (1955, pp. 144-146), na sua *História da literatura brasileira*, refere uma única “geração modernista”, impetuosamente revolucionária na década de 1920 e mais moderada na subsequente, e assinala a “chegada de uma nova geração [a partir de] 1945” (AMORA, 1955, p. 146). Afrânio Coutinho (1959, v. 3, p. 89), por sua vez, n’*A literatura no Brasil*, vê na referida geração de 45 uma terceira etapa do modernismo, reconhecendo nele três momentos relativamente distintos, a que chama “fases” ou “gerações”, com balizas cronológicas respectivamente nos anos de 1922, 1930 e 1945.

Mas a história continuaria, e chegou o momento em que pesou sobre o modernismo a lei segundo a qual “o que há algum tempo [...] era novo hoje [torna-se] antigo”. O que fazer, então, com um rótulo que, como vimos, justamente se opõe ao *antigo*, prendendo-se ao *hoje*, ao *agora*, quando seu objeto deixa de ser atual? Bem, como é ofício da historiografia estabelecer limites cronológicos entre períodos, e a certa altura se percebia o esgotamento dos programas modernistas,

assim como se tinha fixado um início para o modernismo era preciso indicar seu ponto final, e – claro – propor um nome para o período seu sucessor.

Foi o que fez Alceu Amoroso Lima, em três artigos sucessivamente estampados na sua coluna dominical de *O Jornal* do Rio de Janeiro no ano de 1938 e assinados com o pseudônimo Tristão de Athayde, postulando, no último texto da série, que o modernismo, iniciado em 1922, se encerrara em 1930, ano inaugural do *post-modernismo*, nome que propõe para a fase então atual das nossas letras. Mais tarde, porém, abriria mão desse termo, no seu *Quadro sintético da literatura brasileira*, de 1956, e, sustentando que o modernismo se estenderia de 1920 a 1945, introduz o conceito de *neomodernismo*, que iria de 1945 ao momento em que escrevia. Néelson Werneck Sodré, por seu turno, na terceira edição de sua *História da literatura brasileira*, datada de 1960, limita o modernismo ao período que vai de 1922 a 1930, ano em que, segundo sua periodização, se iniciaria nova fase nas letras nacionais, a que chama *pós-modernismo*. Prevaleceria, contudo, na nossa historiografia literária, a ideia de um modernismo de duração mais extensa, desdobrado nas três gerações mencionadas por Afrânio Coutinho, de modo que não chegou a firmar-se o termo *neomodernismo*, enquanto *pós-modernismo* permaneceu confinado ao referido tratado de Sodré, que o emprega meramente como indicação cronológica.

Assim, para fins de descrição historiográfica admitiu-se como projeções do modernismo a produção literária das décadas de 1960 e 1970, e, de certo modo, mesmo a dos anos 1980 e 1990. Esse conceito de um modernismo interminável, certamente induzido pelo próprio significado da palavra *moderno* (sinônimo, claro, de *atual*), é a solução adotada na segunda edição de *A literatura no Brasil*, no volume 4 da obra, datado de 1969:

A literatura ‘moderna’, no Brasil, é que se denomina Modernismo, termo que se vai fixando na historiografia literária para designar o período estilístico inaugurado com a ‘Semana de Arte Moderna’ (1922) e vindo até os dias presentes. Modernismo, assim, não é apenas o movimento restrito à Semana de 1922, mas abrange toda a época contemporânea (COUTINHO, 1969, v. 4, p. 32)

Daí que se arrolem como modernistas propostas literárias surgidas no âmbito da literatura brasileira a partir dos anos 1950, todas desenvolvidas como movimentos coletivos e mais ou menos autoconscientes: Poesia Concreta (1956), Tendência (1957), Neoconcretismo (1959), Poema-Práxis (1961), Violão de Rua (1962), Ptyx (1963), Vereda (1964), Poema-Processo (1967), Tropicalismo (1968), Geração Mimeógrafo ou Poesia Marginal (1976).

No entanto, por mais que se estendesse o modernismo, pelo menos desde a década de 1950 a literatura brasileira dava sinais de novos rumos que a historiografia precisava caracterizar e registrar. Assim, a quarta edição de *A literatura no Brasil*, publicada em 1997 (não alterada nas edições subsequentes da obra: quinta, sexta e sétima, respectivamente de 1999, 2001 e 2008), no seu sexto e último volume, tenta dar conta da produção literária brasileira da segunda metade do século XX, esforçando-se por descrever seu aspecto geral e enquadrá-la num período. Não chega a estabelecer uma cronologia clara, pois que se serve de indicações aproximativas – “o momento mais recente, os anos 70 e 80” (COUTINHO, 1997, p. 237); “ano de

1956 [como] marco do que se deve chamar a *nova literatura brasileira*” (BRASIL, 1997b, p. 246) –, e propõe o uso do termo *pós-modernismo*, já então conforme sua definição internacional, divulgada entre nós por dois ensaios pioneiros de José Guilherme Merquior – “Em busca do pós-moderno” (1976) e “O significado do pós-modernismo” (1979) –, e que nada tem a ver com o conceito que lhe atribuíra Nélson Werneck Sodré quase duas décadas antes.

3

Acrescente-se que a historiografia literária, além de estabelecer a segmentação do modernismo segundo suas fases, também procurou distinguir no período submovimentos e correntes ou grupos.

Identificam-se assim submovimentos sucessivos na década de 1920 – Pau-Brasil (1924), Verdamarelismo (1926), Anta (1927), Festa (1927), Antropofagia (1928) –, todos automeados e organizados a partir de textos programáticos, além de ciosos de suas diferenças, não obstante convergirem sob diversos aspectos, entre os quais a bandeira de um nacionalismo literário, cultural e político.

Logo a historiografia literária, para fins de suas exposições sistemáticas, procurou organizar em correntes ou grupos esses submovimentos. A primeira tentativa nesse sentido – de que derivam as demais até agora propostas – deve-se a Alceu Amoroso Lima, no segundo artigo da série antes mencionada, datado de dezembro do ano de 1938, no qual o autor reconhece seis ramificações do modernismo, a que chama “correntes” e que assim nomeia, indicando autores representativos e referências de cada qual: dinamista (Graça Aranha, Ronald de Carvalho); primitivista (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Raul Bopp; *Revista de Antropofagia*, neoindianismo, grupo paulista da Semana); nacionalista (Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo; movimento Anta); espiritualista (Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Murilo Araújo, Cecília Meireles; revista *Festa*); sentimental (Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida; grupo Verde de Cataguases, mineiros em geral); independente (Manuel Bandeira, Jackson de Figueiredo).

As classificações que se seguiram, como afirmamos, limitam-se a reiterar esta, com pequenas alterações. Peregrino Júnior (1955, p. 36) identifica cinco grupos: dinamistas (Rio de Janeiro), desvairistas (vinculado, claro, a Mário de Andrade), primitivistas (São Paulo), nacionalistas (São Paulo) e espiritualistas (Rio de Janeiro), e lembra ainda que, enquanto os primitivistas se situaram politicamente à esquerda, os nacionalistas aderiram à direita, ao passo que os dinamistas e os espiritualistas fizeram opção pelo centro (PEREGRINO, 1955, p. 37). Afrânio Coutinho (1959, v. 3, pp. 82-83), por sua vez, limita-se, em relação às correntes antes distinguidas por Amoroso Lima, a acrescentar uma das identificadas por Peregrino Júnior – a desvairista –, bem como a renomear a corrente sentimental, que prefere designar com a expressão “sentimentalismo intimista e esteticista”, além de multiplicar as referências e autores representativos de cada corrente. José Guilherme Merquior (1980), por fim, opera certos remanejamentos na classificação original e, além das diretrizes da poesia, incorpora a prosa de ficção no que chama o seu “esquema” do modernismo nacional, no qual faz distinção entre cinco “grupos”, que caracteriza sumariamente, mediante citação de autores e

características básicas: anarco-experimentalista, em que inclui, além dos paulistas da Semana, também escritores que qualifica de modernistas “moderados, mais liberais que libertários” (MERQUIOR, 1980, p. 127); nacional-primitivista (em que situa os movimentos Verde-Amarelo, que ele data de 1925, e Anta, de 1927, e que renunciaria o autoritarismo do Estado Novo); dinamista (centrado no Rio de Janeiro); espiritualista e antiprimitivista (congregado em torno da revista *Festa*); regional-modernista (baseado no Nordeste).

Assinalemos, por fim, para concluir esta sintética descrição da imagem do modernismo que vem sendo composta por nossa historiografia literária, o vezo de identificar a disseminação do movimento por diferentes regiões do território nacional, bem como a providência correlativa de inventariar as revistas que constituíram seus núcleos irradiadores. São assim usualmente destacados como polos regionais São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Ceará, Pará, Rio Grande do Sul – aos quais se pode acrescentar Goiás, com seu modernismo retardatário e chapa-branca. E, entre os periódicos culturais, muitos de duração efêmeros, costuma ser apresentada uma lista de títulos, que aqui reproduzimos, acrescida de alguns de nosso próprio levantamento: *Revista do Brasil* (São Paulo, 1916-1925; 1926-1927; 1938-1943; 1944), *Era Nova* (João Pessoa, 1921-1925), *Papel e Tinta* (São Paulo, 1921-1922), *Klaxon* (São Paulo, 1922-1923), *Novíssima* (São Paulo, 1923-1926), *Belém Nova* (Belém, 1923-1929), *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-1925), *Terra de Sol* (Rio de Janeiro, 1924-1925), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925-1926), *Madrugada* (Porto Alegre, 1926), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926), *Festa* (Rio de Janeiro, 1927), *Clã* (Fortaleza, 1948-1950; 1952-1953; 1957-1960; 1970; 1980-1982), *Verde* (Cataguases, 1927-1929), *Arco & Flecha* (Salvador, 1928-1929), *Movimento Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1928-1930), *Revista de Antropofagia* (São Paulo, 1928-1929), *Leite crioulo* (Belo Horizonte, 1929), *Revista Nova* (São Paulo, 1931-1932), *Lanterna Verde* (Rio de Janeiro, 1934-1938; 1943-1944), *Clima* (São Paulo, 1941-1944), *Oeste* (Goiânia, 1942-1944), *Edifício e Agora José?* (Belo Horizonte, 1946), *Joaquim* (Curitiba, 1946-1948), *Orfeu* (Rio de Janeiro, 1947-1949; 1953), *Revista Brasileira de Poesia* (São Paulo, 1947-1956), *Revista Branca* (Rio de Janeiro, 1948-1951; 1954-1955; 1957) – títulos aos quais se podem acrescentar revistas lançadas na década de 1950, de proposição ainda sintonizada com o modernismo: *Noigandres* (São Paulo, 1952-1958), *Sul* (Florianópolis, 1954;1956), *Tendência* (Belo Horizonte, 1957-1962), *Invenção* (São Paulo, 1962-1967), *Práxis* (São Paulo, 1962-1966), *Ptyx* (Belo Horizonte, 1963-1964).

4

Em síntese, esta é a representação do modernismo construída pela historiografia da literatura brasileira, que, no papel que lhe cabe, rastreou suas origens, reconstruiu seus desdobramentos e distinguiu suas fases, fixando esses dados mediante uma nomenclatura que, como sabemos, tende a institucionalizar-se, na medida em que passa a ser utilizada no campo da crítica e do ensino literário. Ela se mostra, porém, conforme vimos, um pouco vacilante na determinação do seu

fim, dificuldade incontornável para os estudos históricos em geral, quando se trata de dar conta do passado recente, mas nesse caso agravada pela inevitável adesão do termo *modernismo* à ideia de atualidade. No entanto, se admitimos como marco histórico do período modernista a Semana de Arte Moderna, cujo centenário ora comemoramos, nesse caso é inevitável a conclusão de que o modernismo é coisa antiga. Isso nos sugere, para finalizar, uma diversão por assim dizer... filológica.

Dada a evidência de que o modernismo é história, a palavra passa a designar um objeto antigo, revelando-se assim imprópria, pois como podemos chamar *modernista* (isto é, conforme o étimo latino, “de agora”, “de hoje”) algo que é de ontem? E mais: como nomear o novo agora, o novo hoje, visto que não podemos reutilizar o vocábulo *modernismo*, por achar-se ele afinal investido de um significado histórico do qual não é mais possível destituí-lo? Bem, o jeito é continuar empregando a palavra, mesmo que nela ainda não se sinta completamente o efeito de esquecimento da etimologia, que marca os usos idiomáticos em todas as línguas. Pois, afinal, se há muito embarcamos em trens, aviões e ônibus, e não apenas em barcos; se recebemos nossos salários não somente para comprar sal; se sabatinas ocorrem não necessariamente aos sábados, por que não empregar a palavra *modernismo* para nomear o que “hoje é antigo”? E mais: por que não usar o termo *pós-modernismo*, ainda que ele encerre um *nonsense*, pois como o atual, o hoje, o agora, pode situar-se após a atualidade?

Fortaleza/Rio de Janeiro, outubro de 2022

referências bibliográficas

- AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1955.
- ATHAYDE, Tristão de. “Vida literária: o modernismo”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1938, p. 6.
- ATHAYDE, Tristão de. “Vida literária: post-modernismo”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1938, p. 6.
- ATHAYDE, Tristão de. “Vida literária: o pré-modernismo”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1938, p. 6.
- BANDEIRA, Manuel; AYALA, Waldir [Org.]. *Antologia dos poetas brasileiros: depois do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRANCO, Joaquim. *Passagem para a modernidade: o Movimento Verde de Cataguases (1927)*. 2. ed. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2022 [2002].
- BRANCO, Joaquim. *Totem: e as vanguardas poéticas dos anos 1960/70*. Cataguases, MG: Funcec, 2013.
- BRASIL, Assis. “A nova literatura brasileira (década de 80/anos 90)”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed., revista e atualizada. Codireção de Eduardo Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997a. V. 6, pp. 275-280.
- BRASIL, Assis. “A nova literatura brasileira (o romance, a poesia, o conto)”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed., revista e atualizada. Codireção de Eduardo Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997b. V. 6, pp. 245-274.
- BRITO, Mário da Silva. “A revolução modernista”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970. V. 5, pp. 1-37.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo: 1 – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964 [1958].
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984 [1966]. V. 8.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. revista. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1968 [1919].
- CASTRO, Ruy. “Introdução: mesma época, mesma cidade”. In: CASTRO, Ruy [Org.]. *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio nos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. pp. 13-16.
- CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

COUTINHO, Afrânio. “A ficção modernista: I – antecedentes e desdobramentos”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed., revista e atualizada. Codireção de Eduardo Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997. V. 5, pp. 264-268.

COUTINHO, Afrânio. “A revolução modernista”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed., revista e atualizada. Codireção de Eduardo Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997. V. 5, pp. 4-42.

COUTINHO, Afrânio. “Simbolismo, impressionismo, modernismo”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Com a assistência de Eugênio Gomes e Barreto Filho. Rio de Janeiro: São José, 1959. V. 3, pp. 17-121.

COUTINHO, Afrânio. “Visão final”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed., revista e atualizada. Codireção de Eduardo Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997. V. 6, pp. 362-367.

COUTINHO, Eduardo de Faria. “O pós-modernismo no Brasil”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed., revista e atualizada. Codireção de Eduardo Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997. V. 6, pp. 236-244.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Leite criôlo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. 2011. 224 f. Dissertação (mestrado em estudos literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FISHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.

FREITAS, Bezerra de. *História da literatura brasileira: para o curso complementar*. Porto Alegre: Globo, 1939.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Sel. e introd.) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 3. ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1969.

LIMA, Batista de. *Manifestos da literatura cearense*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Ed., 2022.

MARTINS, Wilson. *O modernismo: 1916-1945*. 3. ed., atualizada. São Paulo: Cultrix, 1969 [1965].

MERQUIOR, José Guilherme. “Em busca do pós-moderno”. In: MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico: e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980, pp. 9-26.

MERQUIOR, José Guilherme. “O modernismo brasileiro (esquema)”. In: MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico: e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980, pp. 122-134.

MERQUIOR, José Guilherme. “O significado do pós-moderno”. In: MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico: e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980, pp. 27-41.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 3. ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1996 [1989]. V. 5 (Modernismo – 1922-atualidade).

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

NUNES, Benedito. “Estética e correntes do modernismo”. In: ÁVILA, Affonso (Coord. e org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 39-53.

PEREGRINO JÚNIOR, [João]. *O movimento modernista*. [Rio de Janeiro]: Ministério de Educação e Cultura; Serviço de Documentação, 1955.

PORTELLA, Eduardo. “Visão prospectiva da literatura no Brasil”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed., revista e atualizada. Codireção de Eduardo Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997. V. 6, pp. 281-289.

PROENÇA FILHO, Domício. “Tendências da poesia brasileira contemporânea”. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 12 de abril de 1995, pp. 18-20.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O modernismo na poesia”. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970. V. 5, pp. 39-202.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Manifestos: a estética, a política, as polêmicas e o legado”. In: ANDRADE, Gênese (Org.); SCHWARTZ, Jorge (Cons.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 153-169.

SANT’ANNA. Affonso Romano de et al. *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 3. ed., integralmente refundida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. São Paulo: Ed. Cultura Brasileira, 1960 [1939].

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022 [1972].

TENDÊNCIA, Belo Horizonte, n. 1, 1957.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1966.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5 ed. Prefácio de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 [1916].

VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977.

**Políticas institucionais e movimentos sociais: a trajetória de Federico
Sobre Marrom e amarelo, de Paulo Scott**

*Institutional Policies and Social Movements: Federico's Trajectory
About Marrom e Amarelo, by Paulo Scott*

Autoria: Ivone Daré Rabello

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0329-7279>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3129853381967128>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.204454>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/204454>

Recebido em: 15/10/2022. Aprovado em: 13/11/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

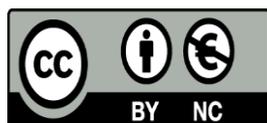
Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

RABELLO, Ivone Daré. Políticas institucionais e movimentos sociais: a trajetória de
Federico – Sobre Marrom e amarelo, de Paulo Scott. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 103-
112, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.204454>.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/204454>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

políticas institucionais e movimentos sociais: a trajetória de federico. sobre *marrom e amarelo*, de paulo scott

Institutional Policies and Social Movements: Federico's Trajectory
About Marrom e Amarelo, by Paulo Scott

Ivone Daré Rabello¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.204454>

¹ Ivone Daré Rabello é professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Autora, entre outros de *Um canto à margem. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa* (São Paulo: Edusp/Nankin, 2006) e *A caminho do encontro. Uma leitura de Contos novos* (São Paulo: Ateliê, 1999), Organiza, junto com os Professores Anderson Gonçalves e Edu Teruki Otsuka, o grupo *Formas culturais e sociais contemporâneas* (formasculturais.net). Publicou vários ensaios, muitos deles sobre Carlos Drummond de Andrade. E-mail: ivonedare@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0329-7279>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3129853381967128>.

Resumo

O ensaio investiga o romance *Marrom e amarelo*, de Paulo Scott, no quadro das discussões contemporâneas sobre a luta por integração das comunidades negras e as ações governamentais.

Palavras-chave

Literatura brasileira contemporânea. A questão negra. Políticas institucionais e movimentos sociais.

Abstract

The essay investigates the novel *Marrom e Amarelo*, by Paulo Scott, within the framework of contemporary discussions about the struggle for integration of black communities and government actions.

Keywords

Contemporary Brazilian literature. The black question. Institutional policies and social movements.

Lançado em 2019, *Marrom e amarelo*² trata ficcionalmente do racismo de um modo bastante particular. Não se limita à representação do sofrimento psicossocial de uma personagem, tampouco se concentra na revelação dos problemas sociais e culturais de uma comunidade negra ou dos participantes dela diante dos preconceitos e intolerâncias da chamada “sociedade branca”. Embora isso também esteja no romance, e não sem vigor, a questão que organiza a trajetória do narrador Federico é de outra ordem – mais ampla e mais empenhada na articulação entre as questões raciais, as questões político-sociais e a limitação das políticas institucionais.

O romance se inicia quando o narrador conta sua ida a uma Comissão bastante específica. Morador de Brasília há anos, Federico, aos 49 anos, é reconhecido por ser um dos idealizadores do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, por sua atividade em ONGs e por suas pesquisas sobre o colorismo.

A Comissão, recém-instalada pelo governo em 2016 (governo Temer, portanto), pretende decidir sobre formas de minimizar os atritos gerados pela Lei de Cotas e propor soluções aos problemas derivados da aplicação dessa política. Naquele momento, negros, pardos e indígenas se insurgiam contra a atitude de brancos que, dada a autodeclaração racial, visavam a se aproveitar das cotas; já alunos brancos, que defendiam a meritocracia, questionavam a política das cotas.

Quando Micheliney – a única negra da Comissão reconhecida como tal – apresenta aos seus membros o objetivo das discussões a serem por ela presididas, se explicita que o governo pretende criar um software para atestar o grau de veracidade da autodeclaração racial,³ dada a efervescência que recrudescer pelas universidades de todo o país. A ficcionalização, assim, vale-se de uma questão de ampla repercussão na sociedade brasileira, para levá-la a certo grau de absurdo: o governo propõe, para atenuar o problema, a criação e a avaliação, pela Comissão, de um software “para selecionar quem era suficientemente preto, pardo ou indígena” (SCOTT, 2019, p. 27). O “novo governo” quer soluções – não importa o grau de viabilidade delas – porque precisa legitimar-se nesse e noutros campos, para ganhar respeitabilidade. No romance, pairam, assim, as tentativas do governo Temer, após o impeachment de Dilma Rousseff, de ganhar respeitabilidade – o que é posto em chave irônica dada a natureza do recurso para evitar o questionamento generalizado dos alunos das universidades quanto à justiça da Lei de Cotas.

² SCOTT, Paulo. *Marrom e amarelo*. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2019.

³ Como se vê, o autor aplica-se, em sua obra, a discutir ficcionalmente eventos que mobilizam a opinião pública brasileira. (Isso já ocorria no romance *Habitante irreal*, de 2011, voltado para questões indígenas). Em *Marrom e amarelo*, Paulo Scott ficcionaliza os entes gerados pela Lei de Cotas, bem como analisa os problemas dela derivados e seus limites, como procuraremos demonstrar. Como se sabe, a implantação da política de cotas raciais se iniciou em 2000, nas universidades estaduais do Rio de Janeiro, por meio da autodeclaração de negros e pardos. Depois disso, a Universidade de Brasília incrementou a política de ações afirmativas, sendo a primeira universidade federal a utilizar o sistema de cotas raciais. Logo depois, várias outras universidades federais passaram a se valer da reserva de vagas para candidatos negros, pardos e indígenas. Como os critérios eram diversos, começou-se a discutir a criação de uma lei federal que unificasse a política de cotas, aprovada apenas em 2012: tornou-se obrigatória a reserva de parte das vagas (50%) para alunos oriundos de escolas públicas de baixa renda (até 1,5 salário mínimo), e para negros, pardos e índios (respeitando-se a quantidade correspondente à porcentagem que esses grupos representam no estado), com o intuito expresso de diminuir a desigualdade entre brancos e negros no país, devida à escravidão no país, de modo a iniciar um processo de reparação histórica. Uma das consequências negativas da implantação do sistema de cotas fundamentado na autodeclaração é o fato de que muitos brancos se inscreveriam como pretos ou pardos, para obter acesso mais fácil à Universidade. Passou-se, então, a criar, comissões dentro das instituições de ensino superior para que se verificasse e comprovasse a autodeclaração. A isso chamou-se, por vezes, de “tribunais raciais”.

Com aparência de homem branco, mas originário de uma família com pai negro e mãe parda de pele clara, Federico vai à primeira reunião da Comissão recém-instalada. Na cena que abre o romance, os membros da comissão são identificados como integrantes do Governo, procuradores da Justiça e um estudante. Federico, nomeado de última hora, é aceito por ter reconhecimento em seu trabalho em ONGs e seu ativismo na discussão do colorismo. Poucos sabem, porém, que suas vivências pessoais velam e desvelam o caráter racista da experiência de ser negro no Brasil, bem como explicam suas atitudes, por vezes enigmáticas. A tudo observa, mas parece pouco confiante nos resultados do que ali se discute.

É somente aos poucos e em fragmentos que o passado de Federico se revela a nós, leitores.⁴ Os capítulos tendem a alternar a narrativa a partir do presente de 2016, na Comissão de Brasília (progressiva, portanto), com a narrativa de sua vida desde a infância, em 1973, até a juventude (em cenas autônomas do passado).

É com essa alternância entre a militância no presente e a história pregressa que vamos conhecendo as características de Federico – homem que, na vida adulta, parece descontente com sua própria atuação, embora tenha sucesso e reconhecimento. Por isso o romance busca, através dos relatos dos fatos passados, apresentar a peculiaridade daquele que, tendo a cor branca e o cabelo liso, ter sido educado pela mãe como membro de uma família de negros; daquele que, sendo branco na aparência, tinha um irmão “marrom” que pouco se interessava pela luta antirracista; daquele que, vivenciando situações de intenso preconceito e de violência contra negros, na própria família, na escola, no cotidiano, se imobilizara e guardava dentro de si raiva e ressentimento de si mesmo.

A trama, porém, não revela o episódio decisivo que marcara a vida de Federico; a construção dá pistas aos poucos: serão os episódios de preconceito vivenciados por ele desde a infância na escola? Serão os ensinamentos da mãe sobre serem negros e com os quais não se reconhece inteiramente, pois nada em sua família valoriza a cultura negra? Serão os eventos no Clube Leopoldina, quando, jovens ainda, ele e seu irmão saem em defesa da prima negra que foi ofendida por uma branca acompanhada da turma dos ricos de Moinhos do Vento, com consequências sérias, pois houvera luta corporal e ameaças? Será o fato de que, nesse confronto, Federico poderia ter evitado o acirramento da briga e, em vez disso, a acentuara? Será a somatória de todos esses fatos que se inscreveram nele sem que tivesse havido, de sua parte, a busca pelo significado dessas vivências?⁵

Os episódios em alternância entre passado e presente, no arco que vai de 1973 a 2016, vão revelando os preconceitos raciais que ocorrem desde sempre. Não apenas dão a dimensão pública do racismo bem como das tentativas relativamente recentes de apenas minimizar as desigualdades dele decorrentes por razões histórico-sociais (como a política de cotas), mas, e talvez especialmente, a dimensão privada das consequências de ter contato com a hostilidade contra os negros, sendo negro de origem, mas não reconhecido como tal. Ainda que a temática mais explícita do romance seja o racismo, o colorismo e as políticas públicas vigentes na contemporaneidade, a dimensão subjetiva das vivências de Federico dão o tom decisivo da narrativa.

Decerto a questão pública para que se evitem os confrontos entre estudantes brancos e negros, pardos e indígenas, atrai a atenção do leitor desde o início, até porque longos capítulos iniciais são dedicados a isso. Mas, para Federico, que só está ali devido ao pedido de uma amiga que fora convidada mas não poderia participar, todos os membros da

⁴ A técnica de montar uma espécie de quebra-cabeças também domina a composição de *Habitante irreal*. Os fragmentos de histórias vão compondo um painel que só se esclarece aos poucos. Pode-se pensar se essa é uma técnica que se repete por escolha autoral ou se pode se tornar maneirista – o que só a sequência da produção de Paulo Scott poderia aquilatar.

⁵ Pensamos aqui, como se depreende do enunciado, nas relações entre vivência (*Erlebniss*) e experiência (*Erfahrung*), tal como Walter Benjamin as concebe.

Comissão eram “gente sem importância no quadro geral da burocracia de Estado, gente que, no final das contas não representava ninguém” (SCOTT, 2019, p. 31). Mesmo assim – e com boa dose de paciência e um comprimido de Naprix –, ouve e registra as falas, que vão da defesa de alguns às críticas radicais de outros. Para ele, o grande risco da proposição esdrúxula de se inventar o software é a criação de um verdadeiro “tribunal racial”, como se essa fosse a solução objetiva para a questão dos confrontos.

Atento, Federico ouve o que se discute. Mas o que de fato está sendo acionado com essas discussões são as suas recordações e, então, um modo de reinterpretar sua posição ao longo da vida no que diz respeito ao racismo. Mas, como se disse, as peças são lançadas sem que se elucide qual foi o acontecimento decisivo que o fez perder a confiança em si mesmo – apesar de na situação presente ser um homem publicamente reconhecido por sua militância no movimento negro, em prol da educação dos jovens.

Federico parece obcecado por apreender a realidade em seus detalhes mais miúdos. É assim que, do ponto de vista estilístico, não são raras as enunciações em que cada segundo de suas ações seja relatado, sem que se priorize de imediato o foco de sua trajetória. Um exemplo, apenas:

Saio da minha casa pelo portão dos carros, coloco os pés na calçada, na mão direita a blusa que decidi levar comigo porque a meteorologia deu previsão de queda brusca na temperatura mais pro fim da manhã, na direita a pasta de aba com fecho elástico com os documentos e fotos que vou precisar ao longo do dia, subo a Coronel Vilagran Cabrita. Na Bento Gonçalves pego à esquerda no sentido centro-bairro, entro na Ki-pão, peço um sonho de creme, pago, saio. [e o detalhamento segue por mais algumas linhas, sem que se saiba o que de fato Federico irá fazer]. (SCOTT, 2019, p. 55)⁶

Esse, entre muitos outros trechos, marca estilisticamente grande parte da narrativa e indicia algo a respeito do próprio Federico: atento às minúcias, registra-as em detalhes, mas adia o movimento de esclarecimento a respeito do que tem em mente, como se suas ações estivessem à deriva. Parece haver, assim, uma espécie de apego ao real aparente que, no entanto, elide o significado dos atos, os quais permanecem obscuros e vão se revelando apenas em sua exterioridade. No trecho citado, Federico está se dirigindo à casa de Bárbara, com quem morou e por quem ainda é apaixonado, para lhe dar um doce e tentar uma reaproximação.

São muitos os episódios que marcam a trajetória de Federico, mas o decisivo só aparecerá bem mais à frente no romance. Mesmo tendo vivido inúmeras situações de racismo (e mesmo as praticado, contra o irmão negro), o que o marcou definitivamente foi um outro acontecimento.

Pela organização não linear inclusive do próprio passado do narrador, aparentemente a briga ocorrida à porta da Associação Leopoldina Juvenil – clube elitizado onde só entram convidados – teria sido a responsável pela culpa que Federico guarda consigo. Nessa ocasião, a injúria racial contra sua prima motivara o destempero

⁶ Esse é um traço estilístico recorrente na prosa de Paulo Scott. Ainda que aqui o interpretemos sob um ponto de vista que caracteriza a personagem, parece-nos que se trata de uma peculiaridade do autor, que, segundo esta leitura, tende a aderir à *aparência do real* para identificar uma maneira de apreender como o real aparente – por suas minúcias – pouco revela das intenções das personagens, que permanecem elípticas até que se revele o significado da adesão aos detalhes. Veja-se, em *Habitante irreal*, como o procedimento também atua.

de Federico que, perdendo seu bom senso costumeiro, acirrara o confronto entre o grupo dos brancos e o dos negros. Um dos jovens brancos tentara dissuadi-lo, mas não conseguira. Como os seguranças foram chamados, os jovens negros e com eles Federico saíram de cena, mas um deles, Anísio, voltou e atirou num daqueles que participaram da confusão. Só se sabe disso porque Anísio pede para Lourenço, irmão de Federico, guardar a arma com que atirara num dos jovens brancos. Diante do desespero de Lourenço, Federico o ajuda a esconder a arma.

No entanto, já no presente, em 2016, essa arma fora encontrada por Roberta, filha de Lourenço. A jovem fora a uma manifestação contra a reintegração de posse dum prédio público, ocupado meses antes por famílias do MTST e levou o revólver. Revistada pela polícia, foi presa. Essa situação leva Federico a sair de Brasília, onde mora, e dirigir-se a Porto Alegre, onde vive a família. Empenha-se bastante para que Roberta seja libertada, mas percebe que algo parece ameaçador. Fala-se mesmo na possibilidade de enquadramento dela na Lei Antiterrorismo,⁷ cujas brechas permitiriam “criminalizar movimentos sociais, enquadrar ativistas sociais” (SCOTT, 2019, p. 137).

Diante da gravidade da situação, e sabendo pelo advogado de Roberta que pode estar havendo interferências de algum superior, Federico investiga e descobre que o delegado-chefe do Gabinete de Inteligência e Assuntos Estratégicos da Polícia Civil, Pederiva Setúbal, é um velho conhecido. Trata-se, numa reviravolta perversa do passado, daquele que, no episódio da Associação Leopoldina, muitos anos antes, tentara evitar a briga, buscando dissuadir Federico de acirrará-la. Como isso custara a vida do primo do delegado – o jovem assassinado por Anísio –, desde então Setúbal acompanha minuciosamente todos os passos da família, de Roberta inclusive. Num mecanismo violento de chantagem, o delegado-chefe afirma que livrará Roberta se eles denunciarem Anísio e o entregarem. Mas, como o delegado não é flor que se cheire e tem suas derrapadas, a família consegue o livramento de Roberta.

Aparentemente, tudo parece acabar bem, embora a Lei Antiterrorismo continue a ameaçar a família. Diante dos fatos, Federico decide abandonar Brasília, a Comissão, e voltar a morar em Porto Alegre. Em sua vinda à cidade, não apenas relembrou os fatos marcantes de sua vivência diante dos preconceitos, como também ouvira grave acusação de Caio, um jovem negro humilhado anos antes por Federico (por ser negro, o menino fora por ele tratado como mendigo) que superara a pobreza e se tornara dono de um bar na periferia de Porto Alegre. Para Caio, com o passar dos anos, mesmo tendo se tornado uma celebridade na questão negra, Federico de fato nunca fizera nada pela “raça”:

Que trabalho tu fez pra gurizada preta aqui do Partenon nos últimos dez anos, nos últimos quinze anos, perguntou [Caio]. Cara, tu não faz nada pelo teu bairro, acusou. Eu saí da merda porque me deram uma chance e me grudei nela [...] E ter saído da merda é o que me autoriza a dizer pra otário-arigó, quando eu encontro um, que ele tá abafando, mas não tá. [...] Tu é metidão, Federico. Olha tua cor, olha o teu cabelo, o jeito que tu usa esse teu cabelo lambido. Tu tem essa tua casca de branco, essa pele passe-livre do caralho. Tu nunca vai entender o que é ser preto, ser um fodido perseguido vinte e quatro horas na tua rua, no teu bairro, na tua cidade. [...] Tu não sabe o que é ser raça. Não te mete a defensor da causa, seu palmito zé roela oportunista de merda (SCOTT, 2019, pp. 97-98)

⁷ Também aqui Paulo Scott enraíza o romance em fatos polêmicos da política brasileira. Em março de 2016, o Congresso Nacional aprovou a Lei Antiterrorismo. Mesmo com vetos da Presidente, foi sancionada por Dilma Rousseff. Classificam-se como atos de terror “incendiar, depredar, saquear, destruir ou explodir meios de transporte ou qualquer bem público ou privado”. Também se condenam ações de “interferir, sabotar ou danificar sistemas de informática ou bancos de dados” (Fonte: Agência Senado).

Os eventos vão se acumulando e Federico vai se dando conta de que seu caminho, desde a juventude, de fato o desencaminhou da luta direta e que sua atuação se limitava às questões institucionais tradicionais. Decide, então, que, já definitivamente em Porto Alegre, transferirá a sede de sua ONG e, com Roberta, começará um projeto “voltado pra promoção de pesquisa de resgate e cursos sobre a *história política* do Brasil e também pra atividades de *formação política* direcionadas pra jovens negros da Zona Leste da cidade” (SCOTT, 2019, p. 143, grifos meus).⁸

É só então que é revelado o mais decisivo dos eventos que presenciou e que determinou sua raiva interior – tão nociva para sua vida afetiva e política. O que o marcou definitivamente fora sua pusilanimidade diante do que doze negros haviam sofrido quando do exame de seleção para servir o Exército. O brutal acontecimento foi vivido por ele sem que Federico se manifestasse e acaba por engendrar toda a trama posterior. O sargento que examinava os jovens do grupo separara os negros do conjunto, ridicularizara aspectos corporais de um deles, questionara sua opção sexual, humilhara verbalmente todos os negros e exigira que eles se autodepreciassem. Um desses jovens negros, porém, revidou com um soco certeiro no rosto do sargento e depois chorara, o que “revelou não a sua valentia, mas o seu desespero, o desespero de quem, tendo a mesma idade que eu, sabia que tinha estragado sua vida, estragado a própria vida *por não se deixar humilhar*” (SCOTT, 2019, p. 131, grifos meus). Para não ser solidário com o jovem negro, a si mesmo se humilhara. E, mesmo que isso tenha lançado Federico a “um buraco mental profundo”, ele nada faz, a não ser sentir raiva.

É essa raiva profunda que acaba por engendrar a reação de Federico diante da humilhação sofrida por sua prima na Associação Leopoldina. É essa raiva profunda que o leva a atuar como *branco* pelos *negros*, por via das instituições reconhecidas. Sua pusilanimidade frente às questões do racismo e da desigualdade social que ele implica não são enfrentadas por ele, senão em atividades específicas, assistencialistas, e não antissistêmicas.

Por isso, a luta de sua sobrinha Roberta lhe é tão significativa.⁹ Ela não atua em ONGs, nem em comissões de governo. Ela é militante de causas sociais; articula-se à luta pelos moradores sem teto, dá dimensão política não-institucional às suas atividades. Acaso o sofrimento de Roberta, por ver uma amiga sua perder o olho num confronto com a polícia, dá pistas também psicossociais para sua revolta. Mas, diferentemente do tio Federico, ela não desiste.

⁸ Segundo o Relatório de análise socioeconômica da cidade de Porto Alegre de 2017 (Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Secretaria do Planejamento, Mobilidade e Desenvolvimento Regional. Fundação de Economia e Estatística Siegfried Emanuel Heuser) da autoria de Gisele da Silva Ferreira e Daiane Boelhouver Menezes, a região Leste é composta pelos bairros Bom Jesus, Chácara das Pedras, Jardim Carvalho, Jardim do Salso, Jardim Sabará, Morro Santana, Três Figueiras e Vila Jardim. A Região tem 8,11% da população do Município, com densidade demográfica de 7.417,85 habitantes por Km². A taxa de analfabetismo é de 2,62%, e o rendimento médio dos responsáveis por domicílio é de 4,77 salários mínimos. A Região Partenon é composta pelos bairros Cel. Aparício Borges, Partenon, Santo Antônio, São José e Vila João Pessoa. A Região tem 8,44% da população do Município, com densidade demográfica de 8.162,18 habitantes por Km². A taxa de analfabetismo é de 2,9%, e o rendimento médio dos responsáveis por domicílio é de 3,58 salários mínimos.

⁹ Não fica claramente comprovado no enredo, mas, ao que parece, Roberta não é uma militante de ocasião. Ainda que venha do delegado Setúbal (que persegue a família desde a morte de seu primo na Associação Leopoldinense) a acusação de que ela está engajada numa organização política clandestina, a hipótese não é desmentida, e as atitudes de Roberta podem ser indícios de sua militância organizada.

Indiretamente, a sobrinha redireciona a luta de Federico. E, ainda que fique em aberto o modo pelo qual Lourenço, Federico e Roberta resolverão a pendência com Anísio – para evitar que o delegado-chefe continue a perseguir a jovem –, não é esse o centro da questão. A (ir)resolução de um conflito que parece central na trama é, não um defeito, mas uma qualidade literária. Federico, ao rever todas as vivências que o enredaram num caminho equivocado em sua defesa institucional da negritude, apreende sua experiência. E decide-se a atuar de outro modo. Ao entrar numa luta para reorganizar movimentos sociais, voltados para a população das periferias, a questão da negritude associa-se mais organicamente à *luta política de classes* – o que, no Brasil, não se desprende da questão negra, mas não se limita a ela.

Isso nos leva a novos temas de discussão que se voltam para a nossa realidade político-social por meio também da literatura – que se torna um espaço de intervenção política. Esses temas trazem ao centro do debate as questões centrais, por vezes esquecidas na vida verdadeira, quando se trata de assuntos como o racismo: a institucionalização das questões identitárias é um caminho para superar as vivências subjetivas e sociais? Ou o caminho é a luta de movimentos sociais que forjariam a transformação política e social?

referências bibliográficas

AGÊNCIA SENADO. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/tags/Lei%20Antiterrorismo>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp.105-113.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 114-119.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 197-221.

FERREIRA, Gisele da Silva; MENEZES, Daiane Boelhouver. *Relatório de análise socioeconômica da cidade de Porto Alegre de 2017*. Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Secretaria do Planejamento, Mobilidade e Desenvolvimento Regional. Fundação de Economia e Estatística Siegfried Emanuel Heuser. 2017.

SCOTT, Paulo. *Marrom e amarelo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

depoimentos



50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP: anos de formação

50th Anniversary of The Program in Brazilian Literature of University of São Paulo: Years of Formation

Amanda Angelozzi

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9561-9636>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4283330441527187>

Cláudia Ayumi Enabe

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1430-9490>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7842549612179140>

Fernando Borsato dos Santos

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9487-4619>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9707708253062422>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.205061>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/205061>

Recebido em: 29/10/2022. Aprovado em: 30/11/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

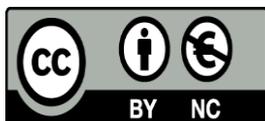
Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

ANGELOZZI, Amanda; ENABE, Cláudia Ayumi; SANTOS, Fernando Borsato dos. 50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP: anos de formação. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 114-147, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.205061>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/205061>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

50 anos do programa de pós-graduação em literatura brasileira da fflch-usp: anos de formação

50th Anniversary of The Program in Brazilian Literature of University of São Paulo: Years of Formation

Amanda Angelozzi¹

Universidade de São Paulo – USP

Cláudia Ayumi Enabe²

Universidade de São Paulo – USP

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É bacharela e licenciada em Letras pela mesma instituição com dupla habilitação em Português e Italiano e licenciada em Pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul. Estuda a obra da autora Clarice Lispector desde a iniciação científica. No momento, pesquisa a figuração da botânica na obra da autora. Participa do Grupo de Estudos de Crítica Literária e Psicanálise, coordenado pelas professoras doutoras Cleusa Rios Passos e Yudith Rosenbaum, na Universidade de São Paulo, desde 2018. É editora da Revista Opiniões desde 2021. E-mail: angelozzi02@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9561-9636>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4283330441527187>.

² Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Graduada em Letras, com habilitação em Linguística e Português, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Pesquisou o romance Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, junto à área de Literatura Brasileira desta instituição, desenvolvendo projeto de iniciação científica apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Atualmente, estuda o amor como estrutura discursiva na contística de Lygia Fagundes Telles. Possui interesse, sobretudo, em literaturas de língua portuguesa modernas e contemporâneas. Participa do Grupo de Estudos e Pesquisas em Ficção Brasileira, coordenado pelo Prof. Dr. André Luis Rodrigues, na Universidade de São Paulo. E-mail: claudia.enabe@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1430-9490>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7842549612179140>.

Fernando Borsato dos Santos³

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173747>

³Doutorando do Programa de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo - FFLCH-USP. É mestre em Letras (Literatura Brasileira - FFLCH-USP), Bacharel em Letras (Português e Inglês - FFLCH-USP), membro do Grupo de Pesquisa CNPq “Da autoria literária: história, atualidade e perspectivas” e é assistente editorial da Machado de Assis em linha - revista eletrônica de estudos machadianos (Qualis A1). E-mail: fernando.borsato.santos@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9487-4619>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9707708253062422>.

Resumo

Esta seção reúne depoimentos de docentes e egressos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, dando continuidade às celebrações do aniversário de 50 anos. Os relatos acompanham as trajetórias formativas junto ao PPGLB, de modo a atingir uma perspectiva afetiva da história do Programa. Os autores das lembranças a serem lidas nas próximas páginas são: Acauam Oliveira, egresso e professor da Universidade de Pernambuco; Caio Cesar Esteves de Souza, egresso e doutorando na Universidade de Harvard; Ligia Rivello Baranda Kimori, egressa e do IEB e pesquisadora independente; João Roberto Gomes de Faria, professor titular do PPGLB; Noemi Jaffe, egressa, escritora e professora; e Yudith Rosenbaum, professora do PPGLB.

Palavras-chave

Memória. Afeto. Literatura brasileira. Depoimento.

Abstract

This part of the journal consists of testimonies from the Program in Brazilian Literature of University of São Paulo professors and graduated students, continuing with the celebrations for its 50th anniversary. The personal stories show how the authors have made their path through academic life within the program. It will provide us with emotional insights about the program history. These contributions that the reader will find in the next pages are from: Acauam Oliveira, graduated student and professor at University of Pernambuco; Caio Cesar Esteves de Souza, graduated student and currently PhD student at Harvard University; Ligia Rivello Baranda Kimori, graduated student and independent researcher; João Roberto Gomes de Faria, professor; Noemi Jaffe, graduated student and novelist; e Yudith Rosenbaum, professor.

Keywords

Memory. Affection. Brazilian literature. Testimony.

Tantos pisam este chão que ele talvez
um dia se humanize

Carlos Drummond de Andrade

Formação é uma palavra-chave para os estudos literários. Como anos de aprendizado, a construção do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (PPGLB) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) se prolonga no tempo e no espaço, na medida em que forma e é formado pelos seus membros. Esses 50 anos de estudos de literatura e cultura nacionais representam também anos de resistência pelas humanidades. Dessa maneira, mais do que uma medida temporal, o cinquentenário é simbólico também para a pesquisa e para a preservação do pensamento brasileiro.

No ano de 2021, produzimos um evento em parceria com o Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV-USP) e o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) que, durante três dias, reuniu professores e alunos para uma rememoração das histórias, dos afetos e da tradição que marcam esses 50 anos.⁴ No primeiro semestre de 2022, publicamos a primeira seção Depoimentos sobre o PPGLB, reunindo relatos de alguns dos professores que testemunharam e participaram da construção do Programa.⁵ Agora, nesta edição, seguimos as comemorações com esta segunda seção de Depoimentos, desta vez, convidando docentes e egressos do Programa.

A seção conta com seis depoimentos, contribuíram: Acauam Oliveira, egresso do PPGLB e professor da Universidade de Pernambuco; Caio Cesar Esteves de Souza, egresso do PPGLB e doutorando na Universidade de Harvard; Ligia Rivello Baranda Kimori, egressa do PPGLB e do IEB e pesquisadora independente; João Roberto Gomes de Faria, professor titular do PPGLB; Noemi Jaffe, egressa do PPGLB, escritora e professora; e Yudith Rosenbaum, professora do PPGLB.

Uma extensa tradição compõe esses cinquenta anos de formação. Esperamos que este trabalho da memória que vem sendo desenvolvido mantenha vivo e alimente este legado, de modo que novas trajetórias sejam formadas, afinal, a formação nunca se finda. Vida longa ao PPGLB e a todas e todos aqueles que o construíram, constroem e construirão!

⁴ O evento está disponível nos canais do Youtube da USP FFLCH e também do IEB nos seguintes endereços: <https://www.youtube.com/watch?v=59NCGsT-sik> e <https://www.youtube.com/watch?v=jcgsbjG1EVY>.

⁵ A primeira seção Depoimentos sobre o PPGLB pode ser encontrada na edição de número 20 da *Opiniões* no seguinte endereço: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199758>.



Prédio de Letras da FFLCH-USP (Arquivo pessoal).

encantamento e confronto: experiência negra na usp dos anos 2000

Por Acauam Oliveira

Recebi com muita alegria o convite para participar dessa série de homenagens e celebrações por ocasião dos cinquenta anos do Programa de Literatura Brasileira da USP, dessa vez por meio de um depoimento de teor ensaístico. Passado o momento inicial de euforia, contudo, deparo-me com o dilema clássico que diz respeito à própria forma “depoimento”: a necessidade de dotar de interesse geral uma experiência particular, sem que o peso histórico faça perder o frescor da experiência.

A escolha do ponto de vista é, portanto, absolutamente determinante para o sucesso ou fracasso do relato, e foi com isso em mente que optei por escrever sobre os efeitos causados pelo padrão-USP em um então quase homem, preto, evangélico, vindo do interior (Marília) para a capital do estado. O modo como o encantamento e o confronto com a Universidade de São Paulo constituiu boa parte daquilo que eu sou, alterando para sempre os rumos da minha vida, pode ser uma boa porta de entrada para tratar de alguns aspectos mais gerais do caminhar negro sob vigilância branca.

o menino é pai do homem

Comecemos, pois, com um aprendizado negro elementar, muito anterior à experiência universitária. Um conselho de dona Alzira:

Meu filho, um preto tem o dever de sempre dar o seu melhor em tudo o que ele faz. Porque o mundo vai tentar tirar tudo de nós, mas não pode jamais arrancar da gente essa dignidade.

Antes da multiplicidade de horizontes e descobertas de formas novas de ser, a delimitação de uma postura ética elementar, não partilhada pelos mais privilegiados. Injusta, certamente, pela disparidade de parâmetros, mas de onde emerge um tipo particular de disposição ética, nomeado por minha avó como “dignidade”. Dignidade essa que é, entre outras coisas, amor pelo saber, tão caro às lutas negras por emancipação.

Daí minha escolha por entrar de cabeça naquele universo novo, buscando extrair dele o tanto quanto me fosse possível, pouco importando o seu grau mais imediato de utilidade: grego, iorubá, tupi, russo, tênis de quadra, ginástica olímpica, pagode, semiótica, economia política, antropologia. Um homem negro, alijado irremediavelmente do todo, almeja nada menos que o universo inteiro.

Um dos aspectos mais positivos da experiência formativa na USP é, certamente, o acesso a sua magnífica infraestrutura. Um local que de fato oferece o suporte necessário para aqueles que buscam dar o seu melhor, até serem

consumidos no processo. Essa estrutura é fundamental para que a experiência literária dos estudantes de Letras seja vivenciada da maneira mais adequada: não como um conteúdo a que se aprende, mas como um espaço em que se habita – o que possui uma conotação tanto metafórica quanto objetiva, nas formas de assistência estudantil que garantem o acesso e a permanência dos estudantes mais pobres.

Dentre as inúmeras (e ainda assim, insuficientes) possibilidades ofertadas, um xodó em particular: a biblioteca da FFLCH – Florestan Fernandes –, uma das minhas maiores saudades. Eu adorava aquele lugar para ler, paquerar, dormir, conspirar, sonhar, fazer nada. Uma biblioteca distante, e muito, da realidade que encontramos na maior parte das instituições públicas e privadas do país. Toda escola merecia ter uma biblioteca como aquela, capaz de promover uma paixão tátil e visual pelos livros, que é uma das formas mais efetivas de estimular o amor pela leitura.

Aquela biblioteca representava não apenas livros disponíveis em abundância, em proporções até então inimagináveis para mim, mas também o aprendizado real e concreto de formas de ler. Independentemente de quais fossem os conteúdos, a cada volume folheado o aprendizado tátil de um modo particular de pensamento. Saber fazer-se outro por meio da leitura. Aprendizado de máscaras.

aos mestres, com carinho

A biblioteca, contudo, era apenas parte de um sistema muito maior e complexo, que envolvia um outro elemento absolutamente fundamental: os professores. Aquele universo intelectual, a um só tempo tátil e abstrato, jamais se transformaria em fonte de prazer sem a atuação de um conjunto extraordinário de docentes, responsáveis por fazer do saber, experiência.

Um equívoco bastante comum ao longo da formação universitária, em que desaprendemos muito do que sabíamos na escola, é a crença de que o aprendizado acadêmico se dá fundamentalmente por meio dos livros. De fato, esses são a substância mesma do aprendizado, e o domínio desse ou daquele eixo teórico irá determinar muito da nossa voz e dos limites do nosso pensamento. Mas o que dota de vida aquela substância imaterial é a atuação do professor em sala de aula. Teorias migram e se transformam no interior dos livros empoeirados. Os professores, no entanto, dentro dos limites efêmeros de uma aula, são eternos.

E nesse campo em particular, foram muitas as experiências marcantes que tive o privilégio de vivenciar. A paixão de Alcides Vilaça pelo vagar dos versos; a erudição humilde de Alfredo Bosi; a performance arrebatadora de Nicolau Sevcenko; o rigor ético-amoroso de Marcos Natali; o aprendizado paciente dos conceitos de Franklin Leopoldo e Silva; o instrumental que Ariovaldo José Vidal oferta para que qualquer um possa penetrar no reino das palavras, desde que surdamente; a acidez do bigode de Paulo Arantes; a arquitetura do pensamento de José Antonio Pasta Junior; o hegelianismo marxista de Jorge Grespan. Além de todo acolhimento, empatia, senso do belo e lucidez de José Miguel Wisnik, com quem tenho aprendido imensamente ao longo desses anos.

Eu não reconhecia em nenhum desses mestres aquele tipo de espetacularização de si, própria à performance dos que visam antes a si que ao

objeto do saber. Com eles aprendi que é o amor pelo conhecimento compartilhado, em suas múltiplas formas, que deve ocupar o centro das atenções em uma boa aula. Amor pelos objetos, que transparece em sua didática, em oposição aos modelos em que o foco principal é o ego de professores e alunos que fazem da aula uma exposição monocórdica da própria pesquisa, ou dos que falam incessantemente de si quando o tema é o Outro. O amor pela sala de aula tornada um tipo particular de comunidade, tal qual imaginada por Deleuze:⁶ espaço paradoxal de *solidão compartilhada*, individualmente vivida em conjunto. Os grandes mestres deixam-se tomar por seus objetos, fazendo da aula um rito e da sala um modo de experienciar-se no Outro.

das negativas

Dito isso, é claro que a USP não seria o que é caso não partilhasse em alguma medida do grande pacto de segregação, pilhagem e ocultamento promovida por nossa vulgar elite letrada, da qual é filha dileta. A um só tempo, *escola de pensamento e projeto de poder*. Projeto civilizatório que, enquanto tal, ancora-se nos mais diversos tipos de violência.

Parte significativa daquilo que sou deve-se também a tudo aquilo que me foi sistematicamente negado pela universidade em meus anos de formação e pesquisa, desde a graduação até a pós.

(Cito um exemplo. Foi no curso de Letras da USP que aprendi a entender e, conseqüentemente, amar a Machado de Assis, uma das minhas maiores referências em termos de possibilidade de construção de pensamento a partir da desagregação enquanto sistema. Por outro lado, foi também a USP que tentou me convencer a todo custo de que a cor de Machado não era um fator relevante, o que vai contra tudo o que acredito hoje, dentre outras razões por que o elemento cor é o não sublimável por excelência, base do pensamento machadiano. Machado é o maior não apenas por ter dominado melhor do que ninguém a linguagem empobrecida das elites do seu tempo, mas porque incorporou a ela saberes negros fundamentais que a crítica, branca, desconhece por completo. A percepção que tenho hoje de que Machado é um dos mais brilhantes cavalos de Exu é, portanto, absolutamente antiuspiana).

Antes de mais nada, estar na USP é reconhecer-se como parte da maior universidade da América Latina. O maior dos *departamentos franceses de ultramar*. Muitas e muitas vezes. Sem termos de comparação para a maioria, tal afirmação, a princípio abstrata, é incorporada subjetivamente como modo de ser. Em se tratando da elite letrada do país, cujo tamanho do ego é diretamente proporcional a sua pequenez intelectual, a afirmação reiterada da própria superioridade não se dá sem conseqüências.

Lembro-me nitidamente de um jovem estudante de filosofia com quem conversei na fila do R.U., e que do alto de seu vasto conhecimento filosófico (estava então em seu segundo ano de graduação) acreditava ter refutado algumas teses elementares de Hegel que, a propósito, escrevia muito mal. Mesmo sem saber nada

⁶ DELEUZE, G. *O abecedário*. Entrevista a Claire Parnet (1988). Transcrição e tradução do vídeo de T. Tadeu da Silva.

de alemão, esse jovem já havia incorporado um ensinamento uspiano muito mais elementar: a crença absoluta na própria superioridade, certeza cujo teor partilha da mesma matéria que compõe a ideia fixa que matou Brás Cubas.

Com o passar dos anos, muitas dessas figuras acabavam por tomar um banho de humildade ao iniciarem suas pesquisas na pós-graduação (outro espaço de adoecimento), quando então viam-se confrontados com sua incapacidade de se tornar um novo Kant, dada a impossibilidade de Kants do favor. Nos piores casos, contudo, essa autoilusão seria alimentada ao longo de toda vida por um complexo sistema branco de autopreservação (*pacto narcísico da branquitude*), até sua consolidação em definitivo com a conquista de uma cadeira de professor titular. Intelectuais que dão aulas como que por acidente, uma vez que sua real vocação é ser a encarnação tropical de Foucault, adquirida nos seis meses vivenciados como ouvinte na *Université Paris 8*.

Aqueles corredores, que tanto me ensinaram em relação ao compromisso com a Verdade do saber intelectual, eram também o palco por excelência de seu exato oposto, Teoria do Medalhão em estado bruto.

Digo por experiência própria que não é nada fácil escapar a esse espírito colonizador travestido de *ethos* civilizatório. O professor/intelectual que acredita que seu papel é *iluminar* o povo iletrado e carente. Além de ser uma tentadora forma de massagear o próprio ego, assumir tal persona pode ser uma questão de sobrevivência para alunos negros e pobres que de repente se veem estudando com filhos de embaixadores. A aparência da verdade frequentemente funciona como a verdade mais poderosa.

Daí ter sido fundamental para mim a mudança para o Nordeste do país, movimento decisivo para que eu enfim reconhecesse que o padrão-USP, o “melhor da América Latina”, simplesmente não serve como modelo e parâmetro a se atingir. Sequer serve como paradigma para a maioria dos lugares e, com toda certeza, serve pouco às necessidades do agreste meridional pernambucano, onde atualmente me encontro. Não por insuficiência de nossos alunos e seu corpo docente – como certa autoindulgência narcisista gosta de acreditar – mas por insuficiência do modelo que, ao se propor paradigma, assume um padrão de verticalidade antifreiriana que nega o caráter de construção coletiva do conhecimento como estratégia de emancipação de toda a sociedade. A universidade que precisamos (de fato, a Universidade que o Brasil precisa) é outra, muito mais próxima de um horizonte verdadeiramente democrático, rumo a outro padrão de excelência, menos descaradamente branco.

lições de partir

Ainda hoje lembro com exatidão de um dos meus primeiros trabalhos de Teoria Literária, uma análise sobre o poema “Lua Nova”, de Manuel Bandeira. Sete páginas que àquela altura me pareciam impossíveis de serem escritas. Foram seis meses debruçados sobre aqueles versos, incorporando seu ritmo e andamento até sua sensação em mim tornar-se, literalmente, física. O doloroso aprendizado da crítica.

Lembro nitidamente de um dos versos desse poema, que carrego comigo desde então: “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir”. O potencial negativo e ao mesmo tempo solar que se advinha nele parecia conter,

como um segredo que se revela ao não ser enunciado, algo de minha própria experiência universitária. De fato, talvez o maior ensinamento que a USP tenha me proporcionado foi apontar, um pouco a contragosto, os caminhos para sair dela.

Digo sem exageros que essas preciosas lições de partir foram responsáveis por mais de 80% da minha formação. A grande greve de 2002; as novas famílias que se construíam nas repúblicas estudantis; os pagodes no *Aquário*; as festas “ilegais”; a falsificação de carteirinhas para que o público externo pudesse ter acesso à estrutura da Universidade. Eram nesses pequenos movimentos de subversão que a Universidade parecia nos revelar seu verdadeiro potencial.

Outro desses gestos mínimos de recusa passava pelo modo de vivenciar a negritude em um espaço predominantemente branco. Aprendizados de escola pública: o distanciamento irônico, sagaz e bem-humorado, cujo efeito era a produção de um modelo espontâneo de “antiuspianismo” afrontoso, que posteriormente se casaria bem com certa tradição marxista de crítica das instituições liberais (Paulo Arantes e Roberto Schwarz à frente).

Esse distanciamento promovia uma espécie de intuição contraideológica, decerto cínica, porém fundamental naquele momento como forma de habitar espaços de não pertencimento, escapando tanto ao deslumbramento inocente, quanto ao sentimento de inferioridade que tanto adoece aos nossos. A postura de distanciamento irônico permitia a nosso pequeno grupo de estudantes negros expor a verdade da dominação como fundamento do saber que se performava naquele lugar. Ou seja, nós parodiávamos a branquitude enquanto farsa ao mesmo tempo em que nos apropriávamos de sua linguagem, como uma forma de habitar a partir do não pertencimento.

Como jogar um jogo cujo resultado – a derrota – é conhecido de todos muito antes de se entrar em campo? Hoje, tenho bastante clareza de que uma boa estratégia para se habitar espaços brancos de poder é a velha tática de manter *um olho no peixe e outro no gato*. Ter diante da universidade a mesma atitude de Ulisses – preto velho – ante a invocação das sereias. Deixar-se encantar sem, contudo, perder-se de si. Pois tão fundamental quanto a *escolha* daquilo que desavergonhadamente se oferta é o aprendizado, muito mais lento e gradual, daquilo que devemos *recusar*.



Acauam Oliveira (Arquivo pessoal).

uma formação em mosaico

Por Caio Cesar Esteves de Souza

Em 2011, iniciei meus estudos na FFLCH-USP. Durante o meu primeiro ano, me lembro que ainda morava com os meus pais em Cubatão e subia e descia a serra todos os dias de ônibus para assistir às aulas. O meu contato com a Área de Literatura Brasileira se deu ainda nos primeiros dias de meus estudos na USP, quando o Prof. Dr. João Adolfo Hansen ministrou uma aula de abertura do curso de Letras aos alunos de primeiro ano, sob convite do CAELL. A aula durou cerca de duas horas, como quase todas as aulas de graduação na FFLCH. Eu me lembro muito distintamente de um sentimento de descoberta de um novo mundo após aquela aula, que discutiu desde autores do período colonial luso-brasileiro até autores modernos como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Saí da aula e fui, ainda um pouco atordoado, ao café da Tia Bia, onde fiquei sentado por um tempo estranhando tudo e pensando sobre o que tinha acabado de acontecer. O compromisso com uma leitura historicamente informada sem, no entanto, ser historicista, e a possibilidade de estabelecer conexões entre autores improváveis do cânone brasileiro me foram apresentados ali e foi assim que decidi – para a minha própria surpresa – que passaria meus próximos anos me dedicando a essa área.

Durante a graduação e a pós-graduação, tive aulas com quase todos os professores da área, fosse como aluno regularmente matriculado em seus cursos ou como ouvinte regular ou eventual em diversas aulas de praticamente todos os cursos ministrados pelo programa entre 2011 e 2019. Eu sempre achei interessante notar como cada docente abordava o fenômeno literário no Brasil de ângulos paradoxalmente divergentes e complementares. As leituras apaixonadas feitas pelo Professor Villaça dos poemas de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade me colocavam em contato com o que havia de mais genuíno em meu interesse pela poesia – a beleza das imagens poéticas, a sonoridade e o ritmo que eternizam versos em nossa memória, a pungência de verdades inconvenientes ditas por esses poetas que jamais se encaixaram muito bem no mundo que os cercava.

Com o Professor Jaime Ginzburg, pela primeira vez vi como a literatura pode e deve ser inserida em um campo mais amplo de produção e circulação do pensamento, e como é possível mobilizarmos leituras de Marx, Nietzsche, Freud, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Murilo Rubião, Cecília Meirelles e Foucault (entre muitos outros autores) para entendermos questões sobre a presença do autoritarismo em diversas dimensões de nossa sociedade e cultura; também foi com ele que aprendi como a busca pelo pacifismo muitas vezes passa por uma luta ferrenha contra tempos de violência.

A Professora Judith Rosenbaum foi a primeira pessoa a me apresentar com mais profundidade a psicanálise como uma ferramenta possível para a compreensão do indivíduo no mundo. Em seu curso, fazia análises muito finas de contos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, além de um trabalho monumental com o *Grande Sertão: Veredas*, que sempre atraía alunos ouvintes de outros cursos. Sua preocupação era sempre manter a primazia do literário e trazer a psicanálise como um auxiliar na leitura dos textos principais; como ela mesma dizia, era necessário não colocar personagens e autores no divã. Fora das aulas, eu sempre

pedia recomendações de outras leituras para ela e foi assim que acabei conhecendo outros textos de Freud, Melanie Klein, Lacan, e também de críticos literários como Benedito Nunes, Vilma Arêas etc. Gostei tanto do curso de Literatura Brasileira II que voltei no ano seguinte para atuar como seu monitor.

Com a Professora Cilaine Alves Cunha, aprendi a notar as particularidades dos critérios de produção e legibilidade dos textos literários no século XIX, desnaturalizando a leitura dos autores do cânone nacional oitocentista como pertencentes a uma linha do tempo positivista e teleológica. Passei a ler autores como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Aluísio Azevedo e mesmo Machado de Assis já não mais como representantes de escolas literárias, como havia sido treinado para fazer durante o Ensino Médio, mas como produtores de textos com vozes e preocupações próprias, que dialogam com os seus contemporâneos (fossem eles brasileiros ou europeus) e com os textos de seus próprios passados.

Alguns anos mais tarde, as aulas do Professor Hélio de Seixas Guimarães me faziam atentar também à sua recepção crítica, fosse ela veiculada em jornais e revistas ou em livros de crítica literária especializada. Essas aulas acrescentaram ainda uma outra dimensão metalinguística à metalinguagem da crítica literária. Aprendi a pensar a crítica da crítica de forma sistemática e histórica – e esse aprendizado foi crucial para o meu próprio trabalho crítico com autores setecentistas posteriormente.

Foram tantas as aulas que assisti como ouvinte, que tenho medo de cometer injustiça ao mencionar alguns professores e esquecer de outros. Sempre que algum amigo comentava sobre alguma aula específica que tinham gostado, eu arranjava uma forma de ir assistir a uma aula avulsa do curso daquele professor para conhecer a sua abordagem. Foi assim que vi aulas do Professor Vagner Camilo sobre a poesia social de Drummond e sobre o romantismo no Brasil; da Professora Simone Rufinoni sobre os poemas em prosa de Cruz e Sousa; do Professor José Antonio Pasta Jr. sobre a presença de Hegel na prática literária romântica e sobre os romances de José de Alencar; do Professor João Roberto Gomes de Faria sobre o teatro oitocentista brasileiro; e do Professor Murilo Marcondes de Moura – uma das pessoas mais cordiais que conheci na FFLCH – sobre Basílio da Gama e a poesia neoclássica. Todas essas aulas, apesar de muitas vezes partilharem certos pressupostos críticos e historiográficos comuns, me apresentaram uma literatura brasileira multifacetada, uma espécie de mosaico de um campo fértil que nos convida constantemente a explorá-lo e a acrescentarmos nossa voz a ele.

A primeira pesquisa que desenvolvi junto à área de Literatura Brasileira foi uma iniciação científica sobre a representação dos escravos na poesia social de Castro Alves. Fui orientado, nesta pesquisa e em todas as demais, pelo Professor João Adolfo Hansen, que desde então se tornou um amigo por quem tenho muito carinho e respeito, além de sempre ter sido um dos intelectuais mais sérios e comprometidos com o seu trabalho que conheci em minha vida. Desde o início de minha iniciação científica até a minha última visita ao Brasil alguns meses atrás, a erudição do Hansen sempre me fascinou e ainda fascina. Não pela quantidade de livros lidos – que é por si só impressionante – mas pela facilidade com que, entre uma xícara de café e outra, a nossa conversa vai de Aristóteles a Beckett, de Dante a Philip Roth, de Gregório de Matos a Guimarães Rosa e de volta a Plotino e a Virgílio. E a variedade de textos e tradições que constituem essa erudição não é

utilizada por ele como um pretensioso símbolo de poder, mas como parte inseparável da sua experiência como ser no mundo. Ainda durante minha iniciação científica, criei coragem e lhe perguntei, em frente à Biblioteca Florestan Fernandes, onde costumávamos nos encontrar, como era possível que ele houvesse lido e escrito tanto. Ele achou graça da pergunta, mas de repente ficou sério, acendeu um cigarro (à época, ainda fumava), pensou um pouco e me disse que não deveríamos ler simplesmente com o objetivo de ler muito e sermos eruditos; mas sim porque sem essas leituras o mundo que nos cerca era um lugar muito mais miserável. Com o Hansen, aprendi que o que fazemos não é simplesmente a construção de uma carreira, de um repertório de leitura ou o acúmulo de capital simbólico; aprendi que o estudo da literatura não é sequer apenas uma missão: ele é uma forma de existir no mundo, muitas vezes contra o mundo ou a despeito dele.

A minha trajetória na FFLCH, constantemente marcada pelo meu contato com a Área de Literatura Brasileira, mudou completamente o meu lugar no mundo que me cercava, e efetivamente expandiu o mundo que eu conhecia. A minha Iniciação Científica recebeu um prêmio da reitoria da USP que me levou a Portugal para apresentar meus resultados na Universidade do Porto. Por razões financeiras e estruturais de nossa sociedade, sair do país jamais havia se mostrado como uma possibilidade para mim até aquele momento. Foi meu envolvimento com a pesquisa literária que me proporcionou essa oportunidade, que depois se tornou cada vez mais frequente, tendo apresentado minhas pesquisas de Mestrado e de Doutorado, ambas sobre a poesia de Alvarenga Peixoto, em congressos no Brasil, em Portugal, na Itália, na Polônia e nos Estados Unidos. Desde 2019, estou cursando o meu segundo doutorado na Universidade de Harvard, em Línguas e Literaturas Românicas, agora me especializando nas narrativas de viagem à costa brasileira do século XVI. Acho engraçado como, mesmo depois de todos esses anos, o PPGLB segue sendo uma presença constante em todos os ambientes acadêmicos especializados pelos quais eu passo. Nas raras vezes em que não ouço meus pares fazerem referência ao trabalho de algum(a) professor(a) do programa, eu noto sempre a presença implícita desses trabalhos em minha própria fala e em minha forma de abordar o fenômeno letrado luso-brasileiro.

Estive envolvido também com outros aspectos do PPGLB nos nove anos que passei na USP. Por algum tempo, fiz parte da organização das primeiras edições do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (SPPGLB), do comitê que publicou os seus primeiros anais, e também da comissão editorial responsável pela retomada da *Revista Opiniões* por alguns números. Meus colegas e eu gastamos muitas tardes nos reunindo e desenvolvendo esses projetos coletivos com a única ambição de que anos mais tarde nossa contribuição ao programa continuasse sendo levada adiante por outros alunos de mestrado e doutorado que, idealmente, compartilhassem esse nosso desejo de contribuir para a manutenção e continuação do programa. Ter sido membro da comissão editorial dos números 8, 9 e 10 da *Opiniões*, em uma época em que sequer era claro qual seria o futuro da revista, e vê-la hoje conseguindo manter consistentemente a sua periodicidade e tendo mais do que dobrado o seu número de edições desde aquela época é algo que me causa muita felicidade. Ter apresentado minha pesquisa no 3º SPPGLB e hoje ver que esse seminário se tornou um evento periódico anual do Programa e já chegou à sua 8ª edição também me deixa muito feliz. Tudo isso indica o que nós todos sabemos ser de verdade: a capacidade do Programa de Pós-Graduação em

Literatura Brasileira da USP de aliar sua tradição de cinco décadas com o seu compromisso com as necessidades do presente e com a construção de seu próprio futuro. É isso que sempre fez esse programa ser sinônimo de excelência acadêmica no Brasil e entre a comunidade internacional especializada. Para mim, foi e ainda é um prazer e uma honra poder acompanhar de perto essa história de sucesso e de compromisso público com a construção do conhecimento do Brasil sobre a sua própria história e cultura.



Caio Cesar Esteves de Souza (Arquivo pessoal).

a pós-graduação em literatura brasileira nos anos 1970

Por João Roberto Gomes de Faria

A pós-graduação como a conhecemos hoje, com a função de formar Mestres e Doutores, estava dando os seus primeiros passos na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, quando ingressei no mestrado em Literatura Brasileira, no ano de 1974 (o programa havia sido criado em 1971). Quase cinquenta anos se passaram e muitos detalhes a minha memória não guardou, mas espero dar uma ideia de como funcionava a pós-graduação, a fim de recuperar um pouco da história de nossa área.

Em 1973, eu estava no 4º. ano de Letras, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, que não pertencia ainda à Universidade Estadual Paulista. Como tinha aulas de Teoria Literária com a Profa. Walnice Nogueira Galvão, pedi-lhe informações sobre a pós-graduação na FFLCH. Ela então me disse que, de um modo geral, os professores-orientadores faziam uma entrevista com os candidatos e aplicavam uma prova escrita, de acordo com a área de concentração.

Não havia, como há atualmente, a exigência de um projeto de pesquisa. Cada candidato era entrevistado pelo docente com quem se inscrevia; a entrevista avaliava o seu conhecimento de literatura e teoria da literatura. Lembro-me muito bem da entrevista que fiz com o Prof. Décio de Almeida Prado, na qual tive que responder a muitas perguntas sobre dramaturgia brasileira. Evidentemente ele queria saber que autores eu tinha lido e qual era a minha familiaridade com o assunto. E me lembro também das duas questões que ele formulou para a prova escrita. Tínhamos – os candidatos – que discorrer sobre “as relações da obra literária com seu autor” ou “as relações da obra literária com a sociedade”. Esclareço que não havia lista prévia de pontos ou indicação de obras e autores para orientar a preparação dos candidatos. Sabia-se apenas que uma prova escrita seria aplicada.

Como a pós-graduação estava no começo, na área de Literatura Brasileira havia apenas quatro ou cinco professores aptos para serem orientadores e oferecerem disciplinas. Lembro-me dos professores Alfredo Bosi, Décio de Almeida Prado, José Aderaldo Castello, José Carlos Garbuglio e Telê Porto Ancona Lopez, que era pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros, mas atuava na pós-graduação de Literatura Brasileira. Eram pouquíssimas as vagas abertas a cada processo seletivo, que acontecia uma vez por ano. No início de 1974, por exemplo, somente o Prof. Décio de Almeida Prado abriu vagas: cinco, para o mestrado.

Igualmente eram poucas as disciplinas oferecidas: às vezes uma ou duas ao longo do ano letivo. Como tínhamos que cursar três disciplinas na área de concentração e duas em outras áreas, consegui fazer quatro disciplinas em 1974: estudei o teatro brasileiro do período pré-modernista, com o Prof. Décio de Almeida Prado, e Machado de Assis, com o Prof. Alfredo Bosi; fiz uma disciplina na ECA, sobre as dramaturgias de Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade, com o Prof. Sábado Magaldi, e, na área de Teoria Literária, uma disciplina sobre conceitos de estrutura e autonomia literária, com o Prof. Davi Arrigucci Júnior. Mas tive que fazer a terceira disciplina de Literatura Brasileira em 1976, porque em 1975 foram

repetidas as que havia feito em 1974. Completei os meus créditos com uma disciplina sobre a crítica literária no modernismo, dada pelo Prof. José Aderaldo Castello. Conto isso para dar uma ideia de como podia ser difícil cumprir os créditos em menos de dois anos, o prazo que tem hoje o aluno de mestrado para cursar duas disciplinas e redigir a dissertação. A avaliação era feita como atualmente, creio: seminários e uma monografia. A carga horária continua a mesma: doze aulas.

Não esqueçamos que estávamos em plena ditadura. Os pós-graduandos eram obrigados a fazer uma sexta disciplina, sobre “problemas brasileiros”, que também era obrigatória na graduação. Isso, em toda a universidade. A cada ano, ou dois, se não me falha a memória, um docente da faculdade era escolhido para organizar essa disciplina, que funcionava à base de palestras. A intenção da ditadura era passar valores cívicos, por meio da exaltação da pátria e coisas do tipo, algo que talvez funcionasse em outras áreas, mas não na de humanas. Na nossa pós-graduação as palestras abordavam os verdadeiros “problemas brasileiros”.

Mencionei acima a dificuldade de concluir os créditos em menos de dois anos. Mas é preciso lembrar algo que deixa os atuais estudantes de pós-graduação estupefatos: o prazo para a realização do mestrado era de oito anos. O doutorado direto devia ser feito em nove anos. Com prazos tão dilatados, nem todos os mestrandos e doutorandos utilizavam os oito ou nove anos. Mas muitos, sim, porque, o grau de exigência era muito alto. Não é sem razão que dezenas de dissertações e teses defendidas ao longo dos anos 1970 e mesmo 1980 foram publicadas como livros, tornando-se obras de referência em seus campos de estudo.

Outra razão para a utilização dos oito ou nove anos é que a maioria dos mestrandos e doutorandos que ingressaram na pós-graduação de Literatura Brasileira naquela época era formada por docentes de universidades federais e estaduais paulistas do interior, que na época se chamavam institutos isolados. Me lembro das turmas em que fui aluno. Havia jovens professores do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Bahia, Minas, do interior de São Paulo (Assis), muitos fazendo o doutorado direto. Como estavam empregados, não se preocupavam em terminar logo suas teses. Eu mesmo tive uma colega de orientação que era professora na Universidade Federal do Paraná. Foi essa geração dos primeiros ingressantes no mestrado e doutorado da nossa faculdade que posteriormente organizaram a pós-graduação nas universidades federais e estaduais paulistas, depois de titulados.

Outra prática comum proporcionada pelo prazo dilatado é que podíamos fazer várias disciplinas como ouvintes. Como o número total de mestrandos e doutorandos na área de Literatura Brasileira era pequeno, os professores não se opunham a que seguissemos suas disciplinas como ouvintes. Não é preciso dizer o quanto nos beneficiamos com essa possibilidade de aprimorarmos nossa formação.

Por outro lado, aspecto negativo a ser realçado, quase não havia bolsas de estudo disponíveis. Claro que os jovens professores já empregados não as tinham, porque não podiam acumular duas remunerações. Mas tampouco os demais mestrandos e doutorandos, pois a Capes e o CNPq não estavam organizados como atualmente. A Fapesp, por sua vez, tinha orçamento apertado e, quando ia atribuir as bolsas solicitadas em determinado período, colocava os pedidos da área de humanas em último lugar. A maior parte dos meus colegas fez o mestrado ou o doutorado trabalhando. Não fosse o prazo dilatado, muitos não teriam conseguido concluir suas dissertações e teses.

Em relação ao conhecimento de línguas estrangeiras, o exame de proficiência era feito em geral depois de completados os créditos de disciplinas. Atualmente, o aluno é submetido ao exame, que é eliminatório, antes do ingresso na pós-graduação. Nos anos 1970 o pós-graduando podia ser reprovado e tinha a chance de refazer o exame. Era exigido o conhecimento de uma língua estrangeira para o mestrado e duas para o doutorado, como hoje.

A defesa de uma dissertação de mestrado não mudou: a banca examinadora era formada por dois docentes, mais o orientador; a de doutorado, com quatro docentes, difere um pouco de como é atualmente: três docentes, mais o orientador.

A pós-graduação foi, para mim, um período de aprendizado constante. Eu era recém-formado e muito novo. Precisava estudar com afinco para acompanhar as disciplinas, o que sempre fiz com imenso prazer. Minha geração teve a sorte de poder trabalhar muito cedo, ingressando na docência do ensino superior antes mesmo da conclusão do mestrado. Foi o que aconteceu comigo e vários colegas. Comecei a dar aulas na Universidade Federal do Paraná em 1976, quando era mestrando. Tinha uma colega também mestranda e outra doutoranda, ambas na nossa faculdade. Outras três colegas tinham apenas a graduação e uma especialização. Depois de algum tempo também elas fizeram mestrado e doutorado. Eram outros tempos. O diploma de Mestre era bastante valorizado. Atualmente os concursos de ingresso na carreira docente exigem o doutorado. E como multiplicaram-se os cursos de pós-graduação pelo país, quando uma universidade abre uma vaga, na área de Literatura Brasileira, o número de candidatos é enorme, a concorrência é acirrada. Mas é melhor que seja assim, pois até o início dos 1980 não havia concursos. Os chamados “catedráticos” indicavam recém-formados para dar aulas como auxiliares de ensino ou “assistentes”, recebendo salário ridículo, com um contrato de doze horas de trabalho por semana. O tempo integral, como existe atualmente, só foi implementado nos anos 1980 na nossa faculdade. Não é preciso dizer que fomos contemplados com esse regime de trabalho depois das áreas de Ciências Exatas e Ciências Biológicas.

Espero que essa “memória” dos meus tempos de mestrando em Literatura Brasileira tenha dado uma ideia de como foram os primeiros anos de funcionamento da pós-graduação na nossa área. Quando fiz o doutorado, nos anos 1980, o nosso programa de pós já estava consolidado e contava com um número razoável de docentes doutores, entre eles os jovens auxiliares de ensino que haviam ingressado na área no início dos anos 1970. Refiro-me aos professores Alcides Villaça, Antônio Dimas, Flávio Aguiar, José Miguel Wisnik, Nádia Battella Gotlib (transferida da área de Literatura Portuguesa), Roberto Brandão e Zenir Campos Reis. Vieram reforçar o time em que atuavam Alfredo Bosi, José Aderaldo Castello, José Carlos Garbuglio e Telê Porto Ancona Lopez (Décio de Almeida Prado havia se aposentado em 1982). Centenas de Mestres e Doutores foram formados por esse belo plantel de professores, nas duas ou três décadas que se seguiram.



Professor João Roberto Gomes de Faria (Foto: Cristovão Tezza. Arquivo pessoal do professor João).

da literatura principiando...

Por Ligia Rivello Baranda Kimori

Trabalho bonito e cuidado esse de repisar os passos de percursos interessantes que deram forma ao programa de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. A contribuição dos professores, somada ao jogo de ampliar horizontes proposto a cada novo pesquisador que se apropria desse campo, instituiu, ao longo de tantos anos, a partilha das muitas trajetórias cruzando esse espaço de estudo que não se encerra na instituição unicamente. Lembro-me bem como fui me aproximando desse mundo outro, tão meu afinal.

O contato com os professores da Literatura Brasileira traz memórias boas, inclusive passagens em que o tempo parecia suspender e prosseguíamos todos para uma esfera literária irreversível, completa, ampla. Assim foram as duas ocasiões em que ouvi o Professor Antonio Candido, no Anfiteatro de História e no saguão do antigo IEB, tantos olhos atentos àquelas palavras; de mesmo modo, recebemos Davi Arrigucci Jr. e ler poesia pareceu incontornável. Instantes indelévels na formação desses alunos. Que privilégio, na graduação, participar das disciplinas de Alcides Villaça, Bosi, Hansen, João Roberto Gomes de Faria, Vagner Camilo, Yudith Rosenbaum, Marcos de Moraes, Hélio de Seixas, Antonio Dimas, José Miguel Wisnik... convite à reflexão, sugestão de leitura, troca de ideias, o desdobrar-se do campo literário.

Ao longo de meu percurso em Letras Português/Francês, achei-me à minha parceira de nome – e que seria grande amiga – Ligia Fonseca Ferreira, então professora de Língua Francesa do Departamento de Letras Modernas, para iniciar uma Iniciação Científica. Muito afeita às relações culturais França-Brasil, a professora sugeriu um caminho que permeasse essa temática. Foi quando em um levantamento na Biblioteca Florestan Fernandes, em 2004, o exemplar de *Música, doce música*, compilação de críticas jornalísticas de Mário de Andrade, tornou-se meu objeto de pesquisa. Selecionei, como *corpus*, os ensaios que cuidavam de músicos, compositores ou mesmo músicas francesas. Eram os primeiros passos em direção ao poeta da pauliceia.

Ao final desse ciclo, Ligia querida sugeriu-me, em seu faro certo de pesquisadora e alma de professor, tal qual o escritor paulistano, acompanhar como ouvinte as aulas da professora Telê – novo mundo moderno em dimensões de Mário ainda não notadas, que descoberta! Entrei em definitivo para o programa de Literatura Brasileira naquele ano, em 2011, e compreendi os desdobramentos então possíveis. Eu estava diante de minha mestre, sempre orientadora e grande cúmplice – como ela gosta de repetir nas palavras de Antonio Candido – Telê Ancona Lopez. Como todos sabem, grande especialista na vida e obra do escritor Mário de Andrade, professora da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, bem como do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo, onde leciona há mais de cinco décadas.

Essa trajetória começou com a graduação em Letras Neolatinas pela PUC. Então, seguiu para USP, onde Antonio Candido foi seu orientador de mestrado e de doutorado, de 1964 a 1970, em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH. Ministrou cursos e orientou projetos, formou inúmeros pesquisadores com uma

firmeza admirável e uma gentileza ímpar, sempre franqueando acesso a todo seu material e oferecendo seu tempo muito, muito e muito. Impressionantes as tardes em que tive o privilégio de ler poesia ao lado dela: declamações de poemas longos, memória de versos importantes à pesquisa, partilha de material o tempo todo, caminhada fraterna e correções impecáveis – nunca minha produção textual teve uma leitura tão arguta, sensível e, principalmente, alinhada ao conteúdo sem perder a estética: “– afinal, somos das Letras, Lígia, não faz o menor sentido esquecer a forma”. Com a professora Telê, aprendi a escutar a musicalidade do texto, dizê-lo em voz alta, eliminar cacófonos, abandonar palavras que não dizem, fugir do “academiquês” que esvazia as linhas e preenche de afetação os parágrafos.

Nesse propósito, seu grupo de pesquisadores colocou em prática a ideia que ela projetava há tempos: debater artigos literários a fim de apreender não somente o conteúdo, mas atentar à forma, à seleção de vocábulos, à maneira de introduzir o aparato crítico e, na sequência, promover uma roda de conversa com o autor para conhecer seu processo de criação, tema tão caro nessa empreitada dela pela literatura brasileira. As “Jornadas de estudos: o trabalho do crítico” aconteciam no Edifício Brasiliana e, para além dos encontros que despertaram para a feitura dos textos e as tramas urdidas pelos autores Walnice Nogueira Galvão, Jorge Coli, Adélia Bezerra de Menezes, entre outros, nos almoços com o grupo, junto aos ilustres convidados, a conversa estendia-se e ganhava contornos memoráveis.

Telê Ancona foi também curadora do Arquivo Mário de Andrade, no IEB-USP até 2008 e coordenou o projeto temático da FAPESP “Estudo do processo de criação de MA nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras (2006-2011)”, quando liderou pesquisadores para organizar o material do Arquivo. Entrei para esse grupo na etapa final de classificação dos documentos, mas consegui dimensionar a estrutura valiosa que guardavam aquelas tardes. Os pesquisadores traziam dúvidas, achados, elementos que escapavam às categorias estabelecidas como padrão e, mediadas pela professora, discussões sobre manuscritos, processo criativo e exemplar de trabalho se avolumavam. Lembro de seus esboços a giz, identificando matrizes diretas e indiretas, relações entre os projetos do escritor e as notas autógrafas, a definição de notas de trabalho. E, vale lembrar, o constante revisitar dos pressupostos combinados, as escolhas participativas, a mudança de rota e o ajuste das perspectivas sempre que necessário. Escuta ativa, pesquisa como troca curiosa, partilha.

Em 2015, prossegui junto dela, agora no doutorado. Solicitamos uma Bolsa Estágio Pesquisa no Exterior (BEPE) para a FAPESP e levei Mário de Andrade e os parnasianos a Paris, expandindo a pesquisa dos poetas brasileiros e considerando também os franceses. Os desdobramentos dessa tese trouxeram alegria e deslocamentos importantes. Pertencer ao Programa de Literatura Brasileira proporcionou uma gama de contatos com pesquisadores – bons amigos – e seus trabalhos de recortes tão particulares. Esse vínculo intensificou quando integrei por três anos a comissão do Seminário anual do programa: o estabelecimento dos temas, a escolha dos resumos apresentados, a montagem das mesas, o convite aos professores, a seleção de salas e datas, além da decisão quanto ao formato do seminário, tudo pensado de maneira coletiva e alinhando pesquisas múltiplas. Momento de aprendizado na articulação dos materiais e ocasião valiosa de fazer circular, na prática, os estudos literários.

Dentre as incontáveis memórias que marcam meu percurso pelas Letras e, em especial, pelo Programa de Literatura Brasileira, certamente o dia da defesa do doutoramento carrega cores particulares. Na tarde quente de 20 de fevereiro ainda não havia sinal da pandemia da Covid-19, estávamos em 2020. A professora Telê escolheu como local para a realização do exame o Salão Nobre do prédio da administração, pois seria a última orientanda de sua carreira a encerrar a pesquisa. Familiares, amigos, professores e pesquisadores trouxeram audiência calorosa, clima de festejo. A banca foi composta pelos professores Marcos Antonio de Moraes, Roberto Zular e Emmanuel Santiago, leitores cuidadosos e interessados. A cerimônia da defesa transcorreu bem e, como fechamento, a professora relembrou seu percurso, seus orientandos, sua dedicação à pesquisa; defendeu a importância da universidade pública e despediu-se da tarefa de orientar, missão sempre executada com afinco e afeto. Tem mais não.



Professora Telê Ancona Lopes com seus orientandos. Da esquerda para a direita: Professor Marcos Antonio de Moraes, Ligia Rivello, professora Telê Ancona Lopes e Marcelo Maraninchi (Arquivo pessoal Ligia Rivello).

Entrei na faculdade de letras da FFLCH em 1979, ainda antes de completar 17 anos, cedo demais. Na época, entrei em Português, Inglês (língua que eu já falava bem) e Russo. Meus pais eram de origem sérvia, eu já tinha familiaridade com o sotaque eslavo e com algumas palavras e, além do mais, gostava da literatura russa.

Minha primeira decepção com a faculdade foram as aulas do então curso de inglês, extremamente conservador e, em termos de conteúdo e pedagogia, um fiasco. Uma das professoras exigia que decorássemos rezas anglicanas para recitar antes da aula, pediu que fôssemos vestidos de gala para a data do aniversário da rainha Elizabeth e nos obrigava a decorar barulhos de bichos. Em aula, ela gritava: “the cock” e a sala ecoava em coro: “cock a doodle doo”. “The cat”, e a classe, uníssona: “Meow”. “The dog”, “Bow-aw”. Não é brincadeira minha. Isso realmente aconteceu, embora soe como uma piada absurda. Essa professora, diante das minhas recusas e caretas, me chamou para conversar um dia e, passeando pelas colmeias, me aconselhou a parar de usar drogas, perguntou se eu estava grávida e disse que, nesse caso, ela me apoiaria.

Outra das professoras, de literatura, chegou a perguntar, numa prova, quantas vezes Shakespeare tinha machucado o joelho.

Desisti. Mas, para desistir, era preciso prestar vestibular novamente e foi o que fiz. Em 1980, entrei na faculdade novamente, agora só com Português e Russo.

A partir daí, minha vida começou a mudar. Para melhor.

Minha primeira excelente surpresa foram as aulas do Professor Alcides Villaça, que, definitivamente, marcou minha vida e carreira de professora e escritora para sempre. Seu método de ensino e análise de poesia e prosa é, simplesmente, a explicitação generosa de seu processo de leitura. Ele vai lendo – e lê em voz alta como ninguém – e, simultaneamente, expondo de que forma interpreta frases, ritmos, sons, ironia, alumbramentos, associações, além do contexto histórico e biográfico e as relações dialéticas com outros autores e épocas. É realmente um assombro e uma experiência única ter aulas com ele sobre Machado de Assis, Manuel Bandeira e os poetas românticos, como eu tive. Sua teoria sobre a importância que os românticos atribuíam a tudo o que é inacessível – a mulher doente, a mulher morta, a mulher mais rica, a prostituta, a irmã, a virgem, a liberdade, o sonho, o paraíso – fez com que nós compreendêssemos o romantismo como uma busca infinda e presente em inúmeros outros momentos da história, todos com sua carga de romantismo.

Além disso, quando fui pedir a ele indicações sobre teóricos para pesquisar sobre o romantismo, sua resposta me marcou fundo, com um conselho simples, mas que repito até hoje para os meus alunos: para interpretar um poema, leia o poema e leia o poeta. Depois, se necessário, leia os teóricos.

Ao receber de volta meu primeiro trabalho semestral, sobre a poesia romântica, intitulado “Quase” – trabalho que escrevi a mão em um caderno que também fiz a mão, com desenhos e fotografias, além do texto – ele me perguntou:

“Você quer fazer mestrado?”. Eu mal sabia o que era isso, mas respondi: “É a luz no fim do meu túnel”.

Com o Alcides estudei Manuel Bandeira e decretei para mim mesma que esse era o “meu” poeta para sempre e que a combinação de alumbramento, pouquitude, melancolia e graça de Bandeira seriam meu norte literário.

O Alcides Villaça, para mim e para muitos outros, é o modelo de professor e de intelectual: processual, generoso, interessado na formação dos alunos e apaixonado pelo que ensina. Ele era a continuação e o aprofundamento do que eu tinha aprendido no Equipe, com o Professor Aguinaldo José Gonçalves.

O outro grande presente que a faculdade me deu foram as aulas de literatura russa com a Professora Aurora Fornoni Bernardini. Em certa medida, ela era o oposto do Alcides e, em outra medida, era como ele.

Elétrica, disparada, exigente, vivaz, ela me ensinou a entender e a gostar de teoria literária, me fez conhecer a importância da tradução, me apresentou a autores e escritas que me deslumbraram: Anna Akhmátova, Marina Tsvetáieva (com quem ela dizia que eu me parecia), Maiakovski, Khlebnikov (por quem ela era apaixonada e que nos apaixonou também), Osip Mandelstam (sobre cuja mulher, Nadezhda, trinta anos mais tarde, escrevi um romance) e os teóricos Tynianov, Chklovski, Jakobson, Bakhtin, Osip Brik (com quem Maiakovski e Lilia Brik formavam um triângulo amoroso) e a revista *Polímica*, que ela ajudava a publicar. Ela cobrava rigor, precisão e aprofundamento teórico em nossos textos, o que fez com que para sempre eu entendesse o que é a pesquisa e o estudo necessários para a análise e interpretação de um texto literário.

Mas, além dela, todos os outros professores de russo, de língua, de fonética e de história da Rússia eram excelentes e permitiram que eu saísse da faculdade falando a língua razoavelmente e capaz de traduzir algumas páginas de Tchekhov, coisas que agora, infelizmente, esqueci.

A faculdade também era o Seu Jaime, livreiro que ocupava um canto de um dos corredores das colmeias, onde comprei meu primeiro livro da Editora Aguilar, a obra completa de Drummond até então, quando completei 17 anos. Comprei com meu próprio dinheiro e me dei de presente de aniversário, livro que guardo até hoje. Seu Jaime tinha livros em primeira mão, recomendava, sabia nossos gostos e apresentava novidades. Ele era parte da faculdade, como um professor ou uma disciplina e não era possível pensar na FFLCH sem ele.

Me impressionei na primeira aula com o Professor Alfredo Bosi. Era baixo, miúdo, falava muito baixo, com a cabeça voltada para dentro e a camisa abotoada até o pescoço. Mas todos silenciavam para ouvi-lo e ouvi-lo era como escutar uma prece, mesmo quando ele falava sobre o descobrimento e a literatura dos primeiros anos do Brasil, coisa não muito atraente para jovens como nós. Mas não fazia diferença. Ele podia falar sobre o inferno de Dante ou sobre a poesia de Góngora, sobre Anchieta ou sobre Croce e era sempre como se a classe se tornasse um templo. Assim era também com o Professor Antonio Candido, quando se podia escutar até um pigarro em classe. Pena que, com este último, tive muito poucas aulas, ao contrário de Bosi, com quem fiz um curso de um semestre.

E o Professor Torrano, o Professor Flavio di Giorgi, a Professora Lygia (que me fez entender e adorar análise sintática), além da presença (com quem, na graduação, eu não tive aulas, mas que se tornou meu orientador no mestrado e no

doutorado) do Professor José Miguel Wisnik, que imantava os alunos e me deixava num estado de ansiedade e curiosidade. Como seria ter aulas com ele?

Não fiz muitos amigos na faculdade, porque as salas eram muito espalhadas e eu tranquei a matrícula por dois anos, para fazer um curso de tradutora e intérprete. Quando voltei, as pessoas não eram mais as mesmas e eu era uma aluna relapsa, atrasando as disciplinas, o que me impedia de estudar com as mesmas pessoas. Mas as poucas amigas que fiz, a Anita, a Belkiss e a Go, foram suficientes para que vivêssemos em estado de estranhamento e aventura, encarando as matérias e a faculdade como se fosse um sonho, um poema, uma passagem pela literatura, em que nós éramos personagens quase aladas. Flutuávamos pelos corredores cantando Caetano, escrevendo poemas, matando aulas para ler em voz alta, rindo e chorando. A faculdade também era isso, um espaço quase não real, em que deslizávamos para outro lugar e outras linguagens.

Concluí o curso em 1984, já trabalhando como professora de inglês e, logo em seguida, como professora de Ensino Médio de literatura pelos próximos trinta anos. Em 1994, entrei no mestrado, que concluí no ano 2000 e, em 2003, entrei no doutorado, que defendi em 2007.

Desde então, não frequentei mais a FFLCH, que, já fazia muito tempo, tinha se mudado para o prédio novo, certamente mais preparado em termos de infraestrutura e concentração das salas, o que facilita o trânsito e os encontros entre professores e alunos.

Mas, para mim, a faculdade de Letras são as colmeias e os acasos auspiciosos que aqueles corredores espalhados proporcionavam, com suas promessas de felicidade, afinal cumpridas.



Noemi Jaffe (foto: ALERJ/ Wikimedia Commons).

laços afetivos e acadêmicos: meu percurso na pós-graduação

Por Yudith Rosenbaum

Sou muito grata ao convite recebido por ocasião da comemoração dos 50 anos da Pós-Graduação na área de literatura brasileira. A oportunidade de comentar minha experiência por quase 20 anos como orientadora me levou a olhar pelo retrovisor e rememorar minha entrada na pós como aluna nos anos oitenta. Peço licença, então, para iniciar meu relato por esse ritual, tão valioso para mim.

Ingressei no mestrado na área de Teoria Literária e Literatura Comparada em 1985, com o saudoso mestre e amigo João Luiz Lafetá, crítico memorável, com ensaios sobre Mário de Andrade, Graciliano Ramos e outros, entrelaçando marxismo e psicanálise freudiana.

Nessa época, o processo de seleção era muito diferente do atual. No meu caso, como eu era formada em psicologia, mas não havia completado o curso de letras – embora tivesse cursado várias disciplinas da graduação (português e grego) –, achei importante assistir como aluna ouvinte dois semestres de Teoria Literária com o docente que eu havia escolhido para ser meu orientador. Lafetá atuava na interface que sempre me interessou: crítica literária e psicanálise, trazendo de forma inequívoca a dimensão social de ambos os campos. Entreguei os trabalhos ao final de cada semestre para aferir se havia alguma chance de aceitação na seleção e assim ganhar confiança para me inscrever com ele. Não havia provas e não era preciso entregar nenhum projeto (lembro que escolhi estudar Manuel Bandeira meses depois de minha aprovação). A entrevista era a única porta de entrada e por isso achei necessário que Lafetá conhecesse antes a minha escrita. As perguntas da entrevista versavam sobre os mais variados assuntos, além de literatura: cinema, filosofia, visão de mundo... Por sorte, havia assistido ao filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, recém-lançado (1984). Comentei sobre ele e percebi que era um dos filmes preferidos do meu futuro orientador... Fui salva pelo cinema!

Narro esse começo porque a pessoalidade e o total controle do processo seletivo pelo(a) professor(a), que realizava sua seleção independentemente dos(as) demais docentes, diferem do modelo atual, bem mais impessoal e que avalia através de provas e apresentação escrita de projetos, além de uma entrevista feita por uma banca da qual o(a) pretendido(a) orientador(a) não participa. Nem mesmo o histórico escolar, hoje parte obrigatória do processo, era solicitado, à época, para acrescentar informações.

É preciso contextualizar a mudança: a quantidade de candidatos(as) à pós-graduação até alguns anos atrás era bem menor do que a atual. A ideia de provas eliminatórias, como existe hoje, sequer era cogitada. Inscreviam-se poucos(as) interessados(as) e, ainda que houvesse disputa por alguns nomes que lecionavam na área, não se compara com a competitividade atual. Alterou-se muito o processo seletivo e a relação entre docente e discente está bastante minimizada como fator decisivo para a aprovação ou reprovação, contando mais a performance conteudística na prova, a avaliação do projeto e da entrevista por outros(as) colegas da área. Hoje o protocolo de entrada ainda não atravessou a última fronteira de um

viés pessoal, como já ocorre em outras áreas da Faculdade de Letras: a inscrição só pode ser feita no programa e não com um(a) determinado(a) professor(a) da área. A tendência parece ser essa, uma vez que se busca igualdade de condições para concorrentes não conhecidos(as) pelos(as) docentes. A objetividade superou a subjetividade, com perdas e ganhos, obviamente.

Seja como for, a pós em literatura brasileira sofreu várias mudanças em função da tal CAPES, de que não lembro de ter ouvido palavra em meus 10 anos como mestranda e depois doutoranda... Houve uma USP que existia “fora” do sistema CAPES e, quando fui aprovada na seleção, recebi um telefonema do orientador dizendo que havia bolsas sobrando...

É verdade, também, que, nos últimos processos seletivos, a procura de vagas na área de literatura brasileira tem diminuído, o que merece reflexão do corpo docente. Pode ser um fenômeno bem mais geral, que se refere às expectativas de mercado de trabalho, já que os concursos para docentes também se tornaram mais raros e hiperdisputados, desestimulando a carreira acadêmica.

Meus cinco anos de mestrado e cinco de doutorado foram uma vida inteira para mim, intensa e feliz, mas marcada por uma ruptura trágica com a morte precoce de João Luiz Lafetá aos 49 anos de idade, no meio do meu doutorado. Fui acolhida pela querida profa. Adélia Bezerra de Meneses, também da área de Teoria Literária e Literatura Comparada. Guardo uma gratidão imensa pela profa. Adélia, grande ensaísta e amiga, que me amparou tão carinhosamente em meu luto e me orientou, com muita sabedoria, até o final da tese.

Quando fiz o concurso para docência em 2000, a área de literatura brasileira contava com um time de professores quase 100% masculino. A única mulher que pertenceu à área era a professora Nádia Battella Gotlib, cuja vaga vim a ocupar anos depois de sua aposentadoria. Tornei-me por um certo tempo, como ela fora, a única mulher a compor o corpo docente da área de literatura, até minhas atuais colegas entrarem nos concursos seguintes.

Participo da pós-graduação na área de literatura brasileira desde 2003, dois anos depois do meu ingresso como docente na USP. Meus primeiros mestres defenderam em 2008, portanto são 19 anos de intensa dedicação e convívio com orientandos e orientandas, que me fazem sentir o quanto é gratificante formar e ser formada por pessoas envolvidas em suas pesquisas. Até hoje são 11 mestres(as) formados(as), 5 doutores(as) e uma pós-doutora. Sigo na orientação de três mestrandas e duas doutorandas, além de uma cotutela de doutorado com um colega professor da Sorbonne e uma pós-doutoranda, sem contar orientações de iniciação científica na graduação.

O tempo para mestrado e doutorado diminuiu muito na comparação com o que eu tive. Percebo hoje um aumento da ansiedade em quem enfrenta o desafio de uma reflexão densa e profunda, sofrendo com a redução dos prazos. Como orientadora, vivo de perto o dilema desses(as) pesquisadores(as), que precisam dar conta da vida pessoal e do trabalho acadêmico. Mas quero registrar meu orgulho de compartilhar vivências com pessoas tão especiais, que se empenham para realizar, na escrita ensaística, sua paixão por autores e autoras da literatura brasileira, superando desafios de bibliotecas fechadas na pandemia, bolsa cortada pelas agências financiadoras, entre tantos obstáculos. Tenho absoluto orgulho dos alunos(as) que orientei e oriento, sobretudo pela perseverança e pelo crescimento que acompanho a cada dia. E o melhor: criam-se laços afetivos duradouros!

Registro, ainda, uma das parcerias mais importantes que tive o privilégio de construir ao longo desse período. A professora Cleusa Rios P. Passos e eu coordenamos um grupo de estudos de Crítica literária e Psicanálise, credenciado no CNPq, que reúne orientandos(as) de ambas as coordenadoras, promovendo seminários mensais, Jornadas e Colóquios desde 2004. Com a pandemia, os encontros on-line atraíram participantes de outros estados do Brasil e, também, do exterior. Com a experiência e competência de minha parceira, pude me desenvolver mais nesse território fascinante do encontro entre o texto literário e o saber psicanalítico, tanto a partir de Freud quanto de Lacan, abrindo para seus discípulos (Winnicott, André Green, Pontalis, Laplanche e outros). E já percorremos vários(as) autores(as), não apenas da literatura brasileira, em palestras com convidados(as) externos(as) e participantes do grupo, não apenas da literatura brasileira, proporcionando visadas comparativas (Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Osman Lins, Nelson Rodrigues, Herberto Helder, Edgar Allan Poe...). A premissa é que o protagonismo da análise cabe sempre ao texto literário, enquanto os demais aportes aparecem de forma sempre analógica, alusiva e instrumental, nunca como método aplicativo, reduzindo a estética a explicações finais. A literatura prima por sua abertura e plurivocidade. Assim, acreditamos apoiar as pesquisas dos(as) pós-graduandos(as), que trazem suas contribuições, mantendo viva essa proposição interdisciplinar. Quem sabe se nesses anos todos, divulgando nossa linha de pesquisa em nosso grupo, tenhamos contribuído para que, hoje, a crítica torça menos o nariz quando se menciona a psicanálise como um auxiliar nos estudos literários... Continuamos apostando na importância desse trabalho.

Quanto aos meus colegas de área, esses anos de convívio me ensinaram que a diversidade de abordagens e opiniões não é apenas uma palavra de ordem vazia. É um modo de viver e aprimorar pensamentos e emoções, uma conquista diária e nem sempre fácil... A pesquisa pede interlocução, ganha com as divergências, qualifica-se e se aprofunda quando é questionada e estimulada pelo debate. Sinto falta de mais espaços de conversa e de estudos em conjunto... Todos temos lacunas de conhecimento e é preciso mais troca aberta e desarmada. Mas, a correria no cotidiano de docentes pesquisadores(as) é, muitas vezes, um obstáculo insuperável, dificultando um intercâmbio maior.

Tudo que louvei até aqui na pós-graduação, como enriquecimento e amadurecimento pessoal e acadêmico, devo estender também à graduação. Não separo os níveis. Sou antes de tudo professora e a pesquisa vem para adensar meus estudos e aperfeiçoar minhas aulas. Alguém disse que a vida existe para acabar em livros, mas minha pesquisa pede que as leituras desaguem nas aulas e, então, ganham vida. Somente quando as análises de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira e outros nomes literários encontram interlocutores(as) na sala de aula (além dos livros, claro), é que vejo sentido em mim como educadora e intelectual. Acho que esse é um traço que me define na graduação e na pós-graduação. Só me realizo quando minhas produções e meus (possíveis) ensinamentos fazem contato com os outros(as), sejam do mundo universitário ou não, para aprender com as diferenças e lançar mais longe os efeitos transformadores da literatura.

A pós-graduação, sem dúvida, é um universo de especialização, mas gostaria que esse riquíssimo conjunto de saberes desenvolvidos por excelentes docentes e intelectuais nas quatro linhas de pesquisa da nossa área (1. Poesia no

Brasil; 2. A prosa no Brasil; 3. Historiografia e Crítica Literárias e 4. Literatura, as demais artes e outras áreas do conhecimento), cuja produção crítica é excepcional e de referência nacional, atinja mais pessoas, alimente outros campos inter-relacionados e tenha um papel ativo na formação humana dos que se interessam vivamente pela cultura e literatura brasileiras.



Professora Yudith Rosenbaum (Arquivo pessoal).



tema livre

Encontros e desencontros com o desejo nos corredores da velhice: Leitura de “A procura de uma dignidade”, de Clarice Lispector

Matches and mismatches with desire in the old age’s corridors: Reading “A procura de uma dignidade”, by Clarice Lispector

Autoria: Carla Casarin Leonardi

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9044-1381>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8654254631230768>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198611>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198611>

Recebido em: 04/06/2022. Aprovado em: 10/11/2022

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

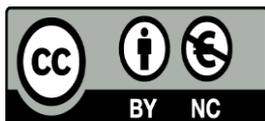
Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

LEONARDI, Carla Casarin. Encontros e desencontros com o desejo nos corredores da velhice: Leitura de “A procura de uma dignidade”, de Clarice Lispector. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 149-164, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198611>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198611>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

encontros e desencontros com o desejo nos corredores da velhice: leitura de “a procura de uma dignidade”, de Clarice Lispector

Matches and Mismatches with Desire in the Old Age’s Corridors: Reading of “A procura de uma dignidade”, by Clarice Lispector

Carla Casarin Leonardi¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198611>

¹ Carla Casarin Leonardi é mestranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Graduada em Letras português/francês (bacharelado e licenciatura) pela Universidade de São Paulo (2021) e em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (2012). Foi pesquisadora bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de SP em regime de dedicação exclusiva durante pesquisa de Iniciação Científica. E-mail: carla.leonardi@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9044-1381>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8654254631230768>.

Resumo

Este artigo, fruto de um trabalho de conclusão da disciplina “O infamiliar em Clarice Lispector”, oferecida pela pós-graduação do Programa de Literatura Brasileira da FFLCH-USP, debruça-se sobre o conto “A procura de uma dignidade”, de Clarice Lispector, publicado em *Onde estivestes de noite* (1974). Protagonizada pela senhora Jorge B. Xavier, a narrativa inicia com a idosa de quase 70 anos perdida nos corredores do subsolo do Estádio do Maracanã. À procura de uma conferência a que iria assistir, a senhora identificada pelo nome do marido – índice relevante da sociedade patriarcal sobre a qual a autora escrevia – mergulha em uma rede de angústias que vai revelando, pouco a pouco, sua infamiliaridade ao lidar com o desejo sexual na velhice e a ânsia por encontrar uma porta de saída. Para a análise do conto, foi importante recorrer a pesquisadores que se dedicaram ao estudo da obra de Clarice Lispector, bem como a outros textos do repertório clariciano, buscando acrescentar novas visadas à fortuna crítica da autora em um tema ainda não esgotado.

Palavras-chave

Clarice Lispector. Contos. Velhice. Mulher.

Abstract

This article, the result of a conclusion paper of the course “O infamiliar em Clarice Lispector”, offered by the postgraduate course of the Brazilian Literature Program of FFLCH-USP, focuses on the short story “A procura de uma dignidade”, by Clarice Lispector, published in *Onde estivestes de noite* (1974). Staged by Mrs. Jorge B. Xavier, the narrative begins with the almost 70-year-old woman lost in the underground corridors of the Maracanã Stadium. Looking for a conference to attend, the lady identified by the name of her husband – a relevant index of the patriarchal and sexist society about which the author wrote – plunges into a network of anxieties that gradually reveals her unfamiliarity with the dealing with sexual desire in old age and the urge to find a way out. For the analysis of this short story, it was important to resort to researchers who dedicated themselves to the study of Clarice Lispector, as well as other texts from the Lispector’s repertoire, seeking to add new perspectives to the author's critical fortune in a theme that still requires studies.

Keywords

Clarice Lispector. Short stories. Old age. Woman.

as representações da mulher na obra clariciana

Clarice Lispector é uma escritora que dedicou a maior parte de sua obra a personagens mulheres. Meninas, adultas, idosas, filhas, mães, esposas, patroas, empregadas... A representação feminina em sua literatura tomou forma em diversas posições familiares e sociais, dando vida a personagens como Joana, G.H., Loreley, Angela Pralini, Macabéa entre tantas outras. Focalizando a classe média e a pequena burguesia carioca de seu tempo, a escritora tomou o interior doméstico como o espaço por excelência das revelações internas do sujeito, num processo que parte do comezinho do cotidiano e, por meio de um momento de ruptura – seja ele gradual ou explosivo –, mergulha para perscrutar a alma humana.

Assim, se a dona de casa Ana, do conto “Amor”, vê seu mundo organizado quebrar como os ovos que carrega no bonde após ver um cego mascando chiclete, Laura, de “A imitação da rosa”, encontra na relação com as flores no centro da mesa de casa sua passagem para o planeta Marte, metáfora da dissolução do sujeito a caminho da loucura. Já G.H., ao ultrapassar a fronteira para o quarto da empregada Janair, tem no encontro com a barata uma das mais intensas experiências de alteridade do repertório clariciano.

Esses momentos de ruptura com o mundo historicamente organizado são chamados, comumente, de “epifania”, o que a pesquisadora Olga de Sá define como momentos de iluminação que se dão a partir do estranhamento de um objeto mirado: “A visão é concreta, poética. Ela nos leva a livrar-nos do automatismo perceptivo enfraquecido pelo hábito, ela nos devolve a sensação de vida. Ora, o procedimento de ‘estranhamento’, em Clarice Lispector, é a epifania” (SÁ, 1993a, p. 134). Sá destaca ainda que essa iluminação não se dá, necessariamente, pela transfiguração para o sublime, chamando a atenção para a importância do grotesco na obra de Clarice: “momentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjoo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz no sentido do mole, do engordurado e demoníaco” (SÁ, 1993a, p. 199), questão importante na leitura dos textos claricianos protagonizados por idosas.

Como parte do rol de mulheres que compõem a ficção clariciana, as velhas se destacam como uma categoria que suscita um olhar atento para a relação entre reações internas e externas causadas pelo envelhecimento. Internas no que diz respeito às transformações individuais que o avançar da idade traz, como os questionamentos sobre a decrepitude do corpo e da aproximação da morte, e externas na medida em que o tratamento social – e também familiar, como metonímia da sociedade – muda em relação aos idosos.

Nesse sentido, exclusão, silenciamento, esvaziamento de afetos, objetificação, entre outros, aparecem como consequências do envelhecimento, sobretudo nas sociedades ocidentais urbanas como aquela sobre a qual Clarice escrevia. Na apresentação do livro de Ecléa Bosí, *Memória e sociedade – Lembranças de velhos*, Marilena Chauí destaca mecanismos institucionais, psicológicos, técnicos e científicos mobilizados pela estrutura capitalista para oprimir a velhice, destituindo os idosos da possibilidade de ensinar pelo saber que vem da experiência: “A função social do velho é lembrar e aconselhar – memini, moneo – unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir. Mas a sociedade

capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos” (In: BOSI, 1998, p. 18). Podemos compreender que, dentro de uma estrutura que privilegia a capacidade de produção material, o envelhecimento do corpo e da mente acarreta uma fragilidade produtiva que não interessa mais ao coletivo, fazendo com que os indivíduos velhos se tornem objetos de pouca importância numa sociedade em que prevalece o rápido descarte.

Na esteira dessas questões relativas ao envelhecimento, a sexualidade, sobretudo a feminina, aparece como duplo tabu: à mulher, na sociedade de fortes resquícios patriarcais, é dado o direito ao prazer com restrições morais (apenas dentro de relações estáveis heteronormativas, por exemplo); já à mulher velha, ele se revela não como um direito, mas como segredo vergonhoso (BEAUVOIR, 2018, p. 6), tema central do conto “A procura de uma dignidade”, publicado no volume *Onde estivestes de noite*, em 1974.

Convém destacar que essa coletânea traz uma miscelânea de textos de tamanhos e estilos diversos, muitos deles já escritos anteriormente. Alguns tendem mais para o conto, enquanto outros se inclinam para a crônica, como é característico da obra clariciana, que não se orienta por balizas textuais bem definidas. Já o livro seguinte publicado no mesmo ano, *A via crucis do corpo*, foi resultado de uma encomenda editorial. Assim como a publicação anterior, não foi bem recebida pela crítica, o que se deveu sobretudo aos temas abordados e às personagens a que dão forma, como figuras que fazem parte daquilo que Joel Rosa de Almeida, em *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector* (2004), denomina “mundo marginal” – aquele que, poucos anos depois, assume sua representação mais conhecida pelo público leitor em Macabéa, do livro *A hora da estrela* (1977).

Do ponto de vista artístico-literário, em *A via crucis*, as histórias compõem uma representação direta e sem rodeios do urbano mundo marginal: homossexuais, amantes, velhas solitárias são as personagens representadas quase sem pudor, sempre ávidas pela realização dos desejos mais pulsantes. Nessa fase, CL não se afasta da elaboração estética que sempre caracterizou sua obra, sofisticando-se percepção e compreensão da sexualidade do ser, arrastado às seduições do corpo e preso aos sussurros da alma. Algo que também se evidencia em *Onde estivestes*, cujas histórias, além de apresentarem expressivas personagens velhas, metaforizam uma sedutora noite interminável (ALMEIDA, 2004, p. 19)

Na “Explicação” que abre *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector escreve em primeira pessoa para abordar o processo de escrita dos contos que compõem a obra e prevê as críticas negativas que o volume suscitará, tendo em vista a experiência do livro imediatamente anterior. No texto, a escritora demonstra uma carga notadamente mais ácida e irônica em relação ao seu livro mais recente.

Vão me jogar pedras. Pouco importa. [...] Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão (LISPECTOR, 2016, pp. 527-528).

Em *Clarice Lispector com as pontas dos dedos*, Vilma Arêas parte da distinção dos textos claricianos entre aquilo que, citando a própria escritora, chama de “das entranhas”, textos apontados pela crítica compreendendo a produção que vai de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), até o fim dos anos 1960, e aqueles chamados “das pontas dos dedos”, textos que respondem a demandas externas editoriais e afins, como as duas obras de 1974, para demonstrar que há uma profunda relação entre eles, embora a maior parte da crítica os separe de maneira inequívoca. “Sendo de temperaturas diferentes, eles retraçam um movimento coerente e circular, embora intermitente, articulando-se uns com outros, apesar das dificuldades do que a escritora chama de ‘inspiração’ e de seus tempos mortos” (ARÊAS, 2005, p. 15). A aproximação entre essas duas “categorias” é importante no sentido de reafirmar a relevância dessas obras da última década de vida da autora.

Ainda segundo Arêas, em *A via crucis*, Clarice dá continuidade e mais espaço a temas apresentados na coletânea anterior, como a velhice, que havia sido trabalhada em “A Partida do Trem” e “A procura de uma dignidade” – esse último, objeto de análise do presente artigo. Como se pretende apontar a seguir, trata-se de uma narrativa que caminha sobre o tênue limiar entre a farsa e a tragédia, lançando mão de “*um tom excessivamente patético que frustra o cômico*” (ARÊAS, 2005, p. 63) e que busca no grotesco uma maneira de dar forma a alguns aspectos do envelhecimento. Considerando também a importância de *A via crucis* e sua relação com *Onde estivestes de noite*, o conto “Ruído de passos” será mobilizado para iluminar a análise da narrativa anterior, objeto deste estudo.

a procura de qual dignidade?

Perdida nos corredores escuros do subterrâneo do Estádio do Maracanã, onde entrou se esgueirando por uma abertura estreita, um “buraco feito só para ela” (LISPECTOR, 2016, p. 439), tal qual a Alice de Lewis Carroll,² a Sra. Jorge B. Xavier segue à procura de uma conferência a qual iria assistir. Sempre se dizendo atrasada, mais uma vez remetendo à narrativa inglesa, mas agora ao Coelho Branco, anda de corredor em corredor arrastando os seus pesados pés de quase 70 anos.

O conto que abre *Onde estivestes de noite* (1974) traz como protagonista essa senhora identificada não mais do que pelo nome do marido, indicando uma submissão à figura masculina. Esse traço de uma sociedade patriarcal que conserva

² *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, foi publicado em 1865 e se tornou um dos grandes clássicos da literatura mundial. Comumente designada como literatura infantil, a obra percorre o *nonsense* de forma magistral. Após entrar pela toca de um coelho, Alice vai parar nesse universo fantástico, de aura onírica, em que coisas absurdas acontecem. Os olhares psicanalíticos para a narrativa não são novidade, especialmente os que abordam o limiar entre o consciente e o inconsciente, o mundo “real” e o que se manifesta no sonho. Já a relação entre o livro de Carroll e o conto “A procura de uma dignidade” foi bem apontada por NOR (2013) em “Nos labirintos do Maracanã: leitura de A Procura de Uma Dignidade, de Clarice Lispector”.

estruturas e conceitos morais que subjagam a mulher em relação ao homem já aparece como índice importante para a análise do desejo sexual na velhice feminina, tema que não é apresentado de forma explícita no início do conto. Porém, como é recorrente nos escritos claricianos, um olhar atento para a tessitura do texto – para a escolha das palavras, a articulação entre elas, os jogos de sentido com metáforas e metonímias inesperadas, entre outros recursos que caracterizam a obra literária de Clarice – traz à luz a libido da idosa como ponto central da narrativa.

Isso posto, objetiva-se apontar aqui de que forma a representação da sexualidade da idosa se dá a partir de sua angústia nos corredores do Maracanã, onde se percebe perda e anseia profundamente encontrar uma porta de saída. Assim, ela parte de uma relação entre os labirintos do subterrâneo do estádio e dos labirintos do interior da própria Sra. Xavier para pensar como a percepção da personagem sobre si mesma enquanto ser desejante é infamiliar para a velha. Ela inicia a narrativa procurando a saída do Maracanã mas, como veremos, mesmo após sair do estádio, continua angustiada por não encontrar um fim – uma saída, na verdade, para aquilo que realmente a incomoda: a permanência do desejo sexual. Se num primeiro momento essa porta se mostra como tentativa de sufocar o desejo, talvez também suscite, paradoxalmente, uma vontade de consumá-lo (ainda que da forma possível dentro das ofertas simbólicas, como veremos).

Aqui, é importante apresentar brevemente o conceito do infamiliar de Sigmund Freud. Em linhas gerais, trata-se daquilo que já nos foi familiar um dia, doméstico, mas que foi recalçado por algum motivo e que, quando vem à luz por algum elemento desencadeador, causa-nos estranheza, angústia. Em alemão, o prefixo “un-” encontra semelhança no “in-” do nosso português, em que “unheimliche” pode ser traduzido como “infamiliar”.³

se isso é mesmo a natureza secreta do infamiliar, então entendemos por que o uso da língua permitiu que o familiar deslizesse para seu oposto, o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento. Essa relação com o recalçamento também lança luz, agora, à definição de Schelling, para quem o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona (FREUD, 2019, p. 65).

Diante disso, veremos como em “A procura de uma dignidade”, o desejo sexual e a percepção desse desejo na idade avançada aparecem como algo da ordem do infamiliar para a Sra. Jorge B. Xavier, que se angustia frente a essa percepção quase insólita e tenta devolver o desejo para o lugar do recalque.

Desde o início do conto, o labiríntico subterrâneo do Maracanã onde a idosa está perdida metaforiza o seu próprio “subterrâneo”, “de-dentro”, topos clariciano fortíssimo, e também o seu interior sexual, suas entranhas. As escolhas

³ No Brasil, Das Unheimliche já recebeu diferentes traduções, como “O Estranho” e “O Inquietante”. Mais recentemente, a Editora Autêntica publicou uma nova edição com tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares que traz a palavra-conceito como “O Infamiliar” – edição usada como referência para este trabalho.

lexicais, já desde as primeiras linhas, reforçam essa conotação sexualizada do texto, como se nota em: “como se tivesse entrado de esguelha por um buraco feito só para ela. O fato é que quando viu já estava dentro. E quando viu percebeu que estava muito, muito dentro” (LISPECTOR, 2016, p. 439).

A relação entre o estádio e o corpo da personagem continua ao longo da primeira parte da narrativa, em que ela está no Maracanã: as cavernas estreitas, o lugar torridamente deserto – tal qual sua vida sexual –, os corredores sombrios e, sobretudo, o calor inusitado em pleno inverno. Ela era o dia quente no mês de agosto; o desejo na velhice era “*fora de época, fruto fora de estação*” (Ibidem, p. 448), afinal.

Embora sua aparência física não indicasse a idade que tinha, sabia que estava envelhecida. Nos anos 1970, década em que o conto foi publicado, a velhice chegava socialmente mais cedo do que nos dias atuais. Além disso, o lugar da mulher na sociedade era ainda mais rebaixado em relação ao do homem no mercado de trabalho, nas posições de poder, nas condições econômicas e também na emancipação sexual. Assim, se o desejo feminino já era tabu, na terceira idade ele era mais reforçado.

Perdida nos corredores do estádio, a Sra. Xavier tem uma aura onírica, o que mais uma vez aponta para o caráter mágico do País das Maravilhas, mas também para um possível sintoma. Sempre confusa e esquecida, talvez esteja num princípio de Alzheimer, doença degenerativa que afeta o cérebro, minando funções como memória, linguagem e comportamento. De modo geral, todo o conto é sobre esquecer, lembrar e procurar. Desorientada, ela finalmente encontra um homem – e aqui vale reforçar a imagem masculina que vai guiá-la – para ajudá-la a andar naquele estádio “nu desventrado, sem bola nem futebol. Sobretudo sem multidão. Havia uma multidão que existia pelo vazio de sua ausência absoluta” (Ibidem, p. 440).

O estádio sem ventre, sem bola e futebol remete, mais uma vez, à, quase ausência do investimento erótico no corpo da idosa. “Quase” porque ainda resta o desejo: é a multidão que existe pela ausência, é o desejo que permanece a despeito de tudo – do envelhecimento do corpo, da falta de sexo, do tabu do desejo na terceira idade. Essa repressão aparece, por exemplo, na roupa de lã grossa que a sufoca no calor inesperado, metaforizando o sufocamento de seu arroubo. Por fim, é preciso abafá-lo para que essa vontade permaneça recalçada.

Já quase desistindo de sair do Maracanã depois de se lembrar que a conferência não era no estádio, mas perto dele, a idosa, paradoxalmente espantada e habituada, pede ajuda para achar o portão de saída. Já no táxi que a levará ao endereço certo, conta com a paciência do motorista, que a trata como uma criança, mais uma vez indicando a deserotização da personagem que, a despeito desse olhar infantilizador, sente suas entranhas sendo sacudidas pelos solavancos do carro. É interessante apontar que esse movimento de idas e vindas, tentativa de minar o investimento erótico (por parte do olhar do outro e dela sobre si mesma) e de retomar a libido percorre todo o texto, seguindo um movimento de entrega e resistência à sua *via crucis*.

Ao chegar ao local da conferência, a idosa desiste de assisti-la e resolve ir embora. Senta-se “fora da cultura que se processava defronte na sala fechada” (Ibidem, p. 444) e parece entrar num processo de perda da subjetividade – é o sujeito fora da cultura. O evento não lhe interessava, era apenas o esforço de se manter

ativa, num convívio social e intelectual, provavelmente para manter-se fora do envelhecimento e permanecer como parte ativa da sociedade. É possível associar esse esforço também a uma tentativa de sublimação, de desvio das forças de pulsão sexual para um alvo não sexual. Mas a Sra. Xavier falha nesse pequeno projeto, pois está cansada.

Em outro táxi, que agora a levaria para casa, percebe que não para de rodar em uma mesma praça. Mais uma vez, não há saída, e a dificuldade de encontrar escape, que se poderia interpretar como um fim para o desejo, vai ganhando novos contornos na narrativa também labiríntica, configurando-se num texto que mimetiza a dificuldade de uma resolução e também a dificuldade de raciocínio linear da velha. O motorista não sabia ir para o Leblon, onde a idosa morava, e ela precisa trocar de taxista, ainda assim com muita educação e gentileza, apesar da situação inconveniente e insólita de um motorista de táxi não saber ir à Zona Sul.

Finalmente, ao chegar ao seu apartamento, Sra. Xavier sente vontade de chorar, mas não o faz, reprimindo outra manifestação de emoção. As lágrimas são contidas, afinal, “ela não era de soluçar” (Ibidem, p. 445), indicando que a repressão daquilo que vem de dentro – do soluço, do desejo, do gozo que é dor e prazer – era parte dela (certamente, constituída também a partir dos preceitos morais da época). No quarto, tira toda a roupa, toma um comprimido sem água para dormir e fuma enquanto espera que o remédio faça efeito. O corpo velho e desnudo estaria à espera do sono que viria para sossegar suas vontades ou para realizá-las em sonho?

Quando acorda, o tempo havia mudado. Fazia frio e caía uma chuva fina; a mudança da natureza parece acompanhar a do corpo da idosa, que tenta resfriar seus instintos. Ainda sem roupa, acha “muito curioso ser uma velha nua” (Ibidem, p. 445) e imediatamente se lembra de comprar uma echarpe de lã. Mais uma vez, o tecido grosso de inverno vem para sufocar o desejo que é verão e que é suscitado a partir de sua nudez na cama. Ao sair de casa, toma outro táxi e pede para ir a Ipanema, mas o motorista não entende e pergunta se ela vai ao Jardim Botânico. O desencontro total desestabiliza a idosa, afinal, que semelhança havia entre a sonoridade das palavras para que ele as confundisse? A menção ao Jardim Botânico, porém, não é gratuita – a partir desse ponto, as referências à natureza e ao que é inumano começam a se evidenciar de maneira mais acentuada.

De volta à casa mais uma vez, sem a companhia do marido, que sabemos estar em São Paulo, Sra. Xavier lembra-se de procurar uma letra de câmbio e, ao se ajoelhar para olhar embaixo da cama, percebe que está com os joelhos e as mãos apoiados no chão. Ela estava “cansada de ser um ente humano. Estava sendo uma cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma. Perdida a altivez última” (Ibidem, p. 446), deixando a imagem da senhora contida e gentil se perder por alguns instantes. Talvez pensasse em algo, talvez não; talvez por poucos segundos estivesse fora da ordem do racional. “Mas debaixo da cama só havia poeira” (Ibidem, p. 446), e percebe que o seu lugar era outro, que o seu desejo deveria ficar no recalque, no passado, censurando-se mais uma vez.

Quando finalmente encontra a letra de câmbio – sem querer, como tudo acontecia em sua vida, evidenciando as escolhas não feitas e o destino que corria à revelia de suas vontades – chora. “Há trinta anos não chorava, mas agora estava tão cansada. Se é que aquilo era choro. Não era. Era alguma coisa” (Ibidem, p. 446), trecho em que percebemos como a personagem extravasa, ainda que de forma contida, algo de seu interior, de genuína emoção, do que é instinto e não racional.

Então, finalmente, a reflexão sobre o “aquilo” vem. Não nomeia o desejo sexual, porque nomear é dar contornos de realidade e a “fome dolorosa de suas entranhas” (Ibidem, p. 447) ganha concretude apenas na imagem do cantor Roberto Carlos, seu objeto de desejo – ou um objeto que ela consegue elaborar, ao menos um objeto possível porque distante, da ordem da fantasia. Ao lavar as mãos na pia do banheiro para limpar a poeira, que é a poeira do chão e a sua própria, observa seu rosto no espelho e vê uma imagem “bestial sob a influência de seus sentimentos” (Ibidem, p. 447). Nota-se como a natureza se faz cada vez mais presente como aquilo que é da ordem do primitivo, instintivo e incontrolável.

“Por fora – viu no espelho – ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era estorricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada” (Ibidem, p. 448). Embora envelhecida, não era seca por dentro. A excitação se mostra na descrição da gengiva úmida – a genitália feminina – e ela permanece em pé “tão anônima quanto uma galinha” (Ibidem, p. 448), mais uma vez remetendo ao que é animal.

É neste momento que ela entende que as pessoas podem ser anônimas e que ela estava sendo anônima ali. O anônimo pode ser qualquer um, alguém capaz de sentir e fazer sem se preocupar com consequências sociais. O anônimo refere-se ao que é animal, fugidivo, que dá lugar à “escuridão das trevas malignas de seus instintos vivos como lagartos e ratos” (Ibidem, p.448), bichos rápidos, vívidos, rasteiros, repugnantes e, sobretudo, anônimos. “Então procurou um pensamento que a espiritualizasse ou que a estorricasse de vez. Mas nunca fora espiritual. E por causa de Roberto Carlos a senhora estava envolta nas trevas da matéria, onde ela era profundamente anônima” (Ibidem, p.448); e, por isso, poderia se entregar ao desejo: ia se estorricar, porque ela era ninguém. Mas nada se concretiza.

Diante dessa percepção, a Sra. Xavier tenta ter pensamentos românticos com o rosto de Roberto Carlos, mas não consegue e volta ao corredor escuro da sensualidade, antes mimetizado pelos subterrâneos do Maracanã. “E a danação era a lascívia. Era fome baixa: ela queria comer a boca de Roberto Carlos. Não era romântica, ela era grosseira em matéria de amor. Ali no banheiro, defronte do espelho da pia” (Ibidem, pp. 448 - 449), onde ela podia ser cadela, galinha e grosseira a despeito de ser senhora, velha e mulher. Não era o sublime; era o primitivo, o rasteiro.

Importante lembrar que as referências à natureza e aos animais percorrem parte considerável do repertório clariciano, como bem apontou Regina Pontieri em “Os tantos outros que sou – Clarice Lispector e a experiência da alteridade”.

Suas obras são povoadas por uma *legião estrangeira* feita sobretudo de mulheres e animais, com frequência particularizados em momentos ou situações de fragilidade. [...] Clarice trataria, do começo ao fim de sua obra, da alteridade com a qual ela própria conviveria a cada minuto de vida. Aquela com que todos temos o grande encontro, momento em que experimentamos nossa finitude, na fatal hora da estrela que nos aguarda a cada um (PONTIERI, 1994, pp. 27-28)

Trata-se da experiência da alteridade, em que a idosa se aproxima das figuras animais para encontrar esse outro de si mesma que poderia, naquelas formas

inumanas, realizar o desejo sem restrições. Na obra de Clarice, essa alteridade assume sua representação mais radical em *A Paixão Segundo G.H.*, em que a protagonista vai até o limite antes da perda de sua subjetividade. Há sempre uma busca pela forma viva e por algo que é da ordem da vida primeva, quase como um mistério, um segredo perigoso.

“Por que nunca lhe tinham avisado as outras velhas que até o fim isso podia acontecer? Nos homens velhos bem vira olhares lúbricos. Mas nas velhas não. Fora de estação. Ela viva como se ainda fosse alguém, ela que não era ninguém” (LISPECTOR, 2016, p. 448), pensa, trazendo a régua social patriarcal mais uma vez para medir seus desejos.

Ali estava, presa ao desejo fora de estação assim como o dia de verão em pleno inverno. Presa no emaranhado dos corredores do Maracanã. Presa ao segredo mortal das velhas. Só que ela não estava habituada a ter quase 70 anos, faltava-lhe prática e não tinha a menor experiência (Ibidem, p. 449).

Ser velha, para a Sra. Xavier, era como usar uma máscara a qual lhe faltava costume. Enquanto se olhava no espelho do banheiro, num investimento narcísico que a frustra por devolver-lhe um rosto envelhecido, compara a cara maquiada à de um palhaço. Ela força um sorriso “para ver se melhorava” (Ibidem, p. 448), mas a repulsa àquele outro de si mesma – um outro idoso e tão infamiliar que mais parecia uma máscara de palhaço do que seu próprio rosto – continua. O olhar para esse envelhecimento estético, para os cabelos brancos que demandavam tintura e o contínuo pensamento em Roberto Carlos trazem à tona a lembrança da morte. Por fim, “concluiu que ia morrer secretamente assim como secretamente vivera. Mas também sabia que toda morte é secreta” (Ibidem, p. 449).

Finalmente, diz em voz alta “Robertinho Carlinhos”, chamando-o de “meu amor”, sem culpa ou vergonha, sentindo-se voluptuosa e gulosa frente à imagem casta que fazia do cantor. E, então, pensa se seus lábios de velha ainda seriam beijáveis, debruçando-se na pia “como se fosse vomitar as vísceras e interrompeu sua vida com uma mudez estraçalhante: tem! que! haver! uma! porta! de saíííííida!” (Ibidem, p. 450).

Assim, a idosa que morava no Leblon e começou a narrativa indo participar de uma conferência para se manter como um ser dentro da cultura erudita, termina sua procura de uma dignidade dando vazão aos seus instintos mais primevos ao tomar como referência uma figura da cultura popular. Aqui, vale reforçar que ela estava à procura **de uma** dignidade, o que abre possibilidades vastas. De qual dignidade se tratava? Talvez não a de uma suposta erudição sugerida no começo do texto, mas da dignidade, enfim, de não ser ninguém – seja para não ter o desejo, seja para ser capaz de consumá-lo.

OS RUÍDOS QUE RESTAM

Essa não foi a primeira vez que Clarice Lispector escreveu sobre a velhice da mulher, certamente. As idosas são recorrentes em seu repertório contístico, como Dona Anita de “Feliz aniversário”, Severina de “Laços de família”, Margarida de “O grande passeio”, Dona Cândida Raposo de “Ruído de passos”, entre outras. Essa

última, já com mais de oitenta anos, também se vê às voltas com o desejo do prazer que ainda não havia passado.

Tinha oitenta e um anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo.

Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava.

Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa.

Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava.

Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista. E perguntou-lhe envergonhada, de cabeça baixa:

— Quando é que passa?

— Passa o quê, minha senhora?

— A coisa.

— Que coisa?

— A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim.

— Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca.

(LISPECTOR, 2016, p. 567)

Assim como a Sra. Jorge B. Xavier, Cândida Raposo considera o seu desejo inapropriado e o tabu é reforçado pelo médico, que lembra a idade da idosa quando ela pensa em pagar alguém para satisfazer-lhe a vontade. A conclusão de ambos, então, é que ela se “arranjasse sozinha”. “Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte” (Ibidem, p. 568). Os fogos de artifício sem som representam o choro do gozo, que é sofrimento e deleite, vergonha e satisfação.

Vale lembrar que “Ruído de passos” também foi publicado em 1974 e, como “Onde estivestes de noite”, de certa forma, acompanha o processo de maturidade da própria Clarice. Mais uma vez, vale recordar que a velhice na década de 1970 chegava muito mais cedo do que nos dias atuais, tanto por questões sociais ligadas ao desenvolvimento econômico e também ao estilo de vida, quanto pelo avanço da ciência.

Como é ponto central na obra da autora, os dois livros trazem personagens femininas que buscam aquilo que Olga de Sá chama de “a face escondida do ser que a linguagem exaustivamente procura” (SÁ, 1993b, p. 22). Não se trata, como reforça Sá, de algo da ordem do sobrenatural, mas daquilo que faz parte da vida comezinha. “Clarice questiona o ser aqui e agora: a realidade, inclusive cotidiana, é que tem uma face oculta” (SÁ, 1993b, p. 22), sempre por meio da problematização da linguagem com relação ao ser. A autora de *A travessia do oposto* ainda comenta o primeiro livro de 1974 e ressalta o caráter orgiaco dos textos já sugerido pelo título.

Onde estivestes de noite?, livro publicado em 1974, celebrará esta orgia da noite, que é quando acontece a vida, até no enquadramento dos dias comuns. *Na noite*, há a alegria do corpo, a tortura da sensualidade, mesmo que para uma velha de 70 anos, como a Sra. Jorge B. Xavier (SÁ, 1993b, p. 138).

Dessa forma, a focalização da relação entre sublime e grotesco é mais uma vez posta em cena, à medida que o grotesco é, em Clarice, “o mundo conhecido estranhado, porque distanciado de nós” (SÁ, 1993b, p. 96). Nesse sentido, emerge o infamiliar como espécie de grotesco, e o limiar entre natureza e sociedade aparece esmaecido na transcendência dos limites sociais ao encontro de uma origem da vida como algo sublime.

Já no início de “Ruído de passos”, reproduzido acima, a voz narrativa diz que a chamada “vertigem de viver” da idosa aumentava quando ela ia à fazenda. Novamente, a natureza – as árvores verdes, a chuva, o perfume das rosas – traz os instintos animais à flor da pele ou, mais do que isso, evidencia-se como ponto de contato entre o humano e o inumano, numa experiência de alteridade. Interessante também notar a referência a Liszt, musicista húngaro que aparece no conto como espécie de reverberação da libido na cultura erudita, enquanto a Sra. Xavier tem uma relação semelhante com uma figura da cultura popular. Por fim, chega-se à mesma conclusão: não havia uma porta de saída senão a morte, que vem como bênção.

No fim de “Ruído de passos”, a expectativa criada ao longo das linhas anteriores é quebrada: a senhora Raposo (mais uma vez, a mulher identificada pelo sobrenome do marido) ainda era casada. Os ruídos de passos que dão título ao conto são de Antenor Raposo, seu marido, indicando que ele não era mais capaz de satisfazer sua esposa. O que resta dele não são nem os passos: sobram apenas ruídos.

Mantendo-se na questão da morte como única saída possível, emerge a questão das pulsões de vida e morte da psicanálise. Mas, se em “Ruído de Passos” a relação entre Eros e Thanatos parece mais evidente – porque explicitada no discurso –, em “A procura de uma dignidade” ela é mais sutil e o que se observa é o início de um processo de dissolução do sujeito. Os esquecimentos de um possível Alzheimer começam a apagar o “eu” historicamente constituído na cultura, talvez como uma defesa do ego para se proteger da realidade atual e insuportável.

Sobre essa reflexão, cabe questionar qual a relação entre a libido enquanto pulsão de vida e a velhice, período que inevitavelmente antecede a morte. Para além das questões sociais e do tabu do desejo da mulher na terceira idade, talvez a percepção do insólito venha também desse aparente paradoxo. Ver-se como um ser desejante na velhice é o infamiliar, aquilo que deveria permanecer oculto e vem à tona. Assim, se no começo de “A procura de uma dignidade” o objeto de desejo está difuso e a infamiliaridade vem do desespero de não encontrar uma saída (do Maracanã, que mimetiza os seus próprios corredores da sensualidade), na segunda parte do texto ele se concretiza na imagem de Roberto Carlos e se mantém apenas na ordem da fantasia, porque não tem mais lugar na vida real.

Assim, a conclusão de “Ruído de passos” de que só a morte virá como bênção ressoa a falta de resolução de “A procura de uma dignidade”, já que a angústia continuará, evidenciando a luta entre as pulsões de vida e morte. É a eterna procura, a busca infinita sem uma resposta final que faz parte não só desses contos,

mas da tessitura clariciana como um todo, num repertório que não se encerra em si mesmo. A busca continua num processo que é também, para nós leitores, dor e prazer, porque “o que é vivo, por ser vivo, se contrai” (LISPECTOR, 2004, p. 162). Trata-se, afinal, do eterno desamparo de viver.

interno e externo: entre o íntimo e o social nos textos claricianos

Já muito se debateu sobre uma suposta alienação social de Clarice Lispector, mas embora as questões sociais não sejam a principal camada de seus textos, a autora se debruçou, inegavelmente, sobre problemas relevantes para a sociedade. Já no fim da vida, com *A hora da estrela* (1977), a autora deu vida a Macabéa, uma mulher nordestina, migrante, pobre, explorada no trabalho e excluída socialmente em diversos níveis, inclusive no da linguagem. Mas antes desse livro, Clarice, mesmo com seu estilo de escrita comumente caracterizado pelo senso comum como intimista e subjetivo, havia lançado luz em diversos momentos sobre problemas sociais, como o envelhecimento feminino, trazendo-os a nível de debate.

A crônica “Mineirinho”,⁴ por exemplo, parte da notícia sobre a execução de um criminoso com 13 tiros e mergulha nos sentimentos de uma voz narrativa que pode ser interpretada, em certa medida, como a voz da própria escritora, para problematizar a questão. “Qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava. O resto era vontade de matar”, disse Clarice posteriormente em entrevista.⁵ Nesse conto-crônica, a experiência da alteridade é o motor da narrativa, desestabilizando a noção de uma escrita absolutamente intimista, na medida em que essa busca pelo outro – por, no limite, ser o outro – é central na produção literária clariciana.

Talvez a árdua tarefa de identificar estilos – social ou intimista, subjetivo ou problematizador – seja parte desse projeto literário (mesmo sem ser definido a priori ou de forma intencional) que Clarice construiu ao longo de sua vida como escritora, sempre desviando de escaninhos delimitados e fazendo uso da fragmentação da linguagem não para representar o mundo, mas para revelá-lo, como aponta Neiva Kadota em *A tessitura dissimulada* (KADOTA, 1999, p. 34). Externo e interno são intimamente ligados em seus textos e as questões sociais parecem vir sempre acompanhadas do “de-dentro”, daquilo que nos constitui como humanos e que não pode ser maniqueísta, dada a nossa complexidade. É como a transformação de um eu pessoal em um nós plural (Ibidem, 1999, p. 139). Assim, é possível afirmar que o olhar clariciano para a existência tem cores e contornos diversos, exigindo de nós, leitores, uma mirada também plural, que não se preocupa em distinguir de forma definitiva o que é da ordem do social e do indivíduo. Neiva Kadotta nomeia esse como um processo desautomatizante de percepção (Ibidem, p. 34), tomando a obra *Água viva* (1973) como exemplo de um “questionar fragmentário sobre a linguagem, a conduta humana, a transcendência das coisas, os problemas existenciais éticos e estéticos que nos envolvem na tarefa de viver” (Ibidem, p. 35), definição que pode ser estendida a boa parte da produção literária de Clarice Lispector.

⁴ Presente em *Todos os contos* (LISPECTOR, 2016).

⁵ Entrevista a Julio Lerner, na TV Cultura, em 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&t=961s>.

Nesse sentido, pensar o envelhecimento das mulheres também passa pelos processos internos tanto daquelas que já envelheceram, quanto daqueles que estão ao seu redor. Clarice mira o interior doméstico e as relações familiares, perscrutando o interior das personagens, mas não por isso deixa de ecoar os processos de exclusão da mulher idosa que se dão na sociedade liberal burguesa, que descarta aqueles que não têm mais função na cadeia de produção e consumo, trazendo a questão a nível de consciência e de debate. Porém, como é marcante em sua literatura, dar a mão ao leitor para percorrer esse trajeto mostra-se como condição imprescindível no desvelamento do eu pessoal e coletivo, atravessando os diferentes espectros que constituem nossas luzes e sombras. Seria essa, talvez, a travessia do oposto.

referências bibliográficas

ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *A Velhice*. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [Das unheimliche]. Ed. Bilíngue. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016.

NÓR, Gabriela Ruggiero. “Nos labirintos do Maracanã: leitura de A Procura de Uma Dignidade, de Clarice Lispector”. *e-escrita* – Revista do curso de Letras da Uniabeu, v. 4, 2013.3, pp. 102-116.

PONTIERI, Regina Lúcia. “Tantos outros que sou - Clarice Lispector e a experiência da alteridade”. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 88, n. 4 , pp. 26-30, 1994.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993a.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Editora Annablume, 1993b.

Pluralidade de sentidos no conto “Famigerado”, de João Guimarães Rosa

Plurality of Senses in the Story “Famigerado”, by João Guimarães Rosa

Autoria: Gustavo Henrique Brant Cordeiro

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9679-3284>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8336778788874233>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197783>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/197783>

Recebido em: 15/05/2022. Aprovado em: 15/11/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

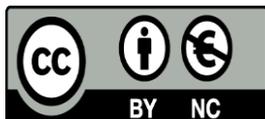
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

BRANT, Gustavo Henrique. Pluralidade de sentidos no conto “Famigerado”, de João Guimarães Rosa. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 165-183, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197783>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/197783>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

pluralidade de sentidos no conto “famigerado”, de João Guimarães rosa

Plurality of Senses in the Story “Famigerado”, by João Guimarães Rosa

Gustavo Henrique Brant Cordeiro¹

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173747>

¹ Gustavo Henrique Brant Cordeiro é bacharel em Humanidades pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). E-mail: gustavohdtna@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9679-3284> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8336778788874233>

Resumo

Este trabalho trata das potencialidades da linguagem literária e tem por objetivo identificar algumas propriedades da língua que se avivam no interior do texto literário. Para tanto, desenvolve-se uma análise do conto “Famigerado” de João Guimarães Rosa, presente na obra *Primeiras Estórias*. No conto, narra-se a “estória” de uma discussão acerca do significado de uma palavra, “famigerado”, entre um jagunço e um doutor. Como essa palavra é o elemento central da narrativa, observa-se a situação na qual é possível identificar a multiplicidade de significados assumidos por ela. Ao final, a análise permitiu afirmar, seguindo Hansen (2000) e outros teóricos, que a escrita de Rosa explora uma criação “heteróclita”, potencializando os signos linguísticos e gerando, assim, uma pluralidade de sentidos no texto.

Palavras-chave

Literatura. Famigerado. Signo linguístico. Sentidos.

Abstract

This work discusses about the literary language potentiality and has the objective to identify some of language properties that are explored and expanded into the literary text. Therefore, it develops an analysis of the story “Famigerado” written by João Guimarães Rosa, inside the book *Primeiras Estórias*. The story narrates a “estória” in which discusses about the meaning of one word, “famigerado”, it happens between a “jagunço” and a doctor. As this word is the central element of the narrative, there is a situation which it is possible to identify multiplicity of meanings generated by the story. At the end, the analysis allowed to affirm, according to Hansen (2000) and other scholars, the Rosas’ writing explores a “heteroclite” creation, increasing the potential of the linguistic signs and generating a plurality of senses in the text.

Keywords

Literature. Famigerado. Linguistic Sign. Senses

O que é que é a estória?

O conto “Famigerado”,² escrito por João Guimarães Rosa, estrutura-se sob o ponto de vista de um narrador-personagem. Este conta sobre um dia em que se encontrava em casa e que o procuraram em sua porta. Aquele que bateu à porta foi caracterizado, por meio da percepção do narrador roseano, como um bravo sertanejo: “Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um bravo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe” (ROSA, 2018, p. 13). Posto que ele estava em cima de um cavalo, mais três homens, também montados, logo atrás, confirmam essa impressão: “Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embotados, de banda, três homens a cavalo” (idem, p. 13). E a sua fisionomia também: “O cavaleiro esse – o oh-homem-oh com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia” (ibidem) e, finalmente, por portar armas na cintura: “Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas” (idem, p. 14).

Aquele homem, ao recusar o convite para entrar na casa, fez com que as suspeitas do anfitrião, acerca do propósito daquela inesperada visita, aumentassem. O anfitrião então perguntou ao cavaleiro o que ele desejava e este respondeu que não estava doente, nem querendo receita ou consulta. Logo, é possível interpretar que o narrador-personagem poderia ser um médico.

De acordo com o narrador, por algum motivo, o cavaleiro procurava se acalmar e isso podia ser observado em seu modo falar: “Sua voz se espaçava, querendo-se calma” (ibidem). Desceu do cavalo e até tentou sorrir, para, então, se apresentar: “Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueira... Estou vindo da Serra...” (ibidem). Mas o doutor o conhecia, ou melhor, conhecia a sua fama de “homem perigosíssimo” (ibidem).

Na continuidade, o jagunço lhe contou que estava “à revelia” (idem, p. 15) com um moço do governo, mas que não queria problemas com ele, porque esse já estava velho e doente. O doutor continuava a questionar-se sobre o motivo daquela visita. O jagunço Damázio, após sentir que fora direto e evidente demais, começou a dificultar a conversa: “O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, insequentes, como dificuldade” (ibidem).

Qual teria sido o assunto que o levava até ali? Perguntava-se o médico. Como ação de defesa, o doutor prestava atenção na entonação, nos propósitos e nos silêncios da fala. Até que o jagunço Damázio perguntou-lhe o que é que era uma palavra que ficou em suspense, pois o sertanejo tinha dificuldade de pronunciar-la corretamente. Enquanto isso, o doutor, aflito, especulava que alguém poderia ter inventado que ele próprio dissera algo a respeito de Damázio e este estava ali para tirar satisfação.

Na continuidade da conversa, o jagunço contou que andara muitas léguas para chegar até ali, com a intenção de lhe perguntar sobre tal misteriosa palavra.

² O conto “Famigerado” de João Guimarães Rosa encontra-se na obra *Primeiras Estórias*, 38ª impressão, de 1988. Nesta seção, “O que é que é a estória?”, e nas futuras, todas as citações usadas foram retiradas dessa referência.

Contou que no caminho não tinha ninguém ciente, só gente com informação “torta” que não tinha o “legítimo – o livro que aprende as palavras” (ibidem). Dito isso, perguntou novamente para o doutor o que que era aquilo que tentara anteriormente pronunciar.

O doutor confirmou a palavra: “Famigerado?”. O outro assentiu, repetiu várias vezes e até se envermelhou de raiva. Situação essa que deixou o narrador ainda mais coagido perante o perigo. Por isso, ele procurou entender um pouco mais o que estava acontecendo. Fitou os três cavaleiros montados que acompanhavam o jagunço e este logo explicou: “Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra testemunho...” (idem p. 16).

O doutor forneceu a definição da palavra, mas o jagunço não entendeu e pediu esclarecimentos: “- Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?” (ibidem). Feita essa pergunta, o anfitrião adicionou: “Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...” (idem, p. 16). Ainda assim, Damázio não entendeu e pediu para simplificar ainda mais.

Tais tentativas de definição e compreensão continuaram, até que entendidas as palavras ditas pelo doutor, o jagunço procurou ter certeza da veracidade delas. Fez o outro garantir o sentido pela “paz das mães” e “mão na escritura” (ibidem). Quando o narrador-doutor obteve a confiança do jagunço e o tranquilizou, este sorriu e mandou os três “compadres” irem embora com a “boa descrição” (ibidem).

Ao final do conto, Damázio aceitou uma água do narrador e elogiou seu conhecimento. Em seguida, retomou um pouco do assunto que o trouxera até ali. Mas depois foi-se embora sem pensar mais naquilo.

O que é que faz o signo ser literário?

O moço do governo nomeou o jagunço Damázio de “famigerado”. Aquele disse: “- ‘Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia...” (idem, p. 15). Pronunciou-se o signo, mas ele não foi suficiente para o entendimento do jagunço, fazia-se indispensável o conceito que complementava a imagem.

FAMIGERADO é um signo linguístico. Como tal, ele “une não uma coisa a uma palavra, mas um conceito a uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 80). Com o objetivo de aumentar a compreensão acerca dos signos, Saussure enfatiza o todo do qual essas duas noções fazem parte, mas também aponta a diferença entre elas:

Propomo-nos a conservar o termo signo para designar o total e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante; estes dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição que os separa, quer entre si, quer do total que fazem parte. (idem, p. 81)

A troca de termos feita por Saussure tem o intuito de enfatizar a inter-relação entre os termos: “esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro” (idem, p. 80). Desse modo, a teoria do signo linguístico passa a não ser vista de forma simplista, já que cada uma das faces complementa a outra.

Já no que diz respeito ao conceito e as singularidades do literário, Culler explica que a literatura é arte que se materializa na linguagem e por meio dela, “é [uma] linguagem que ‘coloca em primeiro plano’ a própria linguagem: torna-a estranha, atira-a em você” (CULLER, 1999, p.35).

A estranheza da linguagem é exposta quando colocada em primeiro plano. Como se pode observar no conto, visto que há toda uma situação de conflito que perpassa a palavra-chave central. Isso acontece porque a literatura explora a relação entre as duas partes que compõem o signo linguístico. Relação essa que não é simples nem linear.

Assim, a escrita literária possibilita que se trabalhe a língua de maneira singular. Hansen diz que a escrita (dispositivo) de Guimarães Rosa

funciona, assim, como coexistência não-pacífica de múltiplas formações imaginárias de diversa e contraditória determinação: heteróclito que também admite a ficção da língua que se falava antes de Babel além da fabulação da língua que unifica a disparidade das línguas. (HANSEN, 2000, p. 21)

Portanto, a escrita roseana pode compreender elementos díspares entre si. Tal dispositivo expõe as diferenças, mas de maneira a exaltá-las, diferentemente de anulá-las. Em “Famigerado”, há vários procedimentos nos quais os signos são postos dentro dessa pluralidade. E um desses procedimentos é a “coexistência de pedaços, [...] [o] uso muito intenso do arcaísmo, do que não mais se diz e é memória que aflora, e do neologismo, do que ainda não se disse e que é dito” (idem, p. 20).

Eis alguns exemplos de arcaísmo e neologismo extraídos do conto em foco (ROSA, 1988): “insolitíssimo” e “sopitados” (idem, p. 13); “farroma”, “farrusca”, “invios” e “grossudo” (idem, p. 14); “celha”, “cabismeditado”, “esguelha”, “insequentes”, “dificultação”, “enigmava”, “invencionice”, “famanasse”, “vexatória” e “transiu-se-me” (idem, p. 15); “transfoi-se-me”, “trizes”, “ínterim”, “indúcias”, “intugidos”, “mumumudos”, “verivérbio”, “vilta”, “doesto”, “desagravava-se” e “desafogaréu” (idem, p. 16); “torvava” (idem p. 17).

Sendo esse conto uma forma breve, essa quantidade de termos o torna bastante marcado pelo uso do arcaísmo e do neologismo. O escritor, ao escolher usar esses recursos, faz com que, além do personagem Damázio, os leitores também se encontrem em uma situação direta com signos estranhos, não familiares. E, assim, durante a leitura, faz-se necessário o uso de um dicionário. Esse procedimento instiga a atenção do leitor, porque ao mesmo tempo em que há palavras conhecidas, também há palavras de pouco uso ou até desconhecidas - inventadas. Desse modo, há uma provocação para que a atenção se intensifique, a fim de romper com a estereotipia das palavras, revelando as várias possibilidades

que as envolvem: “pois é na junção do passado e do futuro que o narrador inventa para si uma unidade de um presente da duração” (HANSEN, 2000, p. 126).

Além disso, há outra coexistência de pedaços. Cada um dos personagens possui diferentes traços linguísticos. O jagunço apresenta uma fala popular do interior do sertão mineiro: “- ‘Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...’” (ROSA, 1988, p. 14). E esse falar, que Rosa incorpora, é pouco presente na escrita, inclusive na literária. Do outro lado, o narrador utiliza uma linguagem de caráter erudito: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado” (ROSA, 1988, p. 16).

Também há o procedimento de duas escritas diferentes. A primeira é a escrita padrão, ou seja, uma escrita que se assemelha ao padrão da gramática normativa e dos dicionários: “Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranquilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela.” (idem, p. 13). Já a segunda é marcada menos pelo caráter denotativo e mais pela intenção de expor o significante no seu nível formal. Por exemplo, em “- o oh-homem-oh –“(ibidem), há o artifício que incorpora a interjeição no nome, aludindo também à inversão visual (oh-ho), além de caracterizar um realismo nominal³, no qual o homem-jagunço é tão grande em seu poder que há a necessidade de aumentar também o nome que diz sobre ele. Já em “O medo O.O medo me miava.” (idem, p. 14), também há o realismo nominal da palavra medo, na qual se aumenta o nome com o intuito de demonstrar o quão grande era o medo, além do caráter visual posto nos dois “o” maiúsculos com intermédio do ponto final, indicando dois olhos bem abertos, por causa do medo “O.O”. Já no jogo linguístico “com um pingo no i“(ibidem), a letra “i”, que é elemento auxiliar, assume o centro da expressão, além de remeter ao tiro da bala de um revólver, ainda, tais recursos continuam em “és-não-és”(ibidem), pois há um jogo que faz referência ao paradoxo ser e não ser; E, finalmente, em “mumumudos”(idem, p. 15), há uma tripla repetição do “mu”, referindo-se ao número três, três compadres mudos.

Culler explica teoricamente esse processo: “em literatura há relações – de reforço ou contraste e dissonância – entre as estruturas de diferentes níveis linguísticos, entre som e sentido, entre organização gramatical e padrões temáticos” (CULLER, 1999, p. 36). O escritor trabalha com a linguagem de tal maneira que tende a aumentar a potência dos signos. Os exemplos já expostos são de caráter mais próximo da forma, dos significantes. A polissemia, por sua vez, trabalha no plano do significado, é uma propriedade que surge da tensão entre a forma e o conteúdo. Mas, nesse caso, é mais próxima do conteúdo, da significação. Com a polissemia, o significante mantém-se e os significados multiplicam-se.

De acordo com Culler, a leitura literária “convida um certo tipo de atenção, exige reflexão. [...] a relação entre forma e conteúdo fornece material necessário

³ De acordo com o glossário on-line *CEALE* (2022), realismo nominal é “uma forma de conceber as palavras que não as considera como designações arbitrárias, independentes do tamanho, da aparência ou da utilidade dos objetos, seres ou estados que designam”. (REALISMO NOMINAL. In GLOSSÁRIO *CEALE*. Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/realismo-nominal>>. Acesso em: 11 dez.2022.)

para reflexão” (CULLER, 1999, p. 31) e explora incertezas. No conto, o narrador-personagem atribui diferentes significados para o significante “famigerado”, explorando o caráter polisêmico da palavra. É uma escolha consciente, já que possui intenção de dificultar a interpretação imediata daquele que perguntou: o jagunço Damázio.

O uso da polissemia é um procedimento capaz de interferir na interpretação. Tal procedimento visa fazer com que a linguagem apresente uma nova possibilidade de entendimento acerca do objeto ou dos objetos - que são tudo aquilo que é representado, seja material, seja sentimental. “Se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas” (CHKLOVSKI, 1914, p. 43). Explorar a polissemia dos significantes é, a partir da pluralidade de significados que eles possuem, expandir os possíveis sentidos do texto e, assim, quebrar o automatismo dessas percepções habituais.

Por meio das palavras escritas por Guimarães Rosa, é possível atentar aos “detalhes” que muitas vezes podem não ser percebidos pelo leitor, como a importância da fisionomia e da entonação do narrador na caracterização de uma outra personagem; e as possibilidades que existem em uma conversação, de modo que o assunto principal pode ser posto dentre assuntos aleatórios, com o intuito de não o tornar óbvio. Talvez, por isso, Damázio tenha falado de assuntos diversos para não ir direto à questão que o levava até à casa do doutor, e para minimizar a importância dela e, já que dependendo do desenvolvimento, é possível que houvesse diferentes sequências de eventuais acontecimentos.

O conto também direciona a atenção para outros elementos já exemplificados, mais relacionado à forma: a diversidade de falares (dialetos), as possibilidades não-convencionais de se trabalhar com os significantes, formando novos e resgatando outros tão arcaicos que também se parecem com novos.

O conto é estruturado a partir de um jogo de palavras que formam uma narrativa: “Foi de incerta feita – o evento” (ROSA, 1988, p. 13). Essa afirmação que inicia a história é capaz de dizer sobre a incerteza do evento. Dúvida essa que também ressalta a incerteza acerca de todos os eventos – histórias.

Será possível dizer tudo sobre um determinado acontecimento? Todos os gestos e pensamentos dos envolvidos? Tudo o que existe anterior ao presente e que ainda interfere nas ações: os rastros (DERRIDA, 2014, pp. 46-47) das histórias passadas? Posto isso, também há de se pensar o meio: a língua, essa que é responsável pela inter-relação entre aquele que escreve e aquele que lê.

A literatura convida o leitor para se atentar às palavras: “As palavras devem ser revisitadas, reexaminadas e exploradas, elas nos ajudam na aproximação do saber que buscamos na medida mesma em que conhecemos seus pressupostos e limites” (PERRONE-MOISÉS, 1984, p. 102). Como já dito, há uma importância e uma complexidade no signo linguístico. Esse que é o elemento responsável por materializar o pensamento do escritor. É elemento estrutural das obras literárias. É a forma. É o vínculo com o mundo. Mas não somente com o que há no mundo, também com o que lhe falta e faz-se necessário: “Os artifícios do escritor revelam,

ao mesmo tempo, o que falta no mundo e aquilo que nele deveria estar” (idem, p. 107).

A partir de Perrone-Moisés (1984), também entendemos que a língua pode ser limitada. Ela não é capaz de abarcar todo o real: toda a pluralidade (BARTHES, 2013, pp. 20-21) de sentidos. A literatura, que é trabalho da língua por meio da língua, apesar de comumente buscar expandir-se, ir além do convencional e dizer o que nunca foi dito, estará sempre contida na escolha dos dizeres. E não é possível dizer tudo: “Escrever um poema é também, pelo tema, magnificar um ou vários aspectos do real, desprezando outros” (PERRONE-MOISÉS, 1984, p. 105). Apesar disso, é por meio das palavras que se alcançam determinadas verdades realçadas pela e na língua.

Dizia Clarice Lispector: “Escrever é modo de quem tem a palavra como isca, a palavra pescando o que não é palavra. Uma vez que pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia, a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a” ((PERRONE-MOISÉS, 1984, p. 107).

Posto isso, o conto de Rosa é estruturado de maneira que todo o texto direcione o leitor para a percepção do mundo da arte literária, na qual a palavra é elemento de alta valia. “Famigerado” é um signo linguístico e esse é capaz de provocar uma desavença entre autoridades – representante do governo, jagunço e doutor. É capaz de fazer uma pessoa andar seis léguas à procura de um significado, porque entender o signo também é entender a relação proposta pelo enunciador no ato da enunciação.

O desfecho da narrativa somente se dá quando o Damázio apreende o significado – parcial - que lhe foi dado: “– ‘Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa descrição...’” (ROSA, 1988, p. 16). Juntamente com o jagunço, o leitor também se encontra em uma situação similar, na qual se cria uma expectativa acerca do entendimento da palavra. O texto ilustra que apreender uma palavra é um exercício que supera uma lógica simples entre significante e significado, como explica Bakhtin “Como conciliar a polissemia da palavra com sua unicidade? [...] Esse problema só pode ser resolvido pela dialética” (BAKHTIN, 1992, p.106).

De acordo com Bakhtin (1992), a palavra é um signo que quando é dito – ou escrito – se encontra dentro de um contexto que caracteriza uma interação entre interlocutores. A compreensão se faz necessária. E esta necessita ser ativa e responsiva. Logo, na enunciação, há de se perceber, além da palavra em si, o acento apreciativo. Esse que envolve uma entonação expressiva, na qual elementos não-verbais do locutor compõem a significação daquele momento imediato. Em outras palavras, uma mesma expressão possui diferentes significações, de acordo com os diferentes processos enunciativos.

Na narrativa roseana, o caráter polissêmico da palavra “famigerado” está presente: “fa·mi·ge·ra·do (latim famigeratus, -a, -um) adjetivo “1. Que criou fama. = CÉLEBRE, FAMOSO 2. [Depreciativo] Que tem má fama. = MAL-

AFAMADO”⁴. E esse caráter polissêmico é apresentado de tal forma que se o significado escolhido pelo doutor fosse relativo à má fama, um “nome de ofensa”, a próxima ação do jagunço teria grande chance de ser outra, provavelmente de tom mais agressivo: “A violência potencial do jagunço é transformada pela manobra verbal do letrado em ‘tese para alto rir’” (WISNIK, 2002, p. 177).

Assim como o narrador trabalha com a linguagem de forma a manobrar a potencial violência do jagunço, o leitor também há de manobrar a linguagem, a literatura: “Instituição” (DERRIDA, 2014, p. 70) na qual a linguagem está em primeiro plano e pode “violentar” quem lê, porque diz tanto. A literatura também diz sobre as relações sociais entre os interlocutores, nas quais os signos são capazes de empreender um novo sentido nas disputas de poder que se estabelecem a cada nova enunciação.

o que é que a obra diz? - uma possível interpretação

Primeiras Estórias, obra escrita por João Guimarães Rosa, publicada no ano de 1962, é composta por 21 “estórias”. O conto que se encontra no ponto médio tem o título de “O espelho”. O teor desse conto, dos 10 que o antecedem e dos 10 que o sucedem, permite que se interprete a obra a partir da ideia de uma reflexão especular (informação verbal).⁵

A primeira “estória”, “As margens da alegria” e a última, “Os cimos”, têm como personagem o Menino que se encontra em margens de transição. “OUTRA ERA A VEZ. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (ROSA, 1988, p. 152). Na primeira dessas histórias, narra-se o corte das árvores por tratores, por causa da construção da cidade - possivelmente se trata da construção de Brasília. É a urbanização e modernização do sertão. O cenário das obras anteriores de Guimarães Rosa era um sertão sem cercas, de mata exuberante, na qual as fazendas são os pontos de encontro e o “jaguncismo” é a ordem de poder. Porém, a partir dessas novas narrativas da obra *Primeiras Estórias*, o panorama sofre alterações, seja porque o cenário é uma cidade (ou a construção de uma), seja porque os personagens estão inseridos num contexto sertão-cidade:

Essas estórias, entre outras, são pontuadas muitas vezes, não obstante, por índices de descolamento do sertão-sertão: a cena de Soroco se dá aguardada pelo trem que parte para Barbacena; em “A terceira margem do rio” todos partem, menos o narrador, para longe ou para “uma cidade”; “Pirlimpsiquice” passa-se num colégio interno urbano; “Darandina” na praça pública; “Tarantão” em galopes rumo à cidade com automóveis e soldados; o discurso de “Benfazeja” é solenemente dirigido a cidadãos (WISNIK, 2002, pp. 192-193).

⁴ FAMIGERADO. In: DICIONÁRIO *Priberam* da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/famigerado>>. Acesso em: 11 dez.2022.

⁵ Fala da Profa. Dra. Telma Borges da Silva no curso “Rosa em três tempos”, ministrado na UFVJM em dezembro de 2018.

Dessa forma, no conto “Famigerado”, encontram-se dois personagens distintos, o jagunço Damázio e o médico. Pode-se dizer que o primeiro representa o sertão rural, por meio da força física de um jagunço, marcada, principalmente, pela autoridade que porta armas. Já o segundo é o doutor que estudou na cidade, que carrega consigo um diploma que legitima sua força, que é o saber moderno intelectual. Uma situação de tensão, de uma violência iminente os aproxima, situação na qual “jagunço e doutor portam armas desiguais – num caso ao alcance da mão, mostrativa, falante por si mesma; no outro, manobrada em ponto cego, nas astúcias escorregadias e camufladas do significante” (idem, p. 177).

Fato é que, nessa narrativa, ambos os personagens trabalham artifícios a fim de não perderem a posição de poder perante o outro. Os dois trabalham nas entrelinhas. O jagunço utiliza-se do conhecimento topográfico – “Tudo enxergara, tomando ganho da topografia” (ROSA, 1988, p. 13), dos “compadres” como testemunha, do poder que exerce um cavalo alto, um chapéu na cabeça, ínvios olhos, e o mais importante: o porte de arma. O doutor, por sua vez, manobra a situação inesperada com uma violência cordial, através da potência das palavras, das entonações e, principalmente, da ambivalência da palavra-chave da questão: “a palavra designa ao mesmo tempo, num duplo sentido antitético, o insigne e o mal afamado, o homem notável e o malfeitor, o sujeito digno de respeito e o criminoso” (WISNIK, 2002, p. 178).

Assim como a obra *Primeiras Estórias* é construída de forma a poder ser interpretada a partir de reflexos, “Famigerado” é capaz de designar, ao mesmo tempo, como um espelho, duas imagens - os dois personagens. Do mesmo modo, ao se encontrarem, a ação de um reflete a do outro, pois um possui conhecimento prévio a respeito do outro. O jagunço, quando se apresenta como “Damázio, dos Siqueiras”, já era conhecido pelo narrador. Esse já ouvira suas histórias, no sentido de malfeitor. Damázio conhecia, de longe, para mais de seis léguas, a fama do doutor, um sujeito digno de respeito e confiança, qualidades que não encontrara em nenhuma outra pessoa de maior proximidade, comparando-o apenas com o dicionário, “o legítimo”. Tanto na caracterização do personagem malfeitor, quanto na do personagem benfeitor, tem-se a possibilidade de usar o adjetivo central da história. Isso remete à significação das palavras. “Irreduzível, portanto, na teoria, a um significado unívoco, a palavra contém, na prática, isto é, nas circunstâncias da sua enunciação, um componente explosivo” (idem, p. 182). Ou seja, não é uma linha unidirecional e neutra que une o significante ao(s) seu(s) significado(s), há algo mais, há o contexto em que a palavra foi dita.

De modo que, o adjetivo “famigerado”, tratado no texto de Rosa, circula entre diferentes significações. E, de acordo com cada situação em que for enunciado,

o sentido da palavra é[será] totalmente determinado por seu contexto. Há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis. No entanto, nem por isso a palavra deixa de ser uma. Ela não se desagrega[-rá] em tantas palavras quantos forem os contextos nos quais ela pode se inserir (BAKHTIN, 1992, p. 106).

No primeiro momento, tem-se o “moço do governo” nomeando o jagunço. É possível inferir que essa pessoa seja um policial, visto que este é um cargo que chega no sertão com o processo de modernização. Isso posto, no momento da chegada de um policial, há disputas de poder entre o já estabelecido sistema regional e familiar do “jaguncismo” – “emulação senhorial, ligada ‘à ideia da prestação de serviço, de mandante e mandatário, sendo típica nas situações de luta política, disputa de família ou grupos” (CANDIDO, 1970 *apud* WISNIK, 2002, p. 189), e a nova ordem do poder estatal. Portanto, na enunciação do “moço do governo” tem-se elementos suficientes para interpretar que a significação é da ordem depreciativa: “compreender a significação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente” (BAKHTIN, 1992, pp. 131-132). Tal significação é passível de ser confirmada no comentário feito pelo narrador-personagem: “Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (ROSA, 1988, p. 14).

Também há um segundo momento em que tal adjetivo se faz presente, porém de forma mais implícita. Essa situação se dá na enunciação feita pelo Damázio:

- “Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...”

Se sério, se era. Transiu-se-me.

- “Lá e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente [...]” (ROSA, 1988, p. 15).

Nessa enunciação, não aparece a palavra “famigerado”, mas sua significação de forma apreciativa, na qual o jagunço valoriza as qualidades do doutor. Já que, em um raio de seis léguas em relação à “Serra”, para o jagunço, o doutor era a pessoa mais competente⁶ para responder à sua pergunta.

O terceiro e último momento é quando o doutor deve responder sobre a significação última da palavra “famigerado”. Sendo que essa significação envolve tanto a situação primeira, a fala do representante do governo, quanto a situação apresentada no diálogo entre Damázio e o interlocutor. Eis, então o clímax, já que “famigerado contém o nó das palavras indecíveis que remetem, em geral, ao lugar em que o significante se dobra” (WISNIK, 2002, p. 183). Portanto, o doutor se encontra em uma situação em que não existe uma resposta única, ele poderia dizer sobre o provável sentido enunciado pelo representante do governo, porém, se assim o fizesse, poderia estar colocando a própria vida em risco.

Nesse ponto da narrativa, a esquiva do doutor se apresenta de forma mais explícita. Durante a história narrada, há momentos em que ele conta que procura nas entrelinhas a intenção daquele homem que bate, inesperadamente, à porta da

⁶ De acordo com o Glossário *CEALE* (2022), competência discursiva é “definida como a capacidade do usuário da língua, que produz e compreende textos orais ou escritos, de contextualizar sua interação pela linguagem verbal (ou outras linguagens), adequando o seu produto textual ao contexto de enunciação” (COMPETÊNCIA DISCURSIVA. In: GLOSSÁRIO *CEALE*. Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/competencia-discursiva>>. Acesso em: 11 dez.2022).

sua casa. O narrador indaga a si mesmo sobre o perigo de uma situação de intriga: “alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui se famanasse, vindo exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?” (ROSA, 1988, p. 15).

Visto que há esses três momentos, nos quais percebe-se a variação do sentido da palavra-chave, tem-se, ainda de acordo com Bakhtin, a explicação que o sentido é dialógico, haja vista que o processo de compreensão é interativo. A significação acontece dentro de um diálogo, em que ambas as partes: locutor (eu) e locutário (tu) são igualmente importantes: “Eu só pode se realizar no discurso, apoiando-se em nós” (BAKHTIN, 1926 *apud* PIRES, 2002, p. 41). Posto isso, no diálogo, o sentido “é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação” (BAKHTIN, 1992, p. 128). A dialética entre os dois componentes, verbais e não verbais, constitui o discurso e este é ação, enunciação. Logo, é pronunciada em uma situação social imediata em que

o discurso é como o “cenário” de um certo acontecimento. A compreensão viva do sentido global da palavra deve reproduzir esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, ela deve “encená-la”, se se pode dizer; aquele que decifra o sentido assume o papel de ouvinte; e, para sustentá-lo, deve igualmente compreender a posição dos outros participantes (BAKHTIN, 1926 *apud* PIRES, 2002, p. 40).

Em outras palavras, a compreensão perpassa o discurso que é ato em diálogo, presente em um certo momento. “A situação integra-se ao enunciado como um elemento indispensável à sua constituição semântica” (*idem*, p. 44). De modo que, os signos linguísticos – componentes verbais – são atravessados pela situação imediata, produzindo, assim, um determinado sentido. Não sendo possível que se delimite previamente todo o potencial da palavra. Sobre o adjetivo “famigerado”, Wisnik comenta que

palavras assim, semanticamente oscilantes, deixariam entrever o quanto toda significação é virtualmente equívoca, flutuando e deslizando num eixo de polaridades cujo sinal pode se inverter, a depender do acento que nela se imprima e do recado que a atravesse (WISNIK, 2002, p. 183).

Dito isso, na continuação da história roseana, o doutor se utiliza das potenciais manobras da língua a fim de confrontar o famigerado jagunço. Dessa forma, ele aproveita a polissemia da palavra “famigerado” como artifício. “Famigerado é ‘inóxico’, ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’” (ROSA, 1988, p. 16). Tantas possibilidades de forma/sentido havia na palavra “famigerado” que propositalmente o personagem escolhe a forma menos usual para a situação. Sendo possível que a intenção fosse dificultar o entendimento do jagunço, já que essas

palavras não são usuais e requerem um conhecimento prévio, por isso são conhecidas principalmente por pessoas mais letradas.⁷

Tal artifício foi tão eficaz que o Damázio até disse: “- ‘Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’” (ibidem). Com seu questionamento, ele explicita a capacidade de algumas palavras, quando enunciadas, aparecerem apenas como significante, sem significado, pois para que o significado lhe seja atribuído, é necessário que tenha sido apreendido previamente. Portanto, o jagunço ainda não tinha a resposta da sua pergunta: “O que é que é ...”, já que essas palavras também não eram de seu uso cotidiano e, por isso, não foram significativas. “O homem queria estrito o carço: o verivérbio” (ibidem), assim disse o narrador-personagem. Dado que o desejo do Damázio não era simplesmente unir outras palavras desconhecidas àquela também não conhecida, o “verivérbio” dito pelo narrador fazia referência à verdade daquela palavra. Além disso, haveria de ser uma verdade capaz de ser entendida pelo jagunço:

Não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas concernentes à vida. (BAKHTIN, 1992, p. 95)

Essa situação nos remete ao fato de que o jagunço, apesar de nem saber ao certo qual fora o significante dito, ainda assim reagiu a ele. Posto isso, contar a verdade desse signo seria dizer todas as possíveis significações? Ou a significação de acordo com a entoação expressiva no momento de enunciação do “moço do governo”? Certo é que o narrador não disse nenhuma dessas duas possíveis verdades. Pode-se dizer que ele disse uma meia-verdade – ou meia-mentira – porque, por meio da polissemia da palavra em questão e do uso de palavras não familiares ao jagunço, camuflou o sentido depreciativo de “famigerado”.

Essa esquiva e a manipulação do signo ocorrem porque naquele momento em que um homem armado, famoso por ser matador, encontrava-se em postos de “pedir” orientação, o outro que tinha a força do conhecimento intelectual, manobra a situação a favor do seu próprio benefício: manter-se vivo.

É interessante ressaltar que o jagunço Damázio também parece utilizar as manobras da língua, à sua maneira, quando não foi direto ao assunto principal: o “estrito carço” do significante “famigerado”. Antes de fazer a pergunta, ele conversou sobre outras histórias, “O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, insequentes, como dificuldade” (ROSA, 1988, p. 15). Isso nos permite afirmar que a língua é uma possível arma para todos que a utilizam, cada qual à sua maneira. Mas aquele que a tem mais

⁷ De acordo com o Glossário *CEALE* (2022), letramento é “o desenvolvimento das habilidades que possibilitam ler e escrever de forma adequada e eficiente, nas diversas situações pessoais, sociais e escolares em que precisamos ou queremos ler ou escrever diferentes gêneros e tipos de textos, em diferentes suportes, para diferentes objetivos, em interação com diferentes interlocutores, para diferentes funções” (LETRAMENTO. In: GLOSSÁRIO CEALE. Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/letramento>>. Acesso em: 12 dez.2022.)

próxima e mais bem compreendida possui vantagens perante um outro que não tem tanto conhecimento acerca dela.

Assim sendo, no conto, a arma do jagunço não precisou sair da algibeira. O doutor a desarmou durante o diálogo, usando como recurso a escolha última da significação através de outras palavras: “-Famigerado? Bem. É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...” (idem, p. 16). Os signos foram intencionalmente escolhidos para o entendimento do jagunço, porque são signos ambíguos, mas o sentido depreciativo ficou escondido para o Damázio, tanto é que ele se satisfaz com a resposta. E, logo em seguida, pediu a garantia do já dito: “-Vosmecê agarante, pra paz das mães, mão na Escritura?” (ibidem). A expressão “mão na Escritura” faz referência ao valor que o jagunço parece dar ao conhecimento letrado, podendo ser tanto relacionado ao dicionário – o legítimo, quanto à religião, já que a Bíblia também é conhecida como “Sagrada Escritura”.

O recurso conclusivo do narrador-personagem se dá quando ele traz a situação para mais próximo de si, auto adjetivando-se, colocando-se em primeira pessoa naquela situação: “o que eu queria uma hora destas era ser famigerado” (ibidem). É apropriado observar a peculiaridade dessa fala, porque é possível interpretar que, nessa enunciação, o sentido posto na palavra “famigerado” seja depreciativo, no sentido de malfeitor. Caso fosse o doutor um malfeitor, ele não estaria naquela situação de vulnerabilidade física perante o jagunço. Mas tal proposição permanece inacessível para o outro.

Depois dessa última colocação do doutor, o jagunço se satisfaz por completo a ponto de dizer: “Não há como que as grandezas machas de uma pessoa instruída!” (idem, pp. 16-17). Frase que demonstra o quanto a significação se dá no particular de cada pessoa e reflete o contexto social e ideológico. Para o jagunço, o melhor dos elogios é a “grandeza macha”. E ele enxerga essa grandeza na instrução do doutor. Diante do “jaguncismo”, o doutor é, declaradamente, famigerado.

quem é que é joão guimarães rosa? - uma outra possível interpretação

O autor e sua obra, indefinível dialética. Na relação entre eles, pode-se ser encontrados pontos de confluências, ou afluências, mas sempre haverá algo a mais, algo que escapa até aos olhos mais atentos dos estudiosos. Nesse sentido, a obra, de acordo com Rosa, é o que há de mais importante: “Os livros, em si, é que são importantes. O autor é uma sombra, a serviço de coisas mais altas, que às vezes ele nem entende” (ROSA, 2006, p. 50).

Há de se compreender que uma análise que busque toda uma interpretação a partir da biografia do autor é apenas uma possibilidade de se refletir sobre a obra. Não é a única e também não quer dizer que seja a mais completa. Posto isso, por que, então, estudar a vida de um autor? Uma possível resposta é que no estudo biográfico pode-se descobrir as escolhas, as dificuldades e os sonhos do escritor. Um aspecto importante e interessante de se buscar é a relação do escritor com a língua, conforme Rosa:

Há dois componentes de igual importância na minha relação com a língua. Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências. Depois,

existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura (idem, p. 82).

A partir do destacado como primeiro componente por Rosa, é possível pensar que há uma grande chance de haver elementos metafísicos em suas obras, já que o vínculo dele com a linguagem é visto dessa maneira. Tanto é que em sua obra mais notória e extensa, *Grande Sertão: Veredas*, o traço metafísico perpassa grande parte da narrativa. Por exemplo, no discurso feito pelo narrador-personagem, Riobaldo, “o efeito geral é o de uma pesquisa de sentido, a busca mítica do ‘quem’ do real na proliferação do diverso” (HANSEN, 2000, p. 110).

Tal elemento também se faz presente no conto “Famigerado”. O personagem Damázio dá forma ao conteúdo metafísico por meio da pergunta: “– ‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado ... faz-me-gerado ... falmisgeraldo... famílias-gerado...?’” (ROSA, 1988, p. 15). E essa pergunta possui o emblemático questionamento: “O que é que é?”. Além disso, no desdobramento do significante, na procura daquilo que foi dito, no conjunto das palavras “inventadas” por Damázio, há um ponto que as une. O questionamento acerca da família, do nascimento. Uma palavra enunciada foi capaz de colocar o jagunço diante de um dilema acerca da sua própria constituição enquanto sujeito. O físico (significante) é forma capaz de repercutir no metafísico (constituição do ser).

Quanto ao segundo elemento posto por Rosa, vale dizer que os significados são, atualmente, bem convencionados e escritos no dicionário. Mas é preciso lembrar de que alguém escreveu o dicionário e que essa pessoa ouviu o significado por meio de outra e a outra ouviu de uma ainda mais anterior no tempo. Qual é a origem primeira? Existe sempre o inimaginável que perpassa toda a complexidade do signo linguístico.

As obras de João Guimarães Rosa possuem invariavelmente o sertão brasileiro como cenário, especificamente o interior do estado de Minas Gerais, e os moradores desse sertão como personagens. Por esse motivo, o escritor é caracterizado como regionalista. Há um comentário que ele próprio faz acerca de tal assunto: “Veja, sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão [...], este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo” (ROSA, 2006, p. 86).

A partir desse comentário, é possível conectar a questão da dialética entre o signo e o significado, enfatizando ainda mais a capacidade interpretativa que a escrita literária carrega. Desse modo, o sertão é capaz de dizer sobre o universo: “A alegoria lança mão da designação de uma coisa pensando-a duplamente: tem um sentido manifesto e um sentido oculto” (HANSEN, 2000, p. 115).

Por meio das imagens criadas pelo autor, transpostas pela escrita, o leitor é capaz de enxergar, no sertão mineiro, questões acerca da metafísica, da filologia, da sociologia e de outras interpretações, de acordo com a carga de conhecimentos práticos e teóricos que possui.

Com esse grande potencial interpretativo e considerando a intenção dessa seção em dizer um pouco mais sobre Guimarães Rosa, é plausível que se faça um

jogo de interpretação dos personagens, do conto “Famigerado”, à luz das características do próprio autor: o doutor e o jagunço.

O autor, enquanto estudioso e artista, aproxima-se do doutor, já que esse mobiliza sentidos do signo para seu benefício. Hansen comenta que, na obra *Grande Sertão: Veredas*, “o sentido é sempre móvel, deslocando-se no discurso” (HANSEN, 2000, p. 85), e que “a escritura de Rosa é um dispositivo cujo regime consiste em transformar e transpor vários usos e as várias imaginações petrificadas do signo, reconvertendo-os na combinatória do texto” (HANSEN, 2000, p. 72).

Também há de se contrapor o autor com o jagunço, já que ambos se movem em busca dos possíveis sentidos dos signos. De acordo com Hansen (2000, p. 118), tem-se o “cratilismo de Rosa: a pesquisa de uma natureza mesma da significação e da palavra como substância anterior à classificação/categorização linguísticas; donde sua constante preocupação com a motivação dos nomes”.

Dessa forma, há características concernentes ao escritor em ambos os personagens do conto, assim como há no conto assuntos emblemáticos que a pessoa João Guimarães Rosa valoriza. Ou seja, questões acerca da metafísica e da singularidade filológica também estão presentes na narrativa.

O estudo aqui feito apresentou, mesmo que brevemente, uma observação linguística, sociológica, metafísica e biográfica do conto roseano. Essa diversidade de análises, que é aparentemente incongruente, possui respaldo no “heteróclito” dito por Hansen (2000), em que o objeto – a escrita de Guimarães Rosa – articula e faz coexistir diferentes formações imaginárias em uma unidade. Por meio dessa diversidade de apontamentos, percebe-se a multiplicidade de conhecimentos mobilizados pela literatura e, nesse caso, pela obra roseana.

referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionisio Oliveira. (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

COMPETÊNCIA DISCURSIVA. In: *GLOSSÁRIO CEALE* (on-line). Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/competencia-discursiva>>. Acesso em: 11 dez.2022.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos; 1. ed. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha Instituição chamada Literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAMIGERADO. In: *DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa* (on-line). Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/famigerado>>. Acesso em: 12 dez.2022.

HANSEN, João Adolfo. *o O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LETRAMENTO. In: *GLOSSÁRIO CEALE* (on-line). Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/letramento>>. Acesso em: 12 dez.2022.

LETRAMENTO LITERÁRIO. In: *GLOSSÁRIO CEALE* (on-line). Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/letramento-literario>>. Acesso em: 13 mai. 2022.

PERRONE-MOISES, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2006. pp. 100-110.

PIRES, Vera Lucia. *Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin*. ORGANON. v. 16, n. 32-33, pp. 35-48, 2002.

REALISMO NOMINAL. *GLOSSÁRIO CEALE (on-line)*. Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/realismo-nominal>>. Acesso em: 11 dez.2022.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 38ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa por ele mesmo*. Cadernos de literatura brasileira, ed. especial, n. 20-21, pp. 76-93, dez. 2006. Disponível em:<https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar__es_rosa> Acesso em: 12 dez. 2022.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

WISNIK, José Miguel. *O Famigerado*. SCRIPTA. v.5, n.10, pp. 177-198, Belo Horizonte, 1º sem. 2002.

Urubu-rei: A palávora experimental de Gramiro de Matos

King Vulture: Gramiro de Mato's Experimental Paravocable

Autoria: Arthur Lungov Bugelli

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8989-954X>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9723642531754044>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.196554>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/196554>

Recebido em: 11/04/2022. Aprovado em: 15/10/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

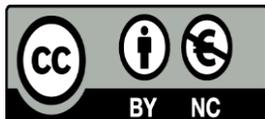
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

BUGELLI, Arthur Lungov. Urubu-Rei: A palávora experimental de Gramiro de Matos. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 184-210, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.196554>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/196554>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

urubu-rei: a palávora experimental de gramiro de matos

King Vulture: Gramiro de Mato's Experimental Paravocable

Arthur Lungov Bugelli¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.196554>.

¹ Arthur Lungov é aluno de graduação do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP, com Bacharelado Português-Francês. Desenvolveu, sob orientação do Prof. Dr. Ivan Marques, Iniciação Científica de título “Urubu-Rei: O experimental e o nacional na poesia de Gramiro de Matos”. É poeta e tradutor, autor do *Corpos* (Quelônio, 2019), contemplado pelo 2º Edital de Publicação de Livros da Cidade de São Paulo. Seu livro *re-Caramuru* (inédito) foi finalista no Projeto Nascente USP 2021. Traduziu o livro *Tender buttons*, de Gertrude Stein, como *Botões tenros* (Jaboticaba, 2022). E-mail: arthur.bugelli@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8989-954X>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9723642531754044>.

Resumo

O objetivo do presente artigo é explorar, por meio da leitura de Urubu-Rei (MATOS, 1972), livro de estreia de Gramiro Matos (1944-), e de bibliografia que analisa a poesia moderna brasileira, do modernismo às neovanguardas concretas, os elementos da poesia gramiriana que permitem inseri-la em determinada tradição experimental da poesia brasileira.

Palavras-chave

Poesia brasileira. Poesia moderna. Tropicália. Marginália. Poesia concreta.

Abstract

The main goal of this article is to explore the elements in Gramiro de Matos' debut poetry book King Vulture (MATOS, 1972) that allow us to recognize it as belonging to a certain experimental tradition in modern Brazilian poetry.

Keywords

Brazilian poetry. Modern poetry. Tropicalism. Marginalia. Concrete poetry.

con sies son.....49. Dije y dobradije, JAZ, JÚS,
JESUS.

Hay tiempo de pinga sangre en la ciudad luz.

Calambac, calambac, ho, ho, ho, no te vás.

Los Reyes Tres Magos, Luceros, Emmanuel, Emma-
nuel, Q buscád?

Os digo con la V de Verdad — el niño nace por
la boca, la madre es hueca, hueca, hueca. Cane Caím de
mi desuso Díos.

Yo y mis discípulos

LATINOAMERICÂNCER

Comemos todos salamndras de
fuego. El sonído de los Andes. Seguimos somvados
fé liz monte. Hoy tiene cobras de dos
cabezas en los dientes de garras. Y oremos después del
sugo de aranã cangrejera.

TupanTupan

Ni sol de papayo amarillando los naranjos. Desde
188unq, la muertevida. La sangresuga mi sangre suga.

GIVE A CLOSE ON THE RING WHERE
WE'LL HAVE mi próprio danzón.El tiburón deglute
y discute. Planté amor nació dolor.

JESUS, JÚS, JAZ (Z)

Pero este morciélago pero este 188unque tiene elas de
cobre.

Oídos de manos. Es por esto Q esto es esto. Por Q
son enfermas las casitas.

JESUS, LUZ, LIES (¿)

más, más, más, más, más, más, más, más, más
más, más, más, más. Laquestion está se la lom SOM Loam
briga con la in triga del tiburón.

Café, cafecto, pacayo, cacao

ramiró, ón, ón, ón

bahia y rio, 71 (MATOS, 1972, pp 9-10)

Talvez o primeiro elemento que salte aos olhos na leitura seja o plurilinguismo nele empregado, característica que se repete em quase todos os textos de *Urubu-Rei*. Nesse primeiro poema, podemos reconhecer palavras em português, inglês, latim (na palavra “cane”, que também pode estar em italiano), tupi (“Tupan”) e castelhano (que predomina no poema). Essa multiplicidade linguística se desenvolve em dois eixos diferentes, tanto nesse texto como no resto do livro: há um plurilinguismo mais tradicional, que implica simplesmente no aparecimento de diversas línguas em um mesmo texto, de forma autônoma umas

das outras;³ e há também uma utilização desse recurso que parte de uma abordagem que poderíamos chamar de “impura”, mais experimental do plurilinguismo, em que as línguas se penetram umas nas outras, se barbarizam ao contato, gerando construções que, se não completamente agramaticais, apontam para um uso da linguagem verbal mais preocupado em estabelecer relações plástica-sonoras inter e entre línguas do que em criar composições semânticas e sintáticas completamente formadas e facilmente reconhecíveis.⁴

Essa utilização à primeira vista arbitrária de diversas línguas aponta para um dos fundamentos da poética gramiriana: o tratamento da palavra, do signo verbal, antes como elemento gráfico e fonético do que como célula semântica. Interessado, portanto, em termos saussurianos, mais no *significante* do que no *significado*,⁵ operando com o que Décio Pignatari chamaria de um tratamento *analógico*⁶ da linguagem poética, traçando similaridades plástica-sonoras entre as palavras, encontrando parentescos entre elas que restariam insuspeitos na sua utilização gramatical comum, e que, nesse caso, radicalizaria quase à ilogicidade a projeção jakobsoniana do eixo da seleção sobre o eixo da contiguidade (JAKOBSON, 1976). Procedimento que, no entanto, não é desprovido de significado, uma vez que produz inegáveis efeitos semânticos: dispostas lado a lado, essas palavras acabam por se contaminar umas às outras, de modo que a “semelhança fonológica” entre elas pode ser “sentida como um parentesco semântico” (JAKOBSON, 1976, p. 72).

O segundo procedimento que se torna evidente nesse poema, por aparecer já no título, e que é presença constante, quase obsessiva, no restante do livro, é a palavra-valise, ou seja, o neologismo formado pela aglutinação de palavras, como acontece em “SUBTERRANGOS” (“subterrâneo” + “rango” [“classe” ou “classificação”, em castelhano, mas também uma gíria para comida em português]) e “LATINOAMERICÂNCER” (“latinoamérica” + “câncer”).⁷ Pode-se ver, inclusive, no próprio interior dessas palavras-valise, o plurilinguismo referido, misturando palavras em castelhano e em português, valendo-se da rima toante em “subterrâneos” e “rangos” e na repetição de vocábulos ao começo de

³ Alguns versos e algumas frases inteiramente compostos por uma só língua, e que obedecem às respectivas normas gramaticais, exemplificam esse primeiro tipo de plurilinguismo, como em “Hoy tiene cobras de dos / cabezas en los dientes de garras. / Y oremos después del /sugo de araña cangrejera”.

⁴ Isso pode ser visto em construções como “JESUS, LUZ, LIES” e em “Caím cane”, nas quais o poeta emparelha palavras em línguas diferentes, mas com sonoridades muito próximas, sem produzir uma construção sintática fechada.

⁵ Uma “arte do significante”, como Silviano lê no seu ensaio já mencionado (SILVIANO, 2019, p. 154).

⁶ “Em poesia, você observa a projeção de uma analógica sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente.” PIGNATARI, 2006, p. 18.

⁷ A proliferação de palavras-valise na obra é tamanha que acho interessante transcrever aqui algumas delas: amafada, somostempo, urubutema, linduada, viencantando, nexta, vimalinguagem, asmal, sucosanguinios, pretíndia, lonjurante, comocê, mamanfo, lãs-luzentes, mijovirando-saliva, azulezos, rozetano, pdraprenhas, gôxo, pedraprêta, algruntos, interabutres, solsob, lembruxas, murromarço, natimitológicos, esmeralindas, parabosque, liláslus, crepúsculíricos, ga-visão-ões-vi, diamantinko, salanja, má-messiânico-gico, comdivino, pelosêrmos, aperasmático, cucasons, monaziticas, zodíavivacos, docanhamus, imormais, navivos, avermelhidons, anlanças, safgrado, leprovos, gamáxios, leprovento, gemodemônio, loscidade, espectro etc. E estas foram retiradas apenas dos primeiros 20 poemas do livro.

“latinoamérica” e “câncer” para formar palavras que trazem, nessa fusão de significados e significantes, novos significantes e novos significados (a “classe subterrânea”, marginal, assim como o que é subterrâneo enquanto aquilo que é comido e digerido; e a América Latina como organismo doente ao mesmo tempo em que como uma doença produzida pelo colonialismo, o que ressalta o caráter de protesto desse neologismo).

A criação lexical também passa por outro expediente que não o da palavra-valise, ou seja, que não o da junção de palavras, mas pelo seu exato oposto: o de encontrar, em uma só palavra já existente no vocabulário de determinada língua, múltiplos termos ali escondidos, descortinados pela sua separação. No poema esse procedimento é exemplificado na verdade por uma dupla operação: a formação da palavra-valise “felizmonte” (união de “felizmente” e monte”), e sua separação em “fé”, “liz” (nome derivado de Isabel, personagem bíblica do Novo Testamento, mas que também pode remeter à “flor-de-lis”) e “monte”.

Em contraposição à criação e à variedade lexical, Gramiro também trabalha com a repetição de vocábulos, como acontece com a palavra “más”, ao final do poema. Essa aliteração, que será levada a níveis mais extremos em outros poemas do livro, parece pretender esvaziar a palavra repetida de conteúdo, transformando-a em puro som, em pura plasticidade, em palavra-ritual, ladainha. Com esse mesmo objetivo, Gramiro também grafa em alguns poemas unidades fonológicas que parecem pré-silábicas, mera junção de sons que, diferentemente da já tratada separação de palavras, não nos permite deduzir sua origem, muito menos seus significados.⁸

Ainda, poderíamos comentar a espacialização do poema, recurso que, ao longo do livro, se manifesta de forma mais geral como uma consciência do poeta sobre a mancha que o poema forma na página. No que toca ao texto em questão, há tanto a espacialização intra como entre versos. A primeira pode ser vista logo no primeiro verso, em que as palavras “la lombríga” e “el tiburón” estão separadas por um espaço maior do que o usual, sem deixar de estarem no mesmo verso, indicando ao mesmo tempo uma correspondência entre animais tão diferentes, e confirmando sua separação. A segunda tem exemplo claro na escada que se forma de “Yo y mis discípulos”⁹ até “Seguímos somvados”. Há ainda poemas no livro em que essa espacialização se apresenta de forma mais estrutural, como fator mesmo de formação do texto, como no exemplo a seguir, sem título:

Tiradentes

jaz
o
santo

⁸ Podemos encontrar exemplo mais radical desse procedimento no poema “MULA MUMA MÚMIA”, no seguinte trecho: “naLava du calazaz filis os gernes estão cão João quão famuntos os barbeiros sagam saque sangue suga rom ruias esqueXetos ossifico ni murundú dans mamoneiras ro ro ro ro ro fo fo fo fo go go go go ho ho ho ho bo bo bo bo bo Zhomem vira mula a muma múmia o Zmem mula múmia.”

⁹ Que em castelhano deveria ser escrito “Mis discípulos y yo”, erro no qual Gramiro expõe, mesmo nos momentos de plurilinguismo mais tradicional, um cacoete comum a falantes do português, que colocariam o pronome pessoal Eu antes: “Eu e meus discípulos”, explorando de forma sutil essa interpenetração linguística.

ou espiritual, em favor de uma riqueza simbólica ímpar, muitas vezes caótica, mas dificilmente aleatória.

O próprio título do livro remete a essa ideia, ao eleger para sua nomeação uma espécie nativamente americana que protagoniza lendas, registradas na matriz linguística tupi, que explicam a origem do mundo. Ave que, por sinal, possui seu habitat do sul do México ao norte da Argentina: portanto, uma ave latino-americana por excelência. A imagem do urubu como ave de rapina, que se alimenta dos restos de animais mortos, que representa a nutrição a partir daquilo que foi descartado e esquecido, que representa o descaso e a miséria, que transforma aquilo que é moribundo em alimento vital, não deixa menos margem a uma possível interpretação desse espaço histórico-geográfico da América Latina como ao mesmo tempo produto, descarte e futuro dessas religiões e civilizações do passado, ao mesmo tempo alimento e matéria-prima para sua reelaboração simbólica por meio da poesia.¹⁰

Mas, além de trazer uma visão relativamente mítica desse espaço, Gramiro também inclui em seus poemas referências diretas ao momento histórico em que os poemas foram compostos. No poema trazido, podemos observar as aparições da Pepsi e do jazz como símbolos da cultura de massas do século XX, e nos demais poemas do livro surgem referências a Caetano Veloso, a Gilberto Gil, à montadora Ford, à Shell, aos banguês americanos, a atores hollywoodianos, aos Beatles, aos Rolling Stones, a Bob Dylan e a diversos outros ícones *pop*, nacionais e estrangeiros. De forma que Gramiro, em seus poemas, torna contemporâneos personagens da cultura de massa e deuses, estabelecendo uma relação entre mito e estrelato, entre liturgia e consumo. O que não causa estranhamento, se considerarmos que o autor foi integrante ativo da contracultura, movimento que ficou conhecido por estabelecer simultaneamente modas esotéricas e seitas místicas, por reformular comportamentos contestatórios e consumir a contestação como produto, por mesclar conformismo rebelde e rebeldia conformada em uma postura existencial que se pretendia ao mesmo tempo corpórea, mística, artística e política.

Despontam também, nos poemas, personagens de uma história cultural brasileira menos próxima ao autor, mas não por isso simbolicamente menos viva: temos a presença de Tiradentes, Castro Alves, Maria Bonita, Marília de Dirceu (portanto, Tomás Antônio Gonzaga), Qorpo Santo, Sousândrade, Gregório de Matos e Guimarães Rosa. Isso só ressalta o hibridismo cultural radical adotado por Gramiro na obra: personagens históricos e autores do nosso cânone literário convivendo com astros *pop* e deuses, no mesmo espaço semi-mítico, semi-geográfico, semi-histórico. Esse tratamento de indiferenciação entre personagens da cultura de massas, da cultura erudita e do universo mítico percorre toda a obra, e é um dos pilares da poética de Gramiro.¹¹

¹⁰ Ideia que nos remete a diversas leituras utópicas do espaço americano como espaço privilegiado da diferença, que construiria a partir dos escombros das civilizações europeias e das culturas ameríndias o futuro da humanidade, e cujo maior exemplo brasileiro seria a antropofagia oswaldiana, o que será melhor explorado mais à frente.

¹¹ Nisso, podemos ver um parentesco com o romance *PanAmérica* de José Agrippino de Paula (Tridente, 1967), que também se utiliza de personagens da cultura *pop*, da política e da história convivendo em situações absurdas e violentas, que de certa forma tentam sintetizar a mitologia gerada pelo cinema e pela cultura de massas americanos.

No entanto, apesar de jamais abrir mão dessa rica heterogeneidade de culturas e línguas, amalgamadas em um só espaço poético de forma tão dinâmica, a leitura do livro torna impossível não reconhecer que Gramiro privilegia um eixo temático e linguístico claro ao longo da obra, ao redor do qual orbitam e se relacionam as demais referências, e que foi tão habilmente apontado por Silvano Santiago no seu ensaio “Os abutres”: o das culturas indígenas brasileiras, em especial daquelas de matriz linguística tupi.

Isso pode ser verificado pela quantidade de textos que tematizam lendas e mitos indígenas, geralmente colhidos de obras de referência antropológica e etnográfica; assim como pelo uso generalizado do tupi e do nheengatu (talvez o maior uso dessas línguas, em termos de quantidade, em uma obra literária brasileira, desde os dramas jesuítas). E, mais uma vez, temos um uso específico do tupi e do nheengatu, em que essas línguas não aparecem apenas em sua forma “pura”, “autônoma”, mas atravessando a língua portuguesa de forma violenta, distorcendo sua sintaxe, como que irrompendo do português brasileiro, reivindicando sua influência sempre tão diminuída nessa língua.¹²

Podemos perceber essa irrupção das línguas indígenas no português no trecho do poema reproduzido a seguir, intitulado “MAI PITUNA OUQUAU ãNA / QUANDO A NOITE APARECEU”:

Iupirungáua ramé itumahã pituna; ará anhú - O princípio durante não havia dia noite somente - Opai ára opé - Todo tempo em. Pituna okéri oikó i ripipe - A noite adormecida está de água no fundo - Intimahã cootá; opai onhehê - Não havia animaes; tôdas as cousas fallavam. (MATOS, 1972, p. 34)

Nele, Gramiro transcreve uma lenda registrada no livro *O selvagem*, do etnólogo e sertanista Couto de Magalhães, que narra o surgimento da noite na cosmogonia de povos indígenas da Amazônia. Gramiro transcreve *ipsis litteris* o que aparece no livro de Magalhães (em utilização de um procedimento de poesia *ready-made*, de matriz duchampiana e, no Brasil, notoriamente usado por Oswald de Andrade em *Pau-Brasil*, e escancarando a intertextualidade como procedimento de vanguarda que coloca em xeque conceitos como “originalidade” e “autoria”), que nos traz um mesmo texto narrativo, em nheengatu e em português. O que chama a atenção, neste caso, é a contaminação que o português sofre da sintaxe do nheengatu, de certa forma adequando-se a uma relação que, no contato histórico, deu-se literalmente de forma invertida. Em *Urubu-Rei*, a língua dos colonizadores é a que se submete à língua do colonizado, em um esforço que Santiago chamou de “antípoda das realizações [...] de José de Anchieta no seu teatro catequético” (SANTIAGO, 2019, p. 164). No inverso in-verso da função evangelizadora do texto

¹² Às vezes, alterando mesmo sua fonologia, como nos diversos casos em que o “i” de palavras portuguesas é substituído pelo “y”, que na codificação que se fez do tupi não possui valor fonético idêntico à primeira vogal, como no português, mas possui valor fonético próprio, não existente na língua europeia. Isso exigiria, por exemplo, para um leitor versado em tupi, uma leitura dessas palavras em português com vogais próprias dessa língua indígena. Interessante notar que Gramiro, ainda que tenha entrado em contato com estudos do tupi antigo e do nheengatu na UFBA, e ter consultado o material disponível para a utilização dessas línguas no livro, não é, ele mesmo, fluente nessas línguas. Outra mudança ortográfica significativa é a constante substituição do “c” pelo “k”, muito mais recorrente nessas línguas indígenas.

do jesuíta, que adequava o tupi ao português, temos aqui um mito indígena submetendo o português à força expressiva do nheengatu.

De forma que a relação de contaminação entre as línguas sinalizada anteriormente segue em funcionamento, mas ganha contornos menos ingênuos do que a sua mera aproximação sonora. Aqui, há uma consciência histórica de que a linguagem verbal é, também, uma parte intrínseca a projetos de dominação colonial, e que certas línguas, na história, foram marginalizadas, quando não erradicadas, de forma programática e dirigida. A absorção que Gramiro faz das línguas e das culturas, nesses casos,¹³ atende a mais do que um simples interesse poético guiado pelos parentescos sonoros entre os diversos idiomas, mas se consubstancia também em um projeto existencial e político que vê, nessa negação do status de superioridade de qualquer cultura, religião, língua e estrato cultural, uma radical opção pela potencialidade do diverso.¹⁴ E, ainda, vislumbra como a incorporação desse diverso se dá antes de tudo por meio da linguagem poética.

Passemos então a explorar o papel central que Guimarães Rosa desempenha na poética de *Urubu-Rei*. Um papel de certa forma subterrâneo e ostensivo, que age tanto como referência literária quanto como norte cosmogônico do projeto poético de Gramiro. Tanto o nome do autor mineiro como citações diretas à sua obra despontam várias vezes no livro, sendo Guimarães o autor mais citado da obra. Essa influência é de certa forma sintetizada por um dos poemas, em que Gramiro se utiliza mais uma vez do procedimento do *ready-made*, dessa vez transcrevendo trecho de uma famosa entrevista que o mineiro concedeu ao tradutor alemão Günter Lorenz, e intitulado de maneira muito significativa como “FÁBULA”:

“Isso provém daquilo que chamo a metafísica da minha linguagem, porque minha linguagem deve ser a língua da metafísica. Isso é, no fundo, uma concepção blasfêmica porque ela faz dessa maneira do homem, o dono da criação. Quando o homem diz - : eu quero, eu posso, eu devo, quando êle se impõe isso, ele vence a realidade da criação. Eu procedo assim também como um cientista que também não avança como simples crença e pensamento que agrada a Deus. Nós temos - o cientista e eu - de pegar no colo de Deus e o infinito e, pedir-lhes contas e se for preciso também corrigi-lhos, se nós quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende da invenção do sôro contra a varíola e mordida de cobra, mas depende também do que êle dê volta à palavra seu sentido original. Ele medita sôbre a palavra e descobre a si mesmo. Assim êle repete o processo de criação. Dizem-me que isso é

¹³ Poderíamos argumentar que nos casos em que se mesclam português, espanhol, e inglês, também haveria essa consciência decolonial, uma vez que Gramiro redige seus poemas em um momento em que o imperialismo estadunidense atua diretamente em países latino-americanos: a equivalência entre as culturas do Sul Global àquelas do Norte é uma forma de desconstrução de supostas teorias de superioridade cultural que ainda possuíam adeptos em pleno século XX, inclusive entre brasileiros, e que têm suas reverberações sentidas até hoje.

¹⁴ Os ecos à antropofagia oswaldiana são evidentes.

blasfêmico, mas eu afirmo ao contrário, certamente! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir ao homem, e de vencer o diabo, o inimigo de Deus e do homem. Impiedades e inumanidades são reconhecíveis na língua. Quem se sente responsável para com a língua, ajuda o homem a vencer o mal.”

Rosa

e

Lorenz: “Von der Last der Zeitlichkeit befreit.”

AMARALINA (MATOS, 1972, p. 64)

Para além da repetição de procedimentos que já exploramos aqui (o plurilinguismo e o *ready-made*), vemos nesse texto uma espécie de manifestação concentrada do modo como Gramiro vê a linguagem e o papel que ela desempenha em sua poesia. Visão cujo parentesco não esconde; antes, reivindica como fundamentação para sua posição.

A aceção do ato poético (i.e., ato criador) como ato de compromisso com a língua e com a linguagem, firmado entre poeta e seu ofício como forma de garantir o “bem estar do homem”, tornado “dono da criação” por dar de “volta à palavra seu sentido original” está no cerne do trabalho linguístico de Gramiro, em especial nas aproximações e interpenetrações que opera entre diferentes línguas. Mais do que meramente ilustrar as narrativas que povoam *Urubu-Rei*, recheadas de seres mitológicos e de figuras religiosas, a linguagem experimental de Gramiro é parte fundante dessas narrativas, uma vez que o autor vê nesse experimentalismo condição primeira da cosmogonia moderna que costura: o retorno da palavra ao seu sentido original dá-se pela reconquista de seu estado primordialmente sonoro e pictórico, de urro e desenho, de matéria prima maleável, ainda à espera de receber significado, ou de significado ainda indefinido, múltiplo.¹⁵ Isso permite ao poeta criar palavras, atravessar línguas, desrespeitar gramáticas e formar uma glossolalia calcada em múltiplas mitologias, assim como na história brasileira e em ídolos da cultura *pop*.

Essa visão poética que aproxima forma, som e magia, pode ser também sintetizada por uma palavra-valise que aparece mais de uma vez no livro, de forma a aproximar objeto e descrição: *palávora*. Formada pela junção de “palavra” e “lavoura” (ou “lavoro”, palavra italiana para trabalho), e foneticamente muito próxima de “parábola”, a palavra-valise de certa forma capta isomorficamente essa ética da palavra enquanto trabalho primordial do homem, cultura original sob a qual se assenta a história humana, tanto material (o trabalho na terra) quanto espiritual (a parábola do semeador).

É com esse trabalho poético intensamente comprometido com a linguagem enquanto criadora da realidade e elemento intrínseco à vida espiritual e cultural do homem, aliado aos insumos de modernidade vindos de sua experiência histórica imediata, que se impõe a visão gramiriana da Palavra, ao mesmo tempo política e mística, crítica e apologética, e sob o qual *Urubu-Rei* se assenta. Trabalho que passa

¹⁵ Esse privilégio ao aberto, ao interpretativo, naquilo que essa interpretação tem de criadora de novos mundos, pode ser aferido no trecho a seguir, também retirado de Guimarães (desta vez de sua produção epistolar), e que se encontra em poema intitulado “POMAR DE MANGA ESPADA, MELANCIAS Y AIPIM KACAU”: “a poética poeticidade da forma tanto a sensação mágica, visual das palavras, quanto a eficácia sonora delas” (MATOS, 2017, p. 28).

pela utilização de um repertório extremamente rico, que pode ser traçado até às vanguardas poéticas, o que se pretende fazer a seguir.

Podemos estabelecer então que, ainda que *Urubu-Rei* apresente outros procedimentos aqui não explorados (o texto escrito de trás para frente, a disposição tipográfica do anúncio publicitário, o caligrama), é predominante, no livro, o uso de: I) múltiplas línguas, tanto de forma mais tradicional como de modo mais experimental; II) palavras antes como formações plástico-sonoras do que como dados semânticos, o que nos permite traçar semelhanças insuspeitas entre elas (e as diferentes línguas), gerando, deste modo, novos dados semânticos; III) repetições, tanto de palavras quanto de fonemas pré-silábicos; IV) palavras-valise, a partir desse plurilinguismo; V) textos *ready-made*; vi) recursos de espacialização dos poemas; VII) um repertório que passa por textos sagrados, pela cultura de massas e por figuras históricas brasileiras em um espaço por definição latino-americano; VIII) um repertório privilegiado de línguas e culturas indígenas brasileiras; e IX) uma leitura da linguagem poética como ferramenta primeva de colocação do homem no mundo material e espiritual, visão que compartilha com Guimarães Rosa.

Elencado esse repertório, exploraremos o modo como ele se mostra presente em poéticas que precedem aquela de Gramiro, o que torna sua obra ao mesmo tempo continuação e interpretação daquelas.

arqueologia estética de *urubu-rei*

Acusações de “ilogicidade” e “ilegibilidade” foram dirigidas a *Urubu-Rei* quando de seu lançamento,¹⁶ assim como aconteceu com parte das obras poéticas do começo dos anos 70 que se propunham como tributárias e continuadoras dos experimentalismos das neovanguardas concretas das décadas de 50/60. Esses julgamentos costumam ignorar por completo as leituras que se impõe a partir desse parentesco, e essa descontextualização serve tanto para prolongar o discurso de “vazio cultural”¹⁷ daquele momento, como para impor uma descontinuidade às neovanguardas, o que supostamente comprovaria o esgotamento de seus projetos. De modo que se torna essencial localizar *Urubu-Rei* na historiografia poética da modernidade, tanto para esclarecer sua leitura, uma vez que traçar esses parentescos explica muitas das questões que o livro aborda e muitos dos procedimentos que utiliza, quanto para a restituição, ainda que pontual e incompleta, da linha experimental que as neovanguardas resgataram das vanguardas históricas, e que de forma alguma se interrompe na virada dos anos 60 para os 70.

¹⁶ A leitura mais famosa nesse sentido, de *Urubu-Rei*, é a feita por Cacaso, teórico-mor da “geração mimeógrafo”, que em artigo intitulado “Transformações, morcegos e mamãos”, publicado no nº 71 do jornal alternativo *Opinião*, ironizava o experimentalismo linguístico de Gramiro, entendendo-o como procedimento vazio e incomunicável, justificado apenas pela própria radicalidade. No artigo, o autor chega a pedir que o leitor conjugue verbos em nheengatu, ridicularizando sua utilização por Gramiro por ser desconectada do contexto nacional; talvez ignorando o quanto essa desconexão, buscada pelo poeta, está prenhe de crítica ao genocídio indígena continuado pela sociedade brasileira.

¹⁷ Termo nostálgico cunhado pelo jornalista Zuenir Ventura, ao referir-se ao período imediatamente posterior ao grande ciclo de debates culturais que marcou os anos 60 no Brasil.

Para tanto, passemos a um resumido balanço dos movimentos de vanguarda e neovanguarda nacionais e estrangeiros, a fim de encontrar, em suas tendências gerais e nas questões poéticas que propõem, traços genealógicos de *Urubu-Rei* que possam comprovar sua posição como obra portadora de inquietações-chave da modernidade na poesia, e não como o produto excêntrico que certa crítica gostaria de imaginar.

o apolíneo no dionisíaco: entrelaçamento de vanguardas

No hoje já clássico *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1978) estabelece duas principais linhas de desenvolvimento da poética moderna europeia,¹⁸ ambas partindo de um mesmo núcleo irradiador: Baudelaire. De um lado, haveria uma poética apolínea, interessada na construção artística racional, aproximando-se sempre da matemática, da arquitetura e das ciências duras, emprestando-se a uma visão intensamente urbanizada e tecnicista, e que acabaria por gerar movimentos de vanguarda como o cubismo, o futurismo e o construtivismo, e cujo patrono pós-Baudelaire seria Mallarmé. Do outro lado, haveria uma tradição dionisíaca, onírica e irracional, alimentada pelas descobertas da psicanálise ao mesmo tempo em que advinda da valorização de poéticas até então consideradas primitivas e inferiores (i.e., africanas, asiáticas e ameríndias), filiada a Rimbaud, e que acabaria por gerar movimentos como o expressionismo, o Dada e o surrealismo.

Descrito de forma tão esquematizada,¹⁹ não seria difícil, a partir da eleição dos procedimentos feita no capítulo anterior, relacionar a poética de Gramiro em *Urubu-Rei* como advinda diretamente da tradição dionisíaca, interessada que é na palavra como expediente místico e cosmogônico. Ainda: uma poética intensamente comprometida com o elemento mais erótico da palavra, priorizando a sua materialidade corpórea, os seus sons e os seus desenhos. Essa leitura também nos permitiria entender melhor o modo como sua obra foi recebida à época: Silviano, no artigo já mencionado, tece o seguinte comentário, que se pretende geral sobre a arte no começo dos anos 70, mas que usa *Urubu-Rei* como principal objeto de análise:

Assim sendo, os recursos técnicos que [esses jovens artistas] usam são menos comuns dentro de uma seriedade da literatura, e mais comuns dentro de uma estética Dadá. Repetições constantes de palavras, de frases; grafia das palavras em contínua

¹⁸ Friedrich não deixa de entender essas especificidades poéticas europeias como tendência geral da poesia ocidental, tomando o local por universal em movimento que já foi mais bem problematizado em outros lugares. Tomamos aqui sua análise como base inicial de leitura por entender que, ainda que sejam inegáveis as deficiências na tentativa de proposição de um modelo universal a partir de premissas localizadas, ainda mais quando vêm de um polo irradiador de tendências hegemônicas de leitura cultural, a condição periférica da poesia brasileira, ainda mais nesse momento das primeiras décadas do século XX, e o que dele se estende século adentro, permite ainda entender algumas tendências da poesia nacional a partir do que se produzia na Europa.

¹⁹ No próprio livro Friedrich deixa claro o quanto essas duas correntes se entrecruzam e se retroalimentam.

metamorfose; capítulos escritos de trás pra diante (para serem lidos no espelho) etc. Já José Vicente, talvez o mais articulado de todo o grupo, nos dizia que escreve porque “escrever é minha forma de brincar. É meu brinquedo favorito. (SANTIAGO, 2019, p. 154)

O próprio Gramiro mostra compartilhar dessa visão da arte poética como objeto lúdico, que tem sua importância antes como dado de experiência do que como matéria interpretativa, o que pode ser aferido no poema “POMAR DE MANGA ESPADA, MELANCIAS Y AIPIM KACAU”, que aparece em *Urubu-Rei*:

Posso nomear objetos que os signos substituem. Falo sobre eles.
Não posso enunciá-los. Veja como brinquedos, como canção
para cantar olhar pensar amar. (MATOS, 1972, p. 28)

Mas, ainda que seu parentesco com essa linha poética dionisíaca seja inegável, e que a associação da sua poesia à arte Dada e ao surrealismo (especialmente naquilo que as obras surrealistas têm de temática onírica, mística e supostamente primitiva) seja acertada, e até em certa medida reivindicada pelo autor, é interessante perceber o quanto da composição de *Urubu-Rei* passa por um trabalho linguístico minucioso que dificilmente poderia ser classificado como “ilógico”, ou mesmo “aleatório” (termos tão caros ao Dada). É preciso apenas lembrar o papel-chave que as palavras-valise, procedimento tornado famoso pela sua utilização lúcida e radicalizada em *Finnegans Wake* de James Joyce,²⁰ desempenha no livro, para percebermos o quão insustentável é uma leitura que veja na dificuldade da poesia de Gramiro, em sua plasticidade, indícios de que sua feitura passe pela falta de controle dos materiais disponíveis, por qualquer forma de escrita automática, ou que sua interpretação seja secundária, ou até mesmo impossível. Não é por acaso que Gramiro adota Guimarães Rosa, o autor brasileiro cujo trabalho linguístico mais se assemelha ao de Joyce, especialmente pelo papel central do neologismo nas obras mais radicais dos dois, como farol estético e espiritual.

Mesmo nos procedimentos mais “irracionais” de *Urubu-Rei*, como na repetição e na desconstrução de vocábulos (procedimento que Gramiro usa na verdade com valor construtivo e propositivo, como vimos), é preciso considerar a sua utilização dentro do contexto maior de uma obra preocupada com questões de construção linguística meticulosa. De modo que a destruição das palavras, em *Urubu-Rei*, parece atender antes às necessidades construtivistas da poética de Gramiro do que à mera destruição comunicativa. Necessidades que não são tão distantes, por exemplo, daquelas que desencadearam as “palavras em liberdade”

²⁰ Joyce, se considerarmos a classificação que acima estabelecemos, sem dúvida entraria na ala apolínea das poéticas da modernidade, uma vez que a formação das palavras-valise exige um conhecimento e um trabalho linguísticos detalhados e rigorosos, que passam não apenas pelo encontro de semelhanças morfológicas entre as palavras aglutinadas em um só vocábulo, mas pela criação de um ou mais significados diferentes por meio da relação estabelecida entre os significados originais das palavras que compõe a *portmanteau*. Ainda, é conveniente lembrar o trabalho de outro autor cuja obra foi considerada por tanto tempo mera narração caótica, quando na verdade se assentava sobre rigoroso esquema lógico, e que utilizava largamente as palavras-valise: Lewis Carroll, criador, por sinal, do termo *portmanteau*.

defendidas pelos futuristas, tanto em sua disposição tipográfica como nas relações inusitadas, nem sempre mediadas pela gramática tradicional, que o trabalho poético pode estabelecer.²¹ Ainda, e por mais que isso possa soar contraditório, essa destruição construtivista pode ser traçada até certa tradição menos niilista e mais consciente vinculada ao Dada, que pode ser representada por outro autor também mais citado do que lido (e muito pouco lido)²² no Brasil: o alemão Kurt Schwitters.

Schwitters teve parte de sua obra analisada por Haroldo de Campos no ensaio “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, no qual descreve certa poesia experimental do poeta alemão que, nas palavras do autor, utiliza “estilhaços e dejetos do idioma”, o que incluiria uma “textura fonética” advinda da “pré-sílaba” e atenta aos “sons primordiais, às unidades sonoras prévias ao idioma signo, vale dizer, anteriores (se isso é possível imaginar) ao idioma investido de simbologia conteudística” (CAMPOS, 2012, p. 44), e que teria sua máxima expressão nas *Ursonate* do alemão. Ainda no mesmo texto:

Schwitters é conduzido irresistivelmente à pesquisa dos próprios elementos fundamentais da expressão poética, e, visando à “coisa em si” dessa expressão, só se detém em sua espeleologia linguística no próprio som, no fonema, na sílaba, nos radiais do idioma: não de um certo idioma, mas de um substrato vocal que poderia informar qualquer língua (CAMPOS, 2012, p. 42)

Essa pesquisa em direção “à coisa em si” por meio do isolamento e da recombinação de palavras e fonemas de formas inusitadas, pondo em xeque questões de referencialidade e interpretação, soa similar o suficiente à busca por Gramiro pelo retorno à palavra de seu significado original, às vezes mesmo como objeto não-referencial, para podermos traçar um paralelo muito elucidativo.²³

²¹ Inclusive com a utilização de fonemas sem significado evidente, como no famoso poema fonético “Zang Tumb” de Marinetti.

²² A tradução realizada por Douglas Pompeu para a Jabuticaba edições, que consta na bibliografia ao fim deste estudo, vem em tempo para parcialmente corrigir isso. Da nota introdutória à sua tradução, podemos pinçar esse trecho elucidativo: “Para além da expressão, Schwitters busca focar-se no material da poesia - o som, o tom, o ritmo e a palavra -, criando um texto propriamente dadaísta através de experimentos de dissolução da sintaxe, a favor do que ele mesmo chamará de poesia abstrata. Uma poesia que joga palavra contra palavra e que está além do sentido, mas que seja capaz de gerar um sentimento do mundo (*Weltgefühl*). Seu exercício poético é o de isolar e recombinar palavras de formas inusitadas, pondo em xeque questões de referencialidade e não referencialidade. A linguagem não é aqui vista como meio para descrever ocorrências internas ou externas, mas como material artístico físico. A palavra não é mais um veículo de sentido, mas um valor sonoro e visual para a composição. Através da insistência em desestabilizar a continuidade de sequências lógicas e a continuidade lírico-melódica, o sentido dá lugar à cadeia de palavras e a lógica dá lugar a uma amálgama alógica de vocábulos desconexos que agora provoca uma relação feita pela sugestão. Estamos próximos das *parole in libertá* dos futuristas italianos e da *collage verbaux* do círculo de cubistas franceses”.

²³ Interessante também reparar como Haroldo, ao ler Schwitters, entende essa utilização de sons pré-silábicos como a pesquisa por “radiais do idioma” que poderiam “informar qualquer língua”, tão à semelhança da leitura que fizemos de Gramiro, que em seu plurilinguismo busca foneticamente e graficamente abolir, ou ao menos relativizar, diferenças perceptíveis entre as várias línguas utilizadas. Por fim, e com certeza não por coincidência, Haroldo passa, nesse artigo, a comparar a obra do poeta alemão ao trabalho de Joyce em *Finnegans*, uma vez que este “elega como elemento de composição a unidade “verbi-voco-visual”, obtida através de uma atomização da linguagem” que permitiria a composição de suas palavra-valise.

Ainda, buscando um parentesco modernista internacional menos ocidental de trabalho linguístico, o que parece extremamente adequado uma vez que a poética gramiriana valoriza os elementos não-ocidentais da cultura brasileira (i.e., indígenas e afrodiáspóricos), poderíamos citar o caso do poeta futurista russo Velimir Khlébnikov, apresentado aos leitores brasileiros por traduções e estudos de Haroldo de Campos, assim como de seu irmão Augusto e do professor e tradutor Boris Schnaiderman. Khlébnikov é famoso por estabelecer uma teoria dos sons na poesia na qual “transferiu [...] o centro de gravidade, dos problemas do som para o problema do significado” (CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 2009, p. 21), gerando uma linguagem que batizou de “transmental” (*zauím*). O professor Schnaiderman explica:

Apressaram-se a simplificar a sua teoria dos sons, e visto que ela se denominava transmental, apaziguaram-se com a noção de que Khlébnikov teria criado ‘uma linguagem sonora sem sentido’. Isso é inexato. [...] Para ele não existe som que não tenha sido matizado pelo sentido, não existem independentes um problema de metro e um problema de tema. A instrumentação, que se aplica geralmente como imitação sonora, tornou-se em suas mãos um meio de transformação de significado, uma vivificação do parentesco, há muito esquecido, da palavra com outras palavras e de surgimento de novos parentescos vocabulares. (CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 2009, p. 21)

Assim como em Schwitters, abundam paralelos entre o trabalho desenvolvido por Gramiro e aquele de Khlébnikov. Especialmente no que tange a essa utilização dos fonemas e de suas semelhanças nas palavras (no caso de Gramiro mesmo entre línguas completamente diferentes) como a busca por parentescos perdidos no uso corrente das línguas, o que permitiria a criação de novos vocábulos²⁴. O paralelo com Khlébnikov vai ainda mais longe quando aprendemos que essa língua transmental teve sua origem no contato que o poeta russo estabeleceu com rituais religiosos de povos considerados à época como primitivos, e que habitavam a Ásia Central, procedimento com certeza comparável à utilização que Gramiro faz do tupi, do nheengatu e dos mitos indígenas. Esse redimensionamento dos elementos mágicos e naturais da linguagem, aliados à sociedade técnica da modernidade e às inovações comunicativas que surgiram com o desenvolvimento tecnológico do século XX, pode ser visto em abundância em *Urubu-Rei*.²⁵ Trabalho que, como vimos, tem a tendência de ser acusado de

²⁴ O uso dessas sonoridades, aparentemente despidas de significado, como células primárias da linguagem verbal, demanda uma consciência linguística aguda, muito distante da acusação de idiotia a que alguns dos críticos desses poetas apelavam para desqualificar suas obras. E, mais uma vez, Khlébnikov e seu trabalho poético são comparados às inovações linguísticas de Joyce em *Finnegans*.

²⁵ Pode, inclusive, ser substanciado em mais uma criação vocabular de Gramiro, que aparece reconfigurado de múltiplas formas ao longo do livro: a invocação aos “Deuses Mito Lógicos”. Religião e técnica, magia e ciência aliados ao trabalho poético radical. Nos termos em que Celso Favaretto tão habilmente descreve o procedimento artístico tropicalista, e que parece pertinente ao caso de Gramiro, há em sua poesia “uma matriz dadaísta e uma prática construtivista” (FAVARETTO, 2007, p. 56).

irracional, ilógico, gratuito, incommunicativo e ilegível, quando está longe de sê-lo (ou de sê-lo, apenas).

Estabelecidos alguns parentescos entre *Urubu-Rei* e as correntes das vanguardas históricas europeias, que podem nos ajudar a ler os procedimentos poéticos empregados por Gramiro de forma mais abrangente, como pertencentes a questionamentos da modernidade artística internacional, nos resta localizar a obra de Gramiro na tradição da modernidade poética brasileira.

modernidades poéticas brasileiras

Ainda pensando na dicotomia que Friedrich estabelece, poderíamos dizer que o espírito geral do Modernismo brasileiro, ao menos em seu primeiro e mais radical momento, parece ter sido mais afeito às correntes vanguardistas que promoviam um rompimento com o passado por meio de uma crítica desconstrutiva das normas estéticas, aliada à proposição de novas possibilidades e novos caminhos artísticos, abertos à luz das novidades técnicas, da ampliação do campo artístico, e da ponderação sobre a situação e os caracteres da cultura local. Isso acabou por favorecer por aqui as correntes de vanguarda que trabalhavam em termos construtivos, de proposição, em detrimento daquelas que priorizavam elementos destrutivos, subjetivos, e expressivos na arte, ou que promoviam a desarticulação semi-niilista do que já havia sido feito. Chamados erroneamente, em um primeiro momento, de “futuristas”, os modernistas estavam mais próximos da glorificação da técnica e da novidade, da busca incessante por novos meios de expressão e construção artística dos futuristas italianos, do que do incêndio de museus que exigiam em seus manifestos.

De modo que o nosso legado modernista, tanto no que concerne ao repertório de novas formas que deixou, quanto nas preocupações que estavam no centro dos debates intelectuais da época, encontra sua expressão mais radical e mais inovadora em procedimentos artísticos mais próximos das práticas construtivas das vanguardas históricas do que daquelas associados ao mundo subjetivo do inconsciente: a não-representatividade radical, o *ready-made*, a prosa cubista, os poemas enxutos, a sintaxe não convencional, a espacialização dos poemas na página, as relações entre poesia e novas tecnologias, a dissipação dos limites entre poesia e prosa etc. Não por coincidência, são também esses os procedimentos poéticos que, parece, menos causaram impacto nas gerações imediatamente posteriores ao Modernismo, ao menos até a retomada de sua linha mais experimental pelas neovanguardas, em especial pela poesia concreta e pelo repertório que ela resgata e inaugura.²⁶

Repertório que se pauta, em um primeiro momento, na escolha, pelos poetas concretos, de obras e autores para servirem de modelos que, na sua visão, melhor representavam uma tradição de experimentalismo vanguardista radical: o Mallarmé do *Un Coup de Dés*; o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*; Ezra Pound e o método poético em ideogramas empregado nos *Cantos*; e.e. cummings em seus

²⁶ É preciso assinalar que, antes das neovanguardas, já João Cabral de Melo Neto, na poesia, e Clarice Lispector e Guimarães Rosa, na prosa, haviam parcialmente retomado a experimentação modernista em suas respectivas obras, ainda que de forma individual e personalíssima, e não como programa estético estruturado.

experimentos tipográficos e de tmese mais radicais; e em menor medida o Apollinaire de *Calligrammes*, os futuristas e os dadaístas (principalmente no que estes tinham de percepção da crise artística e representativa). Aliados a esses autores estrangeiros, estavam Oswald de Andrade e seus poemas-minuto de *Pau-Brasil* (e, posteriormente, sua prosa experimental), e João Cabral de Melo Neto, autor circunstancialmente associado à Geração de 45, mas que representava um espírito construtivista raro na poesia brasileira.

Foi a partir desse mapeamento daquilo que se considerava como o mais radical em termos de experimentos poéticos nacionais e estrangeiros, que os poetas concretos partiram, então, para a definição de sua própria poética radical: uma poética extremamente consciente de sua forma, que se justificava não apenas pelos antecessores artísticos invocados, mas também pelas descobertas científicas da física quântica e do que havia de mais avançado em estudos linguísticos, o que lhes permitiu tomar conhecimento da poesia e da linguagem verbal não apenas como manifestações fonéticas, portanto temporais, mas como produtos imbuídos também de existência gráfica e espacial. Existência, portanto, espaço-temporal, que exigia o tratamento das palavras na página tanto como elementos semânticos quanto como produtos plástico-sonoros: um tratamento, portanto, *verbivocovisual* das palavras.

Esse neologismo, que pretende abarcar os elementos semânticos, vocais e visuais da linguagem verbal, foi criado por Joyce e traduzido por Haroldo de Campos como palavra-síntese da abordagem inovadora com a qual os concretos pretendiam ler e produzir poesia. Não por acaso um dos procedimentos-chave da poesia concreta passa a ser o da palavra-valise joyciana. Outros procedimentos que, a partir do paideuma inicial, passam a fazer parte do repertório comum da poesia concreta são: a espacialização consciente do poema na página, tornando essa espacialização elemento fundante da estrutura do poema e problematizando sua leitura; a crítica recorrente ao que será chamado de “logocentrismo aristotélico” das línguas indo-europeias, em favor de uma abordagem mais ideogrâmica, isso é, mais comprometida com a superposição de elementos linguísticos do que de seu desenvolvimento linear na sentença; a relativização do que se convencionou chamar de “discurso poético”, incorporando nele elementos verbais e não-verbais da pintura, da música, do cinema, da prosa e mesmo da linguagem urbana, publicitária e das telecomunicações; a incorporação de dados e inovações científicas à produção, leitura e exegese de obras literárias do presente e do passado; a visão do futuro da linguagem poética como resgate e expansão de procedimentos colhidos de um passado negligenciado exatamente por sua inventividade; e a utilização inventiva da linguagem verbal como um todo, desafiando elementos sintáticos e lexicais na busca por efeitos poéticos mais condizentes à rápida e difusa comunicação da sociedade industrial de massas.

Procedimentos que, em sua maior parte, podem ser observados, de uma forma ou de outra, em *Urubu-Rei*. Já mencionamos aqui a espacialização gráfica do poema sobre a página, a utilização das palavras-valise, o desafio a concepções tradicionais de linguagem e leitura, a utilização das palavras em sua existência plástico-sonora, e a atenção generalizada do poeta à linguagem verbal como expediente construtivo, acima de instrumento expressivo. A utilização que Gramiro faz das inovações concretistas, e daquilo que os concretos recuperaram das vanguardas artísticas europeias e do Modernismo brasileiro, é mais do que prova do seu débito inventivo com essa neovanguarda e com a tradição que reivindica.

Interessante também explorar a atuação dos concretos na formação poética brasileira em um esforço que, a partir da década de 60, começa a se intensificar: o de reabilitação de autores do passado literário brasileiro que haviam sido marginalizados pela historiografia nacional, aliada a uma releitura inventiva de nomes já consagrados, como é o caso de Guimarães Rosa, que passa a ser lido a partir de sua linguagem poética meticulosa. Dessa releitura da obra rosiana, um ensaio, mais uma vez de Haroldo de Campos, merece leitura atenta para os nossos propósitos: “A Linguagem do Iauaretê”, presente em seu livro *Metalinguagem & outras metas*, que explora o conto “Meu tio, o Iauaretê”, do livro *Estas estórias*. Nele, Haroldo desenvolve sua abordagem nos seguintes termos:

Do assim chamado *rayonnement* de James Joyce - que abrange prosadores como os americanos Thomas Wolfe e John Dos Passos, ou os alemães Hermann Broch e Alfred Döblin, por exemplo - praticamente ninguém ousou herdar as implicações da revolução joyciana no que nela havia de perturbação do instrumento linguístico. Usou-se muito a técnica do “monólogo interior” (“stream of consciousness”), aproveitaram-se os processos de montagem cinematográfica, lançou-se mão, a mais não poder, da ruptura da linearidade, daquilo que na obra do mestre irlandês representava uma dimensão espaciotemporal da narração liquidadora do entrecho corrido e da personagem naturalisticamente delineada. Mas a pedra angular da empreitada joyciana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas, esta permaneceu quase sempre relegada, marco de um desafio temível, que era mais fácil contornar do que enfrentar. [...] Já Guimarães Rosa retoma de Joyce aquilo que há de mais joyciano: sua (como disse Sartre) “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidade peculiares à nossa língua, da qual retira todo um manancial de efeitos. [...] [J]á se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua (frequentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas já injetadas de surpreendente vitalidade), um procedimento prevalece, com função não apenas estilística, mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, moqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento de metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo. (CAMPOS, 1992, pp. 57-58)

Esse trecho, extremamente esclarecedor quanto ao grau de parentesco que o ensaísta via entre as radicalidades joyciana e rosiana,²⁷ também nos esclarece a leitura que faz do modo como Rosa incorpora à experimentação linguística desse conto os dados “peculiares à nossa língua” de forma extremamente radical e inventiva. Dados que, como anteriormente mencionado, são as influências que as línguas indígenas tiveram sobre o português brasileiro, e que Guimarães coloca no centro de sua poética como elemento que irrompe do discurso, como uma força adormecida e incontrolável, que violenta a sintaxe linguística, reivindicando uma linguagem às vezes até mesmo pré-silábica, “de onça” como diz Haroldo, e que certamente nos alude às experiências que Gramiro faz em *Urubu-Rei*.

Outro esforço interessante, para nossa leitura da obra gramiriana, de reabilitação poética pelos poetas concretos, é o de Gregório de Matos.²⁸ No caso, os concretos buscaram dar a Gregório o prestígio crítico que, sentiam, lhe tinha sido tolhido, uma vez que sua obra jamais fora propriamente esquecida. Gregório aparece mais de uma vez em *Urubu-Rei*, e, inclusive, como já mencionado, serviu de modelo na adoção do pseudônimo “Gramiro”. E, mais uma vez, a utilização que Gramiro faz do legado gregoriano passa principalmente por aquilo que os concretos valorizam nele: a postura antiacadêmica, satírica, inventiva e variada (no sentido de incorporar procedimentos múltiplos) da obra do poeta seiscentista. Um dos sonetos em espanhol de Gregório, inclusive, é transcrito no livro,²⁹ com indicação de sua autoria, em atitude de apropriação da obra alheia que, se não é idêntica, certamente passa pela concepção barroca de que a obra poética é um artifício a ser utilizado, reutilizado e reciclado por quantos poetas dela disporem.³⁰ E Gramiro não deixa de imprimir ao poema gregoriano sua própria radicalidade, brincando com o plurilinguismo impuro que utiliza para reescrever o poema de Gregório emportunhol.

Oswald, outro caso de recuperação dos poetas concretos, também influencia a obra de Gramiro, mais uma vez com uma leitura da obra do paulista que em grande parte é tributária àquele que dele fizeram os concretos, em especial em relação à releitura de sua cruzada antropofágica, o que será ampliado pelos tropicalistas. O que se capta de oswaldiano em *Urubu-Rei* em termos de forma artística é aquilo mesmo que vai ser ressaltado no primeiro momento da poesia concreta: uma radicalidade poética com pressupostos de modernidade que recusa a retórica como padrão discursivo do poema, que privilegia as formas sintéticas e inovadoras, que privilegia a paronomásia, a montagem, a piada e o heterodoxo em contraposição ao sério, ao solene e ao bom-tom. Também há uma influência que passa tanto por Oswald quanto por Gregório, naquilo que os dois legam à poesia brasileira: a ideia da poesia como jogo, brincadeira.

²⁷ Para além do procedimento comum da palavra-valise, que aproxima Gramiro, Guimarães e Joyce, há nos três uma postura ética em relação à linguagem como princípio fundador das estórias, e, por consequência, da realidade, e uma postura do poeta diante da responsabilidade de trabalhar essa linguagem a fim de descortinar o que nela há de potente e adormecido. Gramiro toma de Guimarães o que este havia tomado de Joyce: a urgência da radicalidade da linguagem como princípio norteador da composição poética moderna e das cosmogonias de qualquer tempo.

²⁸ Esforço feito em conjunto com James Amado, que organizara uma edição de suas obras completas ainda na década de 50

²⁹ Trata-se do poema “Pasar la vida, sin sentir que pasa”, escrito em Angola.

³⁰ Atitude que, por sinal, traduz-se também, de forma mais generalizada, na apropriação de materiais alheios, assim como de materiais considerados não artísticos, o *ready-made* duchampiano.

Por fim, seria proveitoso ressaltar a figura de Sousândrade, poeta maranhense de dicção *sui generis* no nosso romantismo, que adotou procedimentos poéticos que mais tarde seriam identificados pelos concretos na composição dos *Cantos* poundianos, em especial pela inovação vocabular, pela utilização de múltiplas línguas (inclusive palavras de matrizes linguísticas ameríndias) e pelo caráter ideogrâmico, de sobreposição linguística, em contraste com a linguagem retórica e conformada que marcou a poesia desse período no Brasil. Esse poeta, citado nominalmente em *Urubu-Rei*,³¹ parece servir de certa forma como patrono do projeto gramiriano, estabelecendo em seu poema épico *O guesa* (que por sinal tem em um de seus cantos iniciais uma passagem que descreve um urubu-rei planando pelos Andes) um arquétipo de “mau-selvagem”³² que em muito lembra os personagens e o espaço mítico da obra de Gramiro.

Essa análise da poesia concreta, passando pelas revisões da história literária que ela tentou promover, demonstra como a obra gramiriana, e em específico *Urubu-Rei*, faz parte de uma linha de poesia experimental brasileira que tem seus primórdios nos anos 20, com a leitura e deglutição que se fez das vanguardas europeias, e que é resgatada pelos concretos como legado de radicalidade incontornável à produção poética. Para além dos expedientes poéticos do Modernismo brasileiro, a revisão de cânone que os concretos fizeram entre as décadas de 50 e 60 parece ter sido definitiva na formação do arcabouço poético de Gramiro e de seus colegas de geração. *Urubu-Rei*, em toda sua difícil radicalidade, torna-se possível não apenas pela existência e pelo repertório da poesia concreta, mas também pelas releituras de Gregório de Matos, Sousândrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, e, como dito no item anterior, de James Joyce, Kurt Schwitters e Velimir Khlébnikov que esses poetas fizeram.

Essa incursão dos concretos nas poéticas radicais da modernidade se alia no entanto, na formação do repertório de Gramiro, à Tropicália, momento cultural que Gramiro viveu em primeira mão, e que foi levado a cabo por artistas baianos que eram seus contemporâneos da Salvador dos anos 50/60. Da Tropicália interessa especialmente aquilo que ela teve de reorganização das forças produtivas artísticas no momento das neovanguardas e do aprofundamento que ela faz de questões inauguradas, mas não plenamente desenvolvidas, pelos concretos, especialmente em relação à incorporação dos veículos e dos dados da comunicação de massa na produção artística de vanguarda.

Mais do que isso, o tropicalismo radicaliza a retomada do legado de Oswald de Andrade promovida pelos concretos, ao explorar os caracteres mais

³¹ Junto com o também romântico Castro Alves, mas que parece servir mais como evocação de um poeta que, no período, e em especial pelo trabalho de Jorge Amado, era considerado uma espécie de arquétipo de poeta republicano popular, uma vez que os traços estéticos de sua obra não parecem presentes na poética de Gramiro.

³² Nesse livro, Sousândrade, recuperando uma lenda quéchua, narra as aventuras de um jovem indígena rebelde que, escapando de um rito sacrificial em que seria morto, viaja pelo continente americano, perseguido pelos sacerdotes que a todo momento querem capturá-lo para oferecê-lo aos deuses. Chegado aos Estados Unidos, o protagonista encontra os sacerdotes transfigurados em especuladores de Wall Street, que seguem querendo seu sangue, mas dessa vez para sacrificá-lo em plena Bolsa de Valores de Nova Iorque. A exploração de elementos ameríndios tradicionais mesclados a elementos contemporâneos ao autor, gerando uma espécie de “mito moderno” que atravessa, conjuga e contrapõem eras, lembra em muito a mitologia que Gramiro cria em *Urubu-Rei*.

abertos de sua filosofia antropófaga, no que ela tem de análise da construção da cultura brasileira pela contínua incorporação do alheio. A Tropicália antropofagiza não apenas as formas artísticas mais modernas à disposição, mas coloca-as ao lado de elementos tidos como atrasados e *kistch* da nossa realidade, equilibrando dados artísticos de alta voltagem informacional àquilo que o bom tom da época considerava brega e retrógrado na nossa vida cultural. Essa junção de elementos tão contrários e tão díspares, sem buscar uma síntese de superação dialética, mas escancarando e explorando o seu absurdo, foi habilmente descrita por Celso Favaretto como a “alegoria tropicalista”,³³ procedimento que deixa sua marca evidente na produção gramiriana.

A Tropicália também incorpora formas herdadas das vanguardas e reelaboradas pelas neovanguardas de maneira menos fechada que o concretismo inicial, ao aceitar tão bem, por exemplo, as tendências da arte concreta em suas várias manifestações (inclusive aquelas menos ortodoxas em relação ao programa inicial, em especial a vanguarda neoconcreta e seus estudos em relação ao rompimento das barreiras entre vida e arte, espectador e produtor) ao mesmo tempo em que incorpora o *happening*, essa forma derivada do escândalo Dada que a Arte Pop e o movimento Fluxus recuperaram. Ocorre uma incorporação desses dados aleatórios da experiência na produção da obra que acaba por influenciar a geração de artistas que viriam depois, especialmente no desejo de borrar os limites entre realidade e arte, o que certamente se vê na palavra cosmogônica de Gramiro.

Mas, por mais que *Urubu-Rei* tenha até agora sido entendido, nas poucas leituras que se ocuparam do livro, como produto direto da aventura tropicalista, mera manifestação poética desse movimento em um momento já de sua decadência, propomos aqui uma leitura de *Urubu-Rei* que o veja não mais como “pós-tropicalista”,³⁴ (ou muito menos enquanto mero subproduto da neovanguarda concreta), mas como parte daquilo que o professor e pesquisador Frederico Coelho (2010) chama, em sua dissertação de mestrado, de *cultura marginal*, conceito que o ajuda a traçar o cenário cultural do início dos anos 70, no qual *Urubu-Rei* efetivamente surge, e cujo espírito exemplarmente representa. Na pesquisa, Coelho traça um percurso menos óbvio da arte brasileira na década de 60 para explicar esse momento cultural do começo da década seguinte, e para tanto estabelece Hélio Oiticica como avatar de seu desenvolvimento.

Inicialmente integrante do grupo concreto de artistas plásticos, Oiticica faz parte dos artistas que montam a curta experiência neoconcreta. Sem se voltar ao demagogismo dos Centros Populares de Cultura, e nem se reintegrando completamente aos concretos, passa então a habitar um entrelugar próprio – que será também habitado por Gramiro –, derivado do legado construtivista que ajudou a criar, mas relativizando-o com pesquisas próprias (não poucas vezes em conjunto

³³ Uma alegoria que, em termos benjaminianos, não pretende apontar soluções para remontar as ruínas que apresenta, mas, ao apresentá-las, permite uma compreensão histórica mais aguda, e, por isso, tão mais carnavalizada ao mesmo tempo que tão mais trágica. Trata-se de uma busca por elementos brasileiros da cultura que havia sido inaugurada por Oswald na década de 20, com o desrecalque de nosso passado indígena, e que servia aos tropicalistas como apontamento crítico a um Brasil menos total e menos homogêneo do que aquele pensado até então, seja pela direita, seja pela esquerda tradicional.

³⁴ Termo consagrado por Heloísa Buarque de Hollanda e que consideramos equivocados, por colocar as obras do começo dos anos 70 como mero produto da década anterior, ao estabelecer como paradigma de análise a Tropicália, já finda nesse período.

com Lygia Clark) sobre a cultura popular brasileira, em especial em relação às escolas de samba e aos morros de favela do Rio de Janeiro. Quando do surgimento da Tropicália (que inclusive toma emprestado o título de uma de suas obras ambientais), a obra de Oiticica é rapidamente associada ao movimento, por congregarem elementos vanguardistas, contraculturais³⁵ e populares. Essa associação, no entanto, como nos mostra Coelho, é contestada repetidas vezes por Oiticica, que, se de fato simpatiza com os tropicalistas, não se sente parte da movimentação que colocam em marcha, especialmente por desconfiar da relação ambígua que os artistas tropicalistas estabeleceram com a indústria cultural. De forma que sua movimentação, muito ao contrário do que os tropicalistas pretendiam, passa a *marginalizar-se*. Isso é, ele não passa a ser mais marginalizado do que já era (artista de vanguarda, homossexual, frequentador do morro), mas começa a deslocar-se para a margem (da sociedade, do sistema artístico) intencionalmente. E o faz não apenas por escolha pessoal, mas enquanto um projeto artístico que implica na retomada radical de uma proposta tão cara às vanguardas históricas, especialmente daquelas da matriz dionisíaca: a de abolição das fronteiras entre vida e arte.

Coelho vê na trajetória de alguns dos agentes culturais mais importantes dessa virada de década uma escolha parecida por manter-se marginal: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Torquato Neto, Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Waly Salomão seriam os exemplos mais conhecidos. Gramiro, podemos argumentar, seria outro. Esses artistas comporiam aquilo que Coelho chama de *marginália*, um grupo de artistas que não se associam nem são consequência direta do concretismo, neoconcretismo ou tropicalismo, mas que compartilham de questões e procedimentos desses movimentos, e estabelecem conexões com seus membros, fazendo parte de um legado experimental da arte brasileira que tem suas origens no construtivismo modernista das neovanguardas sem jamais se submeter completamente aos seus projetos.³⁶ E que têm sua publicação-síntese (da qual Gramiro não participa, talvez mais uma explicação para o limbo no qual sua poesia é jogada pós-anos 70) no livro-revista *Navelouca*, que congrega obras de arte visual, poesia, prosa experimental, registros de happenings etc.

Essa posição de marginal, que convive e interage de forma tensa com o legado construtivista das neovanguardas, abraçando não apenas elementos neoDada e surrealizantes em seu repertório, mas explorando a linguagem poética de forma menos instrumental e distanciada que os concretistas, incorporando-a mesmo ao viver e à experiência, pode ser amplamente verificada em *Urubu-Rei*, que não se adéqua de forma ortodoxa aos projetos concretos, tampouco compartilha do entusiasmo dos tropicalistas com a indústria cultural vigente (ainda que utilize alguns de seus personagens). A contracapa de Luiz Carlos Maciel parece confirmar essa posição, não apenas pelo texto em si, que vê na poesia de Gramiro a “palavra original poética”, “mais distante, a mais louca” e “em consequência, a mais capaz

35 Compreendendo a contracultura nos termos em que Celso Favaretto a coloca, como uma série heterogênea de manifestações culturais que se distinguem de projetos modernos anteriores, “pela ênfase atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades [...] A proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha com uma certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural” (FAVARETTO, 2019, p. 11).

36 Outra possível designação desse momento seria a pororoca leminskiana: o encontro dos afluentes concretista e contracultural, unindo e tensionando o rigor matemático e técnico do primeiro com o desbunde libertário do segundo.

de beber a água pura da fonte que esquecemos” (ou seja, a mais marginalizada, e, por isso, a mais importante, a mais autêntica); como pela própria posição que o contracapista ocupa naquele momento, de guru e guia da cena artística que se colocava como marginal à indústria cultural dominante, maldita por escolha própria, contracultural.

De modo que o experimentalismo poético que Gramiro herda no início da década de 70, ao lançar seu livro de estreia, já não é mais o do Modernismo histórico, nem o do concretismo ortodoxo, ou mesmo o dos tropicalistas: é o da *marginália*, que de certa forma retoma e relê todos esses movimentos, uns à luz dos outros, agregando a eles uma violenta recusa da sociedade estabelecida ao pretender-se marginal, e que motivará a produção, nesse início da década de 70, daquilo que Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p. 91) descreve como uma “injeção anárquica, no construtivismo [das neovanguardas concretas]”.

Poderíamos concluir então que o que vemos na obra de Gramiro reflete perfeitamente esse momento da poesia e da cultura brasileiras. Ao mesmo tempo em que há a utilização de procedimentos poéticos experimentais que, quando não inaugurados, foram retomados e ampliados pela poesia concreta, vindos das vanguardas históricas e do Modernismo brasileiro; há também elementos que se associam à Tropicália, como a conjugação desse repertório poético (adicionada dos experimentos neoDada) a dados da cultura popular brasileira e à cultura de massas internacional, o que se traduz inclusive em uma preocupação quanto aos elementos nacionais na arte moderna, assim como em uma leitura de Oswald que não é apenas a da poética radical retomada pelos concretos, mas de análise do nosso repertório cultural; ao mesmo tempo em que há uma incorporação dessa postura de marginalidade que pretende integrar arte e vida na sua poética cosmogônica, de associar a palavra à fundação do mundo, à palavra mágica, explorando tendências de leitura da arte e da cultura que passam por uma experiência existencial aliada à contracultura.

Todos esses elementos trabalham para fazer de *Urubu-Rei*, ao mesmo tempo, produto e exceção dentro da poesia brasileira: um filho que leva *in extremis* alguns dos procedimentos mais radicais criados e inventariados pelas vanguardas e neovanguardas nacionais. Uma *palávora* de exceção, eco de si mesma e de seus predecessores. E que ressoa, *subterranga*.

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. São Paulo: Editora 34, 2021.

CACASO. “Transformações, morcegos e mamãos”. *Opinião*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1974, n.º 71. Literatura, pp. 15 - 16.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n1 Edições, 2019.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MATOS, Gramiro de. *Urubu-Rei*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.

LUNGOV, Arthur. “Entrevista com Gramiro de Matos, por Arthur Lungov”. Disponível em: <<https://escamandro.com/2020/07/20/xantointervista-com-gramiro-de-matos-por-arthu-lungov/>>. Acessado em 11 mai. 2021.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

SCHWITTERS, Kurt. *Por trás e pela frente primeiro*. Trad. de Douglas Pompeu. São Paulo: Jabuticaba, 2018.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.



criação
literária

o problema do fóssil

Paulliny Tort¹

– Tudo bem. Vou providenciar outro incêndio para a sobremesa.
Norwegian Wood, Haruki Murakami

Há quatro milhões de anos, não existia o istmo do Panamá. A América do Norte e a América do Sul estavam separadas, sua fauna e sua flora não se comunicavam. O intercâmbio só aconteceu depois que um pedacinho de terra se formou entre o mar das Caraíbas e o oceano Pacífico, ligando os dois continentes. Antes não. Antes aqui eram só os bichos e as plantas do sul. Outro dia, Rafael me falou do fóssil que o pessoal do laboratório de geologia marinha encontrou na praia, mais precisamente um pedaço de osso. Havia aparecido numa região onde as ondas cavam a plataforma submersa lançando na areia milhares de conchas. Como esse mar já foi terra firme, às vezes as ondas também cospem restos de animais terrestres que viveram ali há muito tempo, extintos. Rafael, que é estagiário no laboratório, disse que o fóssil parece uma pedra negra e que um leigo o tomaria por nada, embora seja um fragmento da tíbia de uma preguiça-terrícola. Essas preguiças eram bichos muito grandes. Desde que tocou o osso fossilizado, Rafael não pôde mais acreditar em deus, o que o levou a questionar o propósito da vida como um todo. Que ser superior criaria seres tão magníficos para o desaparecimento? Foi o que me disse no domingo à noite, enquanto eu perdia para ele uma partida de xadrez. Rafael tem passado bastante tempo no quarto e só se alimenta de Miojo, biscoito de chocolate e Coca-Cola. Dividimos apartamento, conheço sua tendência à melancolia, ao pessimismo, mas sofrer por um fóssil é a primeira vez. Luan, meu

¹ Escritora, jornalista e mestre em comunicação e sociedade pela Universidade de Brasília. Publicou o romance *Allegro ma non troppo* (Oito e Meio, 2016) e o livro de contos *Erva brava* (Fósforo, 2021). Email: paullinytort@gmail.com.

namorado, enrola o espaguete no garfo e ri. Diz que Rafael nem apara mais a barba, parece um profeta, um hippie, um mendigo, deve estar ficando doido. Os colegas que almoçam conosco também riem, imitam a forma com que Rafael chega atrasado às aulas, com cara de chapado, e lembram que ele andou por aí com a barba suja de farelo de pão. Nunca entendi o motivo de nossos colegas não gostarem muito do Rafael, que não é desagradável como pintam, mas inteligente e, apesar de meio preguiçoso, fácil de conviver. Talvez sejam os mesmos motivos para que não gostem muito de mim, por isso, eu não os perceba.

Luan tem os lábios besuntados de molho. Estão brilhantes da gordura que sobressai aos demais ingredientes. No meu prato, milhões de bolsinhas de óleo trafegam num soro róseo, em torno de um emaranhado de espaguete. Mas o Rafael já não era ateu? Ele pergunta com deboche, rindo ainda, antes de limpar a boca no guardanapo. Não, Rafael cresceu em família espírita, respondo. Isso, Luan respeita. A mãe e o pai dele também são espíritas e inclusive creditam a concepção do único filho a um tratamento espiritual que fizeram após um diagnóstico de infertilidade. Eu conheço essa história, mas acho que ninguém aqui mais conhece, de modo que ele pigarreia e mudamos de conversa. Falamos do macarrão, reclamamos que está cozido demais, que está gorduroso, quase berramos que não há um só dia que esse Restaurante Universitário não erre. Parece até que se esmeram em estragar as receitas, que querem nos punir com essa culinária de exército. Como o frio avança, os ventos do quadrante sul sacodem os vidros das janelas do refeitório, mas o som é abafado pelas vozes de pelo menos uma centena de estudantes. Há um cheiro quente de amaciante de roupas, carne cozida e molho de tomate no ar. As paredes, laqueadas em tom de ocre, sustentam um revestimento antigo, talvez da década de 1970. É um restaurante cor de cocô. Assim que termina de comer, a maioria sai para tomar café e para fumar lá fora. Dos conhecidos, apenas eu, Luan e o carinha com quem ele divide apartamento permanecemos à mesa. Esse carinha já saiu para fumar duas vezes.

Um pouco mais à vontade, volto a falar sobre o problema do fóssil. Rafael deixou de compreender o que nos motiva a estudar e comer e dormir e acordar e trabalhar, dar o melhor de si, se o fim é comum a todos. Não acho que seja um pensamento absurdo. Também eu tenho as minhas questões e, para citar um

exemplo, não saberia mensurar o valor da vida da euglena que vi explodir à luz do microscópio no meu primeiro dia de aula na universidade. Eu a vi se desesperar sob o calor da lâmpada, como um cachorro ou um gato se desesperaria, enquanto o vacúolo pulsava, pulsava, a superfície do corpo inteiro trêmula, o flagelo em disparada, até que pum! Deu-se a explosão e se espalharam as organelas daquele pequeníssimo animal transparente. Sim, nós humanos somos dotados de um tipo de consciência muito particular, mas a consciência humana não é condição para a vida. A preguiça-terrícola viveu por milhares de anos sem essa consciência. E há quanto tempo existe a euglena? Entendo Rafael. Já me disseram que chegamos a um nível tão complexo de cooperação que este seria nosso trunfo, a capacidade de mobilização social em torno de um propósito, mas com quem cooperamos? Porque os charruas foram mortos nos campos do sul feitos ratos. Na biblioteca, esbarrei num livreto que contava que os últimos deles, sobreviventes de um massacre na primeira metade do século XIX, foram levados à Paris numa viagem que objetivava supostos estudos científicos, mas, uma vez na França, terminaram apresentados numa tenda por cinco francos a entrada. Venham ver os últimos antropófagos do novo mundo! À nação charrua, que assim como a preguiça-terrícola desapareceu, resta apenas a homenagem patética de ter no Rio Grande do Sul um refrigerante sabor guaraná com esse nome. Pois me digam a diferença. Eu, a euglena, a preguiça, os charruas... Por isso, entendo, sim, quando Rafael diz não enxergar sentido. Tememos a morte, mas ela nos irmana. Nunca vou me esquecer da violência da euglena estourando, resmungo dentro do copo antes de beber um resto de suco. Pelo silêncio deles, percebo que falei demais. Luan arranca um chumaço de miolo de pão, enfia na boca e me observa como se eu tivesse quatro anos de idade. Era só uma euglena, elas morrem o tempo todo, sabia? Ele fala com as bochechas cheias, sem considerar que também nós morremos bastante, na razão de duas pessoas por segundo. Luan é um idiota feliz. E sua felicidade idiota às vezes me cansa. Largo os talheres no prato e saio da mesa.

O R. U. agora está vazio e começaram a recolher o que sobrou do macarrão, deixando apenas os pães e as bebidas. Sirvo mais um copo de suco, volto e meu namorado se levanta para se servir de um copo de leite. Acho esquisito beber leite depois do almoço, mas nunca comento nada. Junior, seu amigo de apartamento, um

catarinense sarapintado de sardas, anda nervoso porque a menstruação da menina com quem tem se enrolado atrasou. A menina é minha vizinha, estudante de enfermagem, mora só no apartamento debaixo do meu, embora tenha dois quartos. Nos últimos dias, sempre que presto atenção em Junior, ele está roendo as unhas e sacodindo as pernas, com os olhos esbugalhados naquela carona branca. Ele me pergunta se tenho notícias da vizinha, que se chama Bruna. Respondo que não a vi hoje, saí muito cedo. Quando Luan volta, encerramos o assunto. Junior usa um relógio digital desses de camelô, no qual aperta um botãozinho minúsculo para acender uma tela esverdeada. Assim que a luminosidade arrefece, ele ergue a cabeça e olha para nós: já estamos em junho e ainda não entendi essa história de bug do milênio. Ele não sabe o que teria acontecido de diferente no ano novo para ocasionar uma catástrofe na internet. O que há entre 1999 e 2000 que faça tanta diferença? E mais, se a internet acabasse, o que aconteceria? Alguma coisa deixaria de funcionar na bolsa de valores e pronto. Meu namorado argumenta que não é bem assim e começa a falar de uma aula que teve em Massachussetts, nos seus tempos de *high school*, porque lá nos Estados Unidos eles são muito ligados em tecnologia. Quando ele tira da mochila um caderno para rabiscar a explicação, minha cabeça voa longe. Penso no Rafael, na tristeza com que ele fala da preguiça-terrícola, do mastodonte, do tigre-dente-de-sabre e do gliptodonte, um tatu com três metros e meio de comprimento que achamos fantástico. Rafael tem pena da beleza e eu entendo, entendo de verdade, mas, por causa dessa compaixão toda, temo entrar em casa e encontrá-lo morto. Luan diz vamos e me levanto erguendo a mochila do chão, um pouco nauseada. Culpo a comida do R.U. A culpa de todos os males da Terra é a comida do R.U. Vai ver as preguiças-terrícolas se extinguíram porque almoçavam aqui.

Assistimos os três à aula de bioquímica e depois eu e Luan pegamos um ônibus. Assim que nos sentamos, ele comenta que Junior está aborrecido, pois, na perspectiva dele, era obrigação de Bruna ter tomado pílula ou feito qualquer troço para evitar essa situação. E por que ele não usou camisinha? Luan ergue e abaixa os ombros. Pois Junior é um grandessíssimo de um folgado, digo. Quando descemos no terminal, pergunto o que meu namorado pensa a respeito disso. Ele titubeia antes de responder que há semanas não conversam direito, já que tem passado quase todas

as noites no meu apartamento, comigo e com Rafael, mas que realmente Junior não está certo. Fazemos o restante do caminho até meu prédio em silêncio. Nos degraus da escada, onde os sons reverberam, procuro as chaves no bolso da mochila. Abro a porta de casa e sinto cheiro de um incenso queimado na noite anterior. Há dois cadernos e um cinzeiro cheio no braço do sofá, um par de meias de chão, um copo sujo em cima de uma cadeira. Penduro as chaves num prego. Dez mil anos atrás, esse mar que vemos da varanda era uma planície habitada por gigantes. Se uma preguiça-terrícola aparecesse agora, colocaria a cara na janela e nos veria sob a perspectiva de uma criança que brinca com uma casinha de bonecas. Eram os maiores mamíferos do continente, mediam sete metros de altura. Rafael? Chamo vendo que a porta do quarto dele está aberta, a luz apagada, a cama em desordem. Meu coração acelera. Antes de avançar outro passo, descubro no aparador um bilhete curto, com a caligrafia dele. Avisa que foi assistir a um filme na casa de uma amiga, ex-namorada do meu namorado, porque somos uma ciranda. Respiro um alívio, Luan me pergunta o que foi. Como sempre, esse feliz não percebe.

Fazemos as coisas de hábito. Comemos iogurte com granola, namoramos, tomamos banho e vamos ao supermercado logo que anoitece, para comprar uma lasanha congelada e uma garrafa de vinho tinto. Na fila do caixa, encontramos Junior pagando um maço de cigarros. Diz que conversará agora com Bruna, para saber do teste de farmácia que ela comprou, se comprou, e para deixar claro que infelizmente eles não são nem jamais serão um casal. Pelo visto, Junior quer que eu tenha essa informação. Saímos os três do supermercado, ele fumando sem parar. Mal completou vinte anos e já tem os dentes e as pontas dos dedos tão amarelos quanto um filtro de Marlboro. Caminhamos sem pressa, sentindo os grãos de areia que se desprendem das dunas e choviscam com o vento. Depois que Junior joga a bituca no jardim, abro a portaria e subimos as escadas. No andar de baixo, ele toca uma campainha. Não demora e Bruna abre, sorrindo desengonçado. Olha para nós por cima do ombro dele, abana um tchauzinho e o convida a entrar. Os dois desaparecem atrás da porta fechada. Lamentamos por ela, eu e meu namorado, e continuamos a subir as escadas.

A antiga planície costeira se transformou em mar e realmente nada além de uns poucos ossos resta daquela megafauna imponente, paixão de Rafael. Talvez as

mudanças climáticas a tenham matado, talvez a competição com a fauna vinda do norte após a formação do istmo do Panamá, talvez uma sucessão de epidemias, vírus, bactérias, vermes. Ninguém sabe. No lugar daqueles bichos imensos, hoje somos nós que vivemos aqui. Eu, Luan, Junior, Bruna, gente que pode discutir a possibilidade de um aborto clandestino. Junior não usa camisinha e espera o quê? Digo enquanto coloco a lasanha no micro-ondas, com um pano de prato pendurado no ombro. Luan pega os talheres, as taças, serve a mesa na sala. Quando chego com a bandejinha fumegante, as mãos protegidas em luvas de algodão, ele suspira em clima de confessorário, os olhos se perdendo pelos cantos, e revela que o problema de Junior é Bruna, quer dizer, não ela, mas o fato de ser negra. Sei que Bruna não tem irmãos e vem de uma família mais ou menos endinheirada do interior, caso semelhante ao de Luan. Sei que o pai dela é engenheiro e tem uma empreiteira, sendo o único negro patrão de branco em uma cidadezinha de alemães. Mas a família italiana do Junior, que é pobre, não aceitaria uma criança negra, pouco importando a riqueza da mãe. É o que Luan me conta. Além disso, Junior mesmo não deseja dar o que chamou de “esse desgosto” aos avós, que seriam muito trabalhadores e velhinhos. Meu queixo despenca quatro andares. Como você pode dividir apartamento com uma pessoa dessas, Luan? Ei, não estou dizendo que concordo com nada disso! E me sinto alienada por não ter percebido, por não ter enxergado o que agora me parece óbvio. Aviso que contarei à vizinha. Ele primeiro se espanta, mas logo reconhece que não pode me impedir. Ela precisa saber, repito. Vai ser terrível, mas ela precisa saber. Encosto na varanda com a taça nas mãos, vendo as luzes dos navios pesqueiros que orbitam os molhes da barra. Essas luzes são tão bonitas que me dão vontade de chorar, e choro.

As espécies dos tempos da preguiça-terrícola desapareceram todas, menos os cervos, que ainda andam por aí e são praticamente iguais aos de antes. De tantos animais extraordinários, sobreviveu o que qualquer um, tomando pela aparência, julgaria mais frágil. Que diabo tem um cervo para ser tão resistente? Luan me chama para dormir, amanhã temos aula cedo, mas continuo pela varanda. Fico acordada vigiando o passado e faço isso por horas. No apartamento de Bruna, as luzes ainda estão acesas. O vinho me subiu um tanto e começo a chamar, primeiro baixinho, Bruna, Bruna, depois mais alto, Bruna, Bruna, e ela aparece. Desponta

sorridente na janela, saindo de alguma conversa, em nada abalada e aquilo me surpreende, não é possível que esteja às boas com Junior. Pergunto se está tudo bem. Ela faz que sim com a cabeça, então, por trás dela, surge Rafael. É um espanto de segundos, que dura até ele me cumprimentar com a voz grave. Ah, pensei que você estivesse na casa da... A Bruna também foi, aí a gente voltou junto. Concluo que ele já estava ali quando Junior bateu à porta e penso que deve ter sido uma situação bem estranha. Rafael ergue um copo de cerveja e desaparece no interior do cômodo. Engulo saliva, sorrio engasgado. Bom, divirtam-se, boa noite. O tom da minha voz é como aquele da mãe confrontada com a pergunta sobre a origem dos bebês e sinceramente não sei por que isso me constrange. Bruna apoia as mãos no batente e me diz para deixar de ser ciumenta. Que ciumenta? Contesto, mas ela ignora. O Rafa é meu amigo, boba, a gente só tá conversando, aliás, desceu. Ela dá um gritinho de felicidade. Desceu! Bruna me atira um beijo e fecha o vidro, girando com destreza um ferrolho mastigado pela maresia. Não os vejo mais. Na escuridão, reconheço a fachada do prédio, cinza como as nuvens, escura como o mar. É tarde e as janelas da casa de bonecas da preguiça-terrícola estão todas fechadas, exceto a minha varanda. Sirvo a última taça de vinho e me estico numa velha cadeira de praia, dura de ferrugem. Cruzo os pés para cima, no parapeito. Mesmo tremendo de frio, não cogito entrar para pegar outro casaco. Longe, os navios parecem estrelas no oceano.

vizinhos

Daniel Franco²

Com vista para a rua através de um portão de grades, o alpendre de nossa casa reúne uma miscelânea de plantas domésticas em diferentes estados de agonia e sede: samambaias, hortênsias, espadas de São Jorge, roseiras, lírios. Ainda no alpendre, há um pequeno oratório. Luciana optou por uma Nossa Senhora de Lourdes, que adquirimos no Mercado Central, num estabelecimento que também vende cestas, cadeiras de vime e diversos ícones e apetrechos para celebrações que abrangem e ultrapassam as fronteiras do cristianismo. Ali é possível encontrar, por exemplo, velas negras e vermelhas, demônios com chifres e patas de bode.

Como os fantasmas, os vizinhos são audíveis quando menos se espera – uma risada que reverbera quando a noite é cristal; o murmúrio da conversa entre duas crianças mortas – ou quando precisamos de encarecido silêncio, o que abala os nervos e põe a perder qualquer razoabilidade. No princípio, os vizinhos da casa à direita não são mais do que a lâmpada da cozinha acesa às oito horas da noite; depois, com alguma atenção, é possível escutar as vozes durante as refeições; e não demora até que surjam outros rumores e vestígios – brigas pela preferência de ir ao banheiro, os gritos da mulher, uma porta que bate com um eco de cadafalso, luzes que demoram a se apagar, luzes que em certas noites não são sequer acesas.

A velha da casa à esquerda, ao passar diante do alpendre e vendo amontados de folhas amarelas e punhados de pó ao redor dos vasos, revoltou-se. “A sua finada avó está a se remoer no túmulo. Ela cuidava do alpendre como um brinco, com os ladrilhos sempre a brilhar, com as plantas sempre regadas”. Luciana se

² Poeta e prosador com livros publicados em Portugal no Brasil, dentre os quais *Identidade* (Editora Urutau, 2017), prêmio Jabuti na categoria poesia; *A Invenção dos Subúrbios* (Edições Jabuticaba, 2018); *O Velho Que Não Sente Frio e Outras Histórias* (Edições Jabuticaba, 2020) e *O Livro de Martim*, (Edições Jabuticaba, 2022). Email: danielfrancoy.df@gmail.com.

impacientou. Respondeu que ninguém devia satisfações a ela. A velha ficou meses sem olhar na nossa cara.

Barulho de água, corpos mergulhando. Então eles têm uma piscina. Fumaça de churrasco contra o azul que o calor desbota no horizonte. Eles não se incomodam com os cães latindo. Gostam de bichos. São boa gente. Às vezes, é possível escutar um cachorro do outro lado do muro – um latido de cachorro pequeno, comprado em pet shop. Um maltês? Um lhasa apso? E então o animal fica semanas em silêncio. É natural que um cachorro deixe de latir por tanto tempo? Vejo de relance a mãe e a filha. A filha parece muito jovem, onze, doze anos de idade. Noutro dia, vejo-as novamente. A filha parece ter envelhecido alguns anos, aproximando-se da idade dos quinze. A mãe tem um símbolo do infinito tatuado no pulso direito. Numa manhã de sábado, estou caminhando até a padaria e passo diante da casa bem quando a menina está saindo. Descalça. Ela segue dois ou três passos à minha frente. Cai. Curvo-me para socorrê-la. O que primeiro percebi foram as ataduras em torno dos pulsos. Apertei a campainha da casa. A mãe apareceu: desvairada, atônita. A adolescente, deitada no chão, prescindia de qualquer pudor, com os seios escapando pela lateral da camiseta cavada, lânguidos.

Quando Luciana perguntou se havia uma Nossa Senhora de Lourdes, a balconista, uma mulher gorda, de cabelos tingidos de vermelho, disse não saber. Então caminhou até os fundos da loja, pôs-se a remexer entre os cestos de vime e os artefatos demoníacos. “É a última”, disse. Na volta para casa, Luciana estava preocupada em colocar no oratório uma imagem que não foi consagrada. “Mas você odeia padres, eu odeio padres – combinamos nunca batizar os nossos filhos, então por que faríamos diferente com um boneco de gesso?” Tal argumentação bastou para que a gente passasse a exibir, no oratório, uma santa impura.

O parque Maurílio Biagi, por exemplo. Com uma pista de corrida e uma ciclovia, não demorou até o lugar se tornar um dos pontos mais frequentados da cidade. Um riacho de águas barrentas divide o parque. As margens, pedregosas, recebem variados animais. Os mais belos são as garças com lama respingada nas asas. Havia capivaras vindas dos canais que desaguam no riacho. Quantos carrapatos esses animais imundos trouxeram ninguém pode estimar; uma praga que se alastrou pelo parque e, logo, por todo o subúrbio. O parque foi interditado, mas

a municipalidade não conseguiu terminar com a epidemia. O parque foi reaberto com a seguinte placa fixada nos seus portões de entrada, à la Inferno da “Divina Comédia”: “O carrapato pode transmitir doenças. O munícipe, ao ingressar, está ciente dos riscos que corre”.

As capivaras, ao menos, foram sacrificadas.

Insistimos e continuamos a cultivar flores de verdade. Dia sim, dia não, puxamos a mangueira até o alpendre e regamos todas as plantas. É difícil organizar os vasos de forma que, considerando a natureza de cada planta, ela receba a quantidade certa de sol e de sombra. Todas as hortênsias morreram numa única semana. Os antúrios vermelhos, que parecem gostar do calor, alcançaram um inimaginável esplendor; um vermelho carnudo, cintilante, e – ousarei dizer? – sensual. Tornaram-se antúrios dignos de receber um elogio proferido pela vizinha da esquerda, que certa tarde, num gesto conciliatório após a desavença de meses atrás, disse que estavam bonitos como flores de plástico.

Numa manhã de domingo, um fato asqueroso. Encontrei um preservativo usado em nosso quintal. Retirei-o do chão com um papel higiênico. “Não pode pertencer ao pai”, disse, e insisti que foram aventuras da adolescente possuída. Ainda lamentei: “há diversos outros modos de se livrar, com discrição, de um preservativo usado”.

Vem a doença transmitida pelos mosquitos. Vêm os fetos malformados pela doença transmitida pelos mosquitos. Vivemos nas intermitências do pânico. A Vila Tibério é imunda, com muitos riachos de água podre, muitos terrenos baldios com lixo acumulado, com o parque Maurílio Biagi insalubre como um pântano putrefato. Os mosquitos procriam no interior dos quintais imundos. O que de piedoso ainda sentimos pelo vizinho da direita sucumbiu ante uma simples visão de sua piscina: as águas turvas, esverdeadas, com besouros boiando entre as folhas secas, com os mosquitos em alvoroço como em torno de uma carniça líquida.

O meu desejo de anarquia é subterrâneo. Quando criança, com todos dormindo, muitas vezes ia até ao fundo do quintal. Trazia comigo um copo ou um prato e o arremessava sobre os telhados. Esperava o momento da queda: uma rachadura no cristal da noite e do sono. Logo após o estrépito, voltava para o quarto, ofegante, inocente. Lançava-me sob as cobertas, apagava as luzes, e a estridência

da louça se quebrando persistia em mim. É estranho voltar a esses sentimentos agora. Houve várias tentativas de contatar a prefeitura para que a municipalidade limpasse ou esvaziasse a piscina. Primeiro o poder público afirmou que a sua atuação encontrava limites no direito à propriedade privada. Depois, quando lembrada do princípio administrativo segundo o qual o interesse público prevalece sobre o particular, a prefeitura afirmou que adotaria as medidas necessárias, mas nunca tomou qualquer atitude. Acabei por pousar uma escada junto ao muro e, de maneira obsessiva, passei a espreitar a casa abandonada. Saltar para o outro lado, esvaziar por conta própria a piscina, é algo que nunca arrisquei. O muro é alto, com cacos de vidro encrustados no topo. Munido de pedras, eu me limito a quebrar as vidraças da residência. O meu vandalismo não me permite atear fogo a uma casa abandonada.

Lembro-me de quando ainda viviam no outro lado do muro, quando eu via as suas luzes acesas até tarde da noite, quando ouvia as suas vozes. Gente boa que gostava de cachorros e que não incomodava. E já nesses dias eu sentia algo como uma gênese do ódio. Talvez, entre nós, odiar seja o verbo verdadeiramente intransitivo, embora agora eu experimente a aleijada pulsão do perdão, da empatia. Um homem que não consegue sepultar os seus cadáveres: não consigo imaginar ninguém mais pobre, ninguém mais miserável, *e ninguém mais egoísta*, acrescento, sentindo o ódio retornar, rápido como um peixe dentro de um aquário de águas negras.

linhas de **soco** madrugada em fuga

André Capilé³

linhas de soco

§ parecia tocaia —
espreitava o arдил

[não sabia que laia
dessa gente esperar]

espia

caso o bicho pegar
vai vestir-se mandril

[mais um pouco e estoura
todo estoque de raiva]

§ traz essa madrugada
cá pra perto de mim

uns dizem que ela é flor
se for eu vou carpir

indigesto

a noite não manobra
a mão fora da luva

³ Professor, poeta e tradutor. Publicou o ensaio *Tradução-Exu (ensaio de tempestades a caminho)*, também a peça *Uma A Outra Tempestade (Tradução-Exu)*, ambos em parceria com Guilherme Gontijo Flores (Relicário, 2022). É autor do volume de poemas *Azagaia* (Macondo, 2021), entre outros. E-mail: andrecapile@gmail.com.

fugiu pra ver a vida
e bruta ela fez curva

§ o vocabulário do ódio
é hoste que resta na boca

[violenta malta que nos ruge
— destilam sua baba louca]

turba

e já não nos sobra mais nada
nas presas agudas da víbora

[se a vida carregar a pulso
o soldo da sorte elimina]

§ diz Mumm-Ra chega e vê
a ira do mar que vem

a surra do céu —
sinistra: a procela

vendaval

se cair lá não vai
sobrar ninguém pra contar

que a paz quem tomou
foi quem bebeu da guerra

§ a pira da bilha do porco
na boca alargada da fome

[a fera fixa o hálito
o espanto lá no horizonte]

besta

espana o espantalho as gralhas
o cheiro de mijo — paúra

[em sua entranha só o expurgo
do monstro que sonha alturas]

§ vinha lá de cima a mais braba
nas coisas que a vida macumba

girava na barra da saia
na ponta da faca ela estuda

pombagira

a rua medida a seus pés
em cada canino era fúria

linhas de soco no peito
seu nome era a dura recusa

§ se vir chegar a manhã
há chance até de viver

velocidade

tambores avisam que o conta-
giros não vai ceder não vai

madrugada em fuga

prateada na librina alumia quem madruga —
vigilando sonho e vida — o capim é lã tão úmida.

seu mundo ficou menor, de caber nem não se dava.
rastros era do boi severo — o bom líder da manada.

o mais velho boiadeiro, a barra do céu mexia.
o treinamento aceitava, a criança mumufla.

tenso, foi olhar castanho — ao dar fala, ajustamento
— nome atrasado de antanho: a campina verde-inferno.

avançando morro em seta, o feroz de frente ria,
na passada sagitária dava muita simetria.

no canto do sono a jia — glabra memória bué
— não sabia o abandono (a fruta que cai do pé).

a franja do pesadelo hora tinha de anúncio —
rezava pro sete-estrela: “ela volta e renuncio”.

dançarina de campanha — a mais linda das risadas
— alegria da família: a menina madrugada.

a contagem não bateu na bordada manhãzinha —
campo é cama do sem fim, pai não vive sem a filha.

existir perdeu medida — o drama do boi sereno
— foi balar à cerca viva, o cerco ficou pequeno.

cada cria ganha um nome: chamam bois, boiadeiros —
não confunda a que se somem — homem, boi: soma inteiro.

pra se tornar caminheiro, a mãe criava um leal —
quem à terra é pasto inteiro (um mundo monstro real).

cardeal conduz a canto — ouve bem lá da comanda,

leva aonde enxerga a via e dribla em fuga a sarabanda.

definindo santo-e-senha — essa equipe esconsa enquista
(milagre teso na penha) — não ser janta é conquista.

não por têmpera covarde — o fundo informe da brenha.
em cada perna uma idade: a marcha da vida empenha.

a fruta desse medir, ninguém vai criar alarde —
a fuga em flor — ah, menina — em teu nome a terra alarme.

lalo, o menino do lado

Lucas Verzola⁴

Ia fazer um mês que eu não assistia à Sessão da Tarde e isso já era demais. Mal dava tempo de terminar o copo d'água que me ajudava a empurrar a comida insossa goela abaixo e já me enfurnavam no quarto do Lalo, meu vizinho de rua. Eu tinha que passar a tarde inteira brincando com a estrada de ferro, o autorama do Piquet, os quebra-cabeças com as sete maravilhas do mundo, até supertrunfo eu jogava sozinho. Eu só não podia mexer nos carrinhos de fricção que ficavam na estante, que a Dona Neusa não gostava: queria que ficassem do mesmo jeito que o Lalo deixou. Eu ainda não tinha certeza se ela já sabia que o Lalo tinha morrido.

No começo, eu tinha que fingir que ele ainda estava vivo – me disseram, lá em casa, que a Dona Neusa tinha um problema de saúde. Mal teve tempo de lidar com a morte do marido – um delegado casca-grossa que reagiu a um assalto no posto de gasolina – e o ônibus do filho bateu de frente com um caminhão.

Aos poucos eu me acostumei, mas ainda era um pouco estranho mexer nas coisas de um menino morto. Eu vivia encontrando rastros do Lalo, a tampa mordida de uma caneta hidrocor, um boneco faltando braço, até um fio de cabelo na colcha da Portuguesa. Um fio de cabelo de um menino morto é o fio de cabelo mais triste do mundo. Não que o fio perdido de um vivo pudesse voltar para a cabeça de onde saiu, mas o fio do morto nem cabeça tem. Diziam, na escola, que o Lalo teve a cabeça decepada no acidente, mas eu achava que era maldade. Eu me impressionava muito e as professoras não deixavam que puxassem o assunto perto de mim. Acho que não deu certo e agora faz um tempo que não me mandam para a escola, mas para a casa da vizinha. Será que ela já sabe? Acho que sim. Antes ela vinha toda hora em hora ver se eu estava brincando direito e dizia que logo logo o Lalo voltava da rua. Eu tinha pena.

Um dia a Dona Neusa se trancou no quarto e eu espiei pelo buraco da fechadura. Ela não é bonita, mas tem dias que eu acho que sou o único da classe que nunca viu uma mulher pelada que não fosse a mãe. Em vez de tirar a roupa, ela subiu num banquinho e fuçou lá fundo no armário. Pegou uma caixa de sapato, olhou com atenção e depois guardou de novo. Aí ela se sentou na cama e chorou. Chorou tanto que eu fiquei parado, não sabia o que fazer e ela, depois de chorar mais um pouco, se levantou, abriu a porta e me pegou ali na espreita.

⁴ Especialista em direção teatral pela Faculdade Paulista de Artes (FPA), especialista em direito penal e processual penal pela Faculdade de Vila Nova do Imigrante (FAVENI), graduado em direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), é editor e fundador da revista Lavoura, autor de três livros de contos, o mais recente A última cabra (Editora Reformatório, 2019). E-mail: verzola.lucas@gmail.com.

Pensei que fosse tomar a maior bronca do mundo, mas ela me pegou no colo, me deitou na cama e começou a fazer cafuné. Parece que ela achou que eu fosse o Lalo e eu deixei, que de carinho eu também estava precisando.

Agora eu fico aqui também para o jantar. É quase sempre o resto da comida do almoço. Tem dia que é pizza, mas a Dona Neusa come dois pedaços e o resto fica para o café da manhã. A gente fica sempre em silêncio. Sinto falta da comida da minha mãe, essa que é a verdade. Aquele macarrão verdinho, a farofa com ovo cozido, pimentão recheado. Nem dá graça de comparar: a Dona Neusa cozinha como quem perdeu o filho.

Se essa mulher sair na rua, tenho certeza que todo mundo vai apontar para ela e dizer, olha lá a mulher que perdeu o filho. Até o boa noite que ela me dá quando eu vou deitar escondido na cama do Lalo é de quem ficou órfão de filho.

Um dia eu cansei de brincar no quarto do Lalo, o autorama não tinha mais graça. A Dona Neusa tava passando a enceradeira e aquele barulhão. Aproveitei e fui de mansinho até o quarto dela, o banquinho estava lá. Me estiquei muito mais que ela o outro dia e puxei a caixa de sapato toda pesada. Era tudo que eu precisava, os outros brinquedos não tinham mais graça. Não devia ser difícil, já tinha visto o Rambo fazer tantas vezes...

O barulho foi tão alto que a Dona Neusa escutou. Eu já não escutava mais.

Agora eu quero ir embora e fico o dia todo brincando aqui. E nem para ela ligar a TV na Sessão da Tarde.

desgrenhando as dores

Vitória Taísa⁵

O pesadelo tinha começado há algum tempo, mas Laura apenas agora se caminha para, finalmente, descobrir que esteve todo esse tempo entorpecida em uma ilusão. Sentada na cadeira da mesa, a mulher espera, com um olhar desatento, que o arroz fique pronto. Sua cabeça, ainda dolorida, levemente inclinada para o espelho pequeno na parede da cozinha encara decididamente seu reflexo. Seus longos cachos estão selvagememente desgrenhados – não conseguira penteá-los. Sequer trocou a roupa usada na noite anterior, que agora está amassada e um pouco rasgada. Quando o barulho vindo do fogão anuncia que a água do arroz secou, Laura o desliga e se arrasta para a sala. O almoço está pronto, resta esperar o Sebastião chegar.

Distraída, a mulher se larga no sofá e começa a repassar em seus pensamentos os acontecimentos da noite anterior. Estava sozinha em casa com o Bastião, que passara o dia inteiro fora no trabalho, como de costume. Sua irmã, Adelaide, tinha passado mais cedo na sua casa para lhe trazer umas roupas e perguntar se Laura queria que ela ficasse pra ajudar na janta. Laura recusou, mas agora ela pensa que se pudesse voltar ao passado, pediria que a irmã ficasse; ela saberia ajudar a Laura a enxergar o quão presa ela está nesse pesadelo que tomou conta da sua realidade.

Quando casou com Bastião, Laura só tinha 19 anos, ele 34. Desde então, 10 anos se passaram. Ela estava pronta para começar a trabalhar em uma loja de roupas, mas conheceu o marido na mesma época e ele pediu que ela não trabalhasse. Foi um pedido singelo, então a mulher não pensou duas vezes em recusar o emprego. Era um moço carinhoso e se importava com ela, não poderia deixar passar. Ela lembra como ele pediu sua mão aos seus pais, seguindo todos os conformes. Ainda levou umas flores para ela. Sua mãe disse que foi sorte achar um marido bom tão logo terminou o ensino médio.

O jornalista começa a anunciar as notícias daquela manhã quando Laura liga a TV distraidamente. Ela não quer realmente saber daquilo tudo, mas está com uma forte necessidade de ouvir a voz de alguém, mesmo que a de um desconhecido. Então começa a desfazer a trança que tenta em vão segurar seus cachos rebeldes. O Bastião adorava seus cabelos, repetia isso para ela todos os dias. Hoje já não diz mais, foram tantas repetições que ficou subentendido. Ele nunca a impediu de se arrumar; é certo que vez ou outra tinha uma crise de ciúmes, mas sempre deixou ela

⁵ Graduanda do curso de Letras – Português pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) E-mail: vitoriataisa17@gmail.com.

ser livre. Com um tempo ela escolheu parar de ir em alguns poucos lugares, não queria deixar o Bastião com raiva, ele já trabalhava tanto. Gosta mesmo é de ver ele sorrindo jogado no sofá assistindo algum jogo e fingindo que gosta de futebol enquanto ela sabe que ele odeia.

Seus cachos estão todos bagunçados, os fios quebrados. Nos últimos dias ela não se importara muito com eles. Enquanto desembaraça os fios com os dedos, Laura lembra de quando parou de cortá-los; o Bastião sempre gostou deles longos; “valoriza mais”, dizia ele. Ela gostava da praticidade de não ter que lavar um cabelo enorme todo dia, mas deixou crescer. Gosta mais é de ver o Bastião sorrindo, sentado de forma desleixada na cadeira da cozinha bebendo uma cerveja com os amigos. Ela sempre fica no quarto nesses momentos, só ouvindo o quão alegre ele soa.

Ao por um fim no embaraço da trança, a mulher vai ao quarto, pega a escova e volta ao sofá novamente para pentear o cabelo. O velho e aconchegante sofá marrom – companheiro de tantas de suas noites – que ganhara de sua mãe anos atrás e que agora aguenta seu peso em mais um dia de tantos. O jornalista está sorrindo descontraído para a moça da previsão do tempo. Laura começa a pentear vagorosamente, seu couro cabeludo ainda extremamente dolorido. Ela lembra quando, depois de seis anos, o Bastião começou a falar sobre ter filhos. Eles não tinham tido até então, e ela achou estranho a insistência dele no assunto. Bastião não estava culpando Laura, disso ela tinha certeza. Só estava desabafando. Por isso ela não ficou com raiva quando um ano depois ele anunciou que tinha tido um filho com uma tal de Geovana – caso pequeno, já tinha acabado – e que ia trazer o moleque para conhecer ela. Ficou tão animado de ter um filho homem, soltava fogos de artifício pelos olhos. Laura gosta mais é de vê-lo sorrir, então ela comemorou a chegada do menino como se fosse dela.

Cansada de pentear o cabelo, Laura começa a fazer uma nova trança, dessa vez mais contida. Percebe que suas forças já não estão como antes e pensa que talvez precise se cuidar melhor, visto que ainda é tão nova. O jornalista chama uma repórter para falar ao vivo de alguma cidade. A mulher lembra de quando chateou o marido. Pedro, o filho de Bastião, estava fazendo várias traquinagens desde que o marido o trouxera para passar o dia com ela enquanto a mãe trabalhava. O menino não gosta dela. Quando já não aguentava mais Pedro correndo espalhando a farinha que ele tinha pego na cozinha pela casa inteira, ela surtou e deu um tapa na mão dele enquanto pegava o saco de volta. Laura se sente muito culpada quando pensa nessa cena, apesar de o tapa ter sido leve, mais como se sua mão tivesse esbarrado na dele enquanto puxava a sacola de volta. Mas quem já se viu, surtar dessa maneira exagerada, ela pensa até hoje. Laura sequer falou algo quando o menino contou ao pai e ele gritou com ela tão alto que toda a vizinhança soube. Continuou em silêncio também quando ele levantou a mão e baixou logo em seguida, indignado. Laura gosta é de ver ele sorrir, então preparou uma janta da boa logo em seguida.

Ao trançar as últimas mechas do cabelo, ela se deixa largar no sofá de novo, deslizando o corpo pelas almofadas – não tem mais forças para ir trocar de roupa. Vai ter que ficar com aquela mesmo. Todos os seus pensamentos só a levam até a noite anterior. Conhecendo bem o Bastião, sabe que pedir desculpas não adianta. Ela foi longe demais dessa vez, tem medo de ter estragado um casamento tão bom. Onde já se viu, querer comprar um fogão novo numa crise dessas. O marido estava certo, dinheiro não cai do céu e ela sequer trabalha. É verdade que

uma das bocas do fogão não funciona mais, fora que ele está todo enferrujado, mas melhor do que não ter nada. O Bastião tem um filho pra criar, não pode sair gastando com as futilidades dela, pensa. Laura deita sua cabeça para trás ouvindo a voz do jornalista chamando um comercial. Com muito sono após ter o sossego da noite anterior roubado por uma junção de preocupação enquanto o marido não voltava e um grande cansaço, ela boceja. Mas não pode se dar ao luxo de parar, Sebastião deve estar chegando. Passando a mão uma última vez em cima de seu olho roxo, Laura vai esquentar a comida.

esofromatem

José D'Assunção Barros⁶

(homenagem a Kafka)

A Barata acordou certo dia
Com o corpo na postura infame.
Ao se mirar num casual riozinho de esgoto,
No contra-espelho formado pelas agulhas paradas,
Constatou – perplexa, terrificada e enjoada – que tinha virado gente

Como estava pobre de pernas!
Como perdera flexibilidade...
Era triste, magra e deprimente
Na boca, aqueles dentes duros
E do cimo vil da testa escorriam
Fios e fios indecentes

Quis voltar a dormir,
Mas não era um pesadelo:
Era uma inexplicável desgraça!

O resto da história, todos já sabem
[Está nos Anais Blattareos]

⁶ Professor-Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História. Professor-Permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense.

créditos das pinturas

capa

RICARDO, André. Fachada com montanha. 2019. Têmpera sobre linho. 35 x 27 cm.
Foto: © Everton Ballardini.

dossiê

RICARDO, André. Fachada com tubarão. 2019. Têmpera sobre linho. 40 x 30 cm. Foto:
© Everton Ballardini.

coletânea

RICARDO, André. Fachada com Pôr-do-Sol. 2019. Têmpera sobre linho. 40 x 30 cm.
Foto: © Everton Ballardini.

depoimentos

RICARDO, André. Pássaro. 2019. Têmpera sobre linho. 130 x 70 cm. Foto: © Everton
Ballardini.

tema livre

RICARDO, André. Fachada com Vulcão. 2019. Têmpera sobre tela. 40 x 30 cm. Foto:
© Everton Ballardini.

criação literária

RICARDO, André. Navio Cargueiro. 2019. Têmpera ovo sobre linho. 150 x 90 cm.
Foto: © Everton Ballardini.

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

Jul. - dez. 2022. Ano 11. Número 21.

Formato 21 x 29,7 cm

Fontes: Times New Roman e *Opiniões* (Cláudio Lima)